

Thos. Herman.
23rd Jan'y., 1892

GENERAL-BASS.

Diese 48. Prob-Stücke

Nes zum unentbehrlichen Unterricht und Behuf/ nicht nur einiger
Herren Organisten und Clavicymbalisten ex professo, sondern

**Ufförderst derer/ die der Haupt-Wissenschaft des Claviers/ des Ge-
neral-Basses/und des geschickten/ manierlichen Accompagnements
fleißig obliegen/**

ist den nothwendigsten Erläuterungen und Anmerkungen/ bey jedem Exempel/
und mit einer ausführlichen/ zur Probe dienenden

**Über verschiedene unmusicalische Merkwürdigkeiten/
versehen von**

A **MATTHESON.** *7th Avenue*

Longum iter est per praecepta ; breve & efficax per exempla.
Seneca, Epist. 6.

HAMBURG / im Schiller- und Richterischen Buch-Laden / 1719.

174. e. 52.

Dem
Hoch- Wohlgebohrnen Herrn/
Herrn

Gottfried von Wedderkop/
pro Königl. Maj. von Dännemarc=
Norwegen 2c.

Hochbetrautem Land-Rath/
Amtmann zu Tremsbüttel/
Erb-Herrn auf Steinhorst 2c. 2c.

Meinem Höchstgeehrtesten Herrn.

Hoch=wohlgebohrner Herr, Höchst=geehrtester Herr Land=Katl



Als die Music nicht nur Kaysern/ Königen/ Fürsten/einfolglich Deroselb hohen Beamten und Rätchen/ höch anständig und schätzbar sey/ sonde zur grossen Zierde/ Anmuth/ Geschicklichkeit / Gemüths=Ergehung u Selbst=Vergnügung (die über al Schätze gehet) beydes Gelehrte und Ungelehrten/ als eine besondere Gabe des Allerhöchsten/ als eine wundersü Erquickung/ laborum licet dulce levamen, verordnet und dargereicht worden/ bedarff keiner Ausführung/ bald nur ein Verständiger der Sache recht nachdencket.

Nun setzet sich zwar diese Königlich Wissenschaft und Discipline (wie sie der Weltberühmte und Grundgelehrte Königl. Französische Rath / La Mothe le Vayer nennet) nicht eben immediate mit ins Staats=Calnet / a) noch in den Schöpffen=Stuhl hinein; denn

it / nach den Worten des theuren **EUZHERZ** / b)
ichts zu thun mit der **Welt** / ist nicht für
em **Gericht** / noch in **Hader-Sachen**.

Biewohl sie doch in guten Confiliis, ad invocationem
S. per Hymnum, höchst nöthig ist / und auch bey den
Gemeen / wieder ihren Willen / ziemlich herhalten muß.)
Hier in den Kirchen / und in dem durch selbige abgebilde-
ten Himmel der Seligen / wo Ordnung / Harmonie / Ru-
h / Friede und Glück sich umfassen / da hat sie ihren ei-
gentlichen Wohn-Platz und Sitz / so wie in den prächtig-
en Zimmern und ansehnlichsten Lust-Gälen der Götter
und Großen auf Erden.

Wann ich nun / **Hochstgeehrtester Herr**
Land-Rath / nichts anders / als diese generete Br-
üder aufzubringen wüßte / warum ich nemlich **Zur.**
Hoch- Wohlgebohrnen gegenwärtiges mein
höchstes öffentliches Werk so eifrig zueigne / es wäre da-
mit

a) Le Socrate de la Chine; ce grand Confutius soutenoit, qu'il est impossible
qu'un Etat soit bien gouverné sans la Musique; comme vous le confir-
mera le premier Livre de la premiere Decade du Père Martinus. voy. *La*
Mosbe le Voyer Tome II. pag. 1082.

b) In Colloquiis, Tomo 8. Altenb. pag. 411. & seq.

mit/ wie mich deucht/ ziemlich wohl zu bestellen; Aber/da
zeigt sich bey **IHNEN**/ nebst **DER** andern hervor
ragenden Qualitäten/ ein gar eigner gout in musicali
schen Dingen; eine Stimme zum Singen/ die sehr ange
nehm und naturel ist; eine schöne Disposition zum Cla
vier/und/welches allen andern/in diesem Fall vorzuziehen
eine besondere Lust zum **General-Baß**. Diese Sa
chen sind particulier genug/und die Gewogenheit/welch
Herr. Hoch-Wohlgeb. jederzeit gegen meine co
namina verspühren lassen/ komt dem Zweck noch näher/ so
daß ich hoffen darf/ **SGE** werden nicht nur mein Vorneh
men keinesweges mißbilligen/ sondern **IHNEN** diesen
Buch/zu **IHNEN** Privat-Ergekung und Übung/dahin
bestermassen empfohlen seyn lassen/ daß es allemahl eine
Erinnerung/ und gleichsam ein Pfand derjenigen Hoch
achtung abgeben möge/ mit welcher ich aufrichtiglich bin
und verharre/

Höchstgeehrtester Herr Land-Rath

Herr. Hoch-Wohlgebohrnen

Lamburg/ auf Ostern 1719.

Gehorsamster Diener
MATTHESON.

Mada

MADRIGAL.

O vous, sçavantes Soeurs!
Compagnes de ma Solitude,
Muses, qui par mille douceurs
Paisés le chagrin, l'ennuy, l'inquietude,
Vous, qui punissies autrefois
Les indiscrettes Pierides;
Ne souffrés plus qu'on viole vos loix,
Au mauvais gout soyés encor rigides;
Sur mettre enfin d'accord l'harmonie & le son,
Contre les ignorans prote-
gés Mattheson.

M. A. K.

D. R. B. Et. D. Pr.

(

To

TO MY FRIEND,
Mr. MATTHESON,
Upon his Book, intitl'd:
Organisten-Probe &c.

With an advice to the insipid Censors of his Works.

ALL the Composers Ages past adore,
Back to *Saint Dunstan's* time and long before,
Tho' all their Skill were now together join'd,
The barren World *by* equal cannot find.

To this, perhaps, some few will not agree;
But, Sons of Envy, come and learn of me
A Science, which as yet is little known;
To admire superior Sense and doubt one's own.

Be silent therefore, when you doubt your Sense,
And speak, tho' sure, with seeming Diffidence;
Be not as some persisting Fools, we know,
That, when once wrong, will needs be allways so.

But you, repenting, own your errors past,
And make each day a Critick on the last;
Lest Self-conceit to all the World discovers:
You envy Sense, as Eunuchs envy Lovers.

C. W.

Ambiguum nobis *MATHESONI* pagina reddit,
 Ingenii placeat laude, vel arte magis.
 Hoc tamen ambiguum melli est, quod scit bene multo
 Ignarum vulgus perfricuisse sale.
 Omne feret punctum quæ miscuit utile falso,
 Hæc docet, oblectat, corrigit atque movet.

Gratulandus f.

JO. ALBERTUS FABRICIUS, D.

Eur Andacht kan nichts mehr bereiten/
 Zur Freude dient nicht grössre Lust/
 Als wenn in beeden unsre Brust
 Vernimmt den Ton der süßen Saiten.

Wie hört man öfters nicht mit Sehnen/
 Wenn der Affect von Dir geschieht
 Durch die Music wird ausgedrückt/
 Den Ton sich nach dem Herzen dehnen.

Doch der kan doppelt sich ergehen/
 Der nicht allein die Music liebt/
 Nein/ sondern sich auch selber übt
 In dieser Kunst sich fest zu setzen.

Wie nun die Kennschafft zu geniessen/
 Die zur Music vollkommen macht/
 Drauf bist Du/ Wehrtester/ bedacht/
 Und läst Dich keine Müh verdriessen.

Zwar jeder wird die Müh nicht kennen:
 Die aber diese Kunst erhöh'n/
 Die werden jederzeit gestehn:
 Man müsse Dich vollkommen nennen.

Mit völliger Ergebenheit
 schrieb dieses

G. J. Höefft/ D.

Muß sich das Clavier nicht oft zerlästern lassen
 Man muthet selbigem bey nahe Nothzucht an.
 Da soll ein Lernender den General-Baß fassen/
 Bey dem der Meister selbst nicht fünffe zehlen kan.
 Er greiffst ins Zeug hinein mit Quinten und Octaven;
 Er nimmt ein b für x/ und hält ein x für b,
 Das klingt nun jämmerlich/ als träte bey den Schaafen
 Der theure Ketel Mops sich Dörner in die Zeh.
 Er fängt mit Trillern an und schließt mit Tremulanten;
 Die Mitt' ist durch und durch von Ragen-Sprünge voll.
 Er hält wohl diesen gar für einen Erh-Bachanten/
 Der ihm die Vortheil zeigt/ wie er es machen soll.
 O Häckerlings-Verstand! O Juchten-zähe Sinnen!
 Schimpfft doch die Klinge-Kunst/ die liebe Gabe/ nicht!
 Jagt allen Eigensinn und Bauren-Stolz von hinnen/
 Sucht nur in dieses Buch/ das euch den Nebel bricht.
 Mein MATTHESON! da Du den Aretin begraben/
 Der Noten-Barbaren den Scepter hast entführt/
 Und was das Alterthum an Heyeren soll haben
 Zu den Gascontern nach Franckreich relegirt,
 So mühest Du dich ist/ mit klug-verfaß'ten Lehren
 Zur neueren Music/ und dienest so der Welt;
 Ich sehe schon im Geist/ daß viele sich bekehren/
 Und daß Dein Saamen-Korn auf guten Acker fällt.
 Dis gegenwärt'ge Werck heist: **Organisten-Probe!**
 Darin probiret sich Dein treuer Vorfah schon.
 Hier schrieb' ich gerne viel zu Deinem wahren Lobe:
 Wiewohl/ was braucht es dis? Smug/ Du bist MATTHESON!

Mit diesem wolte dem Herrn Autori seine unge-
 gehenselte Freundschaft bezugen

Frankfurt den 13. Octob. 1718.

Georg Philipp Telemann/
 Hoch Fürstl. Eisenachischer und der Reichs-Stadt
 Frankfurt am Mayn Capellmeister.

An den
Groß-Brittanischen Secretarium
Und Welt-berühmten Componisten,
Herrn MATTHESON in Hamburg/
über seine Organisten-Probe/

Von
König.

Siehst Du/ mein MATTHESON, selbst Orgel und Clavier/
So spricht man: Keiner geht in dieser Kunst vor Dir.
Ist Du der Alten Satz und was ihr Streit gewesen/
o spricht man: Keiner ist/ wie Du/ hierinn belesen.
Zeigst Du der neuen Art und deine Meinung an/
So spricht man: Keiner hat so viel hierin gethan.
Ist man auf Deinen Geist und andre hohe Gaben/
o spricht man: Keiner kan so viel beyammen haben.
Sehst Du ein Kirchen-Stück/ ein Spiel, ein Sing-Gedicht/
So hört man bloß entzückt/ alsdenn so spricht man nicht.
Ohlan! Was jeder spricht/ das darff ich kühnlich schreiben;
och still! selbst Fama will Dein Lob aufs höchste treiben/
Sie kommt mir schon zuvor/ und ruft in vollem Ton:
Wer schreibt? wer setzt? wer spielt { zugleich } wie MATTHESON?
so wohl }

Ermorffene Music! wer wolte dich doch treiben/
Da du fast aller Welt ein Dorn im Auge bist?
Man weiß/ was jener a) will zu deiner Schande schreiben/
So/ daß dein bester Rang bey Tagelöhnern ist.
Dein alter Ruhm liegt ist in Sand und Roth begraben/
Der Nutzen/ den du gabst/ wird gleichfalls ziemlich klein.
Sonst kunt ein Musicus wohl Millionen haben/ b)
Statt deder ihm antzt die Thaler seltsam seyn.

X 3

Er

^{a)} Der Politische Philosophus. p. 129.

^{b)} Kayser Nero (wie Suetonius berichtet) gab seinen Musik-Weisern aus Alexandrien/ deren er zum wenigsten 20 hatte/ bis 40000 große Esquertien zur Berechnung/ welche/ nach Taciti Rechnung/ zehn wohl hundert tausend Thaler austrugen. *Journal*; dans l'Histoire de la Musique p. 238.

Er durfft' in theurer Tracht in Kayser-Zimmern prangen/ c)
 Es ist bekandt/ wie hoch in Frankreich Lulli stieg/ d)
 Doch jetztund . . . Aber halt! was hab' ich angefangen?
 Nein/ mein! ich irre mich/ für treffliche Music!
 Dein Werth ist annoch groß bey gegenwärtigen Zeiten/
 Es strahlet immer noch dein heller Ehren-Schein.
 Der Christen Ober-Haupt e) rührt selbst die süßen Saiten/
 Und mancher grosser Fürst f) kan ein Apollo seyn.
 Cambridg' und Orford sinds / g) die dich besonders ehren/
 Wo das Professorat dir auch gewidmet steht.
 Hier muß ein Goodeson h) die Harmonien lehren/
 Der einen Teutschen i) jüngst zum Doctor noch erhöht.
 In London will man dir nicht minder Kränze winden/
 Altwie wir Shippen k) ist als Professorein sehn.
 Wer heute Rom besucht/ wird den Corelli l) finden
 In einer Statua in Petri-Kirche stehn. m)
 Ingleichen muß es dir nicht an Belohnung fehlen;
 Man seh' in diesem Punct nur Wien und Dresden an:
 Wie mancher läßt sich da/ als Virtuose/ zehlen/
 Der eine grosse Summ' im Jahr erwerben kan. n)
 Und so wird künfttig auch dein Preiß sich nicht entfernen/
 Ob dir bisweilen gleich der Neid zur Seiten wohnt.

Man

c) In Caligula's und Nero's Zeiten warē alle Musci nicht nur auf das prächtigste gekleidet/ sondern so gar ihre Instru-
 mente von eingeleger Arbeit/ und sandelten von Gold/ Perlenmutter und Helfenbein. *Bowmet. p. 239/249.*
 d) Dieser grosse Componist gelangte/ unter dem Könige in Frankreich Ludovico XIV. zur Adlichen Würde und
 verschiedenen ansehnlichen Chargen; wie denn der auf seiner gedruckten Opera, Roland, befindliche Titel
 so lautet: Mr. de Lulli, Ecuyer, Conseiller-Secretaire du Roi, Maison, Couronne de France & de ses Finan-
 ces, & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté.

e) CAROLUS VI. Römischer Kayser.

f) Friedrich der andere/ Herzog zu Sachsen-Gotha; Ernst Ludewig/ Land-Grav zu Hessen-Darmstadt/
 und Ernst/ Prinz zu Sachsen Weymar/ (höchst-seligen Andenkens) sind wegen der Composition zu
 verehren (welcher letztere ein Opus Concerte in Kupfferstich publiciret). Wegen der Instrumental-
 Music aber Fridericus Ludovicus, Erb-Prinz zu Württemberg, Stuttgart/ Immanuel Lebrecht/
 Fürst zu Anhalt-Köthen/ u. a. m.

g) Zwo Engländische Universitäten.

h) Jünger Professor Musicis in Orford. vid. *Guy Mieg's Geists*

und Weltlichen Staat von Groß-Britannien pag. 109.

i) Herrn Debusch.

Collegio Greshamensi, *Mieg's l. c. pag. 252*

l) Ein berühmter welscher Componist und Violinist.

m) Diese Statua hat folgende Umschrift: CORELLI, Princeps Musicorum,

n) Hier werden 4/ bis

6000 Reichsthaler jährliche Besoldungen gegeben.

Man strebe nur darnach was recht es zu erlernen/
 So wird ein *Musicus* geehret und belohnt.
 Hierzu nun will das Buch die regen Geister führen;
 Mein Lernender/ ~~schau~~ *schau* den selbst emsig ein/
 Und laß den ernstest Fleiß in solchem sich probiren/
 So wird die Probe dir zum Lob und Lugen seyn.

MELANTE.

5. 4. 3. 6. 7. 1. 2.

Doppel-Madrigal.

I.

Est nicht alles Gold/
 Was schön glänzt und selbst ähnlich ist.
 Ein falsch Metall/ das mancher Alchymist
 Im Feur zusammen setzt/
 Wird doch dennoch zuletzt
 Entdeckt/ und verräth von selbst sich/
 Am Strich.
 Ein Böhmischer Diamant
 Wird/ was den Schein
 Betrifft/ von dem aus Orient
 Wohl schwerlich recht zu unterscheiden seyn;
 Doch wird er durch die Gluth den Glanz verfleren/
 Und weder Hand/ noch Köpff/ noch Hälse zieren.
 Was also nicht die rechte Probe hält/
 Ist falsch/ und wird veracht von aller Welt.

II.

El Bücher sind dem falschen Golde gleich.
 Der Titul pflegt oft Kluge zu bethören;
 Bald will er dis bald jenes lehren/
 Und ist/
 (Wie mancher Organist)
 Zwar am Versprechen reich;

Doch

Doch/wenns zur Probe kömmt/
 So ist's nur Prahlerey
 Und bloße Hudeley.
 Zu dieser Art gehört/ Hochwerther Freund/
 Die Organisten-Probe nicht/
 Denn/ was das Titel-Blat verspricht/
 Hast Du gewiß/ wie sichs gebühret/
 Gelehrt genug und herrlich ausgeführet.
 Es kömmt hierinn bloß auf die Probe an/
 Dießelb' ist gut/ drum laß die Mißgunst toben/
 Das Werck muß doch den Meister loben.

Dieses wolte dem Herrn Autori, als Er durch Heraus-
 gebung seiner Organisten-Probe eine herrliche Pro-
 be seiner ungemeinen Clavier-Wissenschaft an den Tag
 legte, zu anerkennenden Ehren schreiben

Johann Martin Steindorff/
 Cantor zu Zwickau.

MATTHESON, tes écrits & tes rares ouvrages
 Jusqu'au delà des mers font connoître ton nom;
 Apollon, les neuf Soeurs te donnent leurs suffrages,
 D'un Orphée, en un mot, tu aquis le renom.
 Cet Orphée attiroit au doux son de sa lyre
 Les arbres, les forêts, les pierres, les oiseaux:
 Partes nobles *Essais* & tes chants tous nouveaux
 Tu nous enchants les sens & fais que l'on t'admire.
 Mais quel enchantement! Illustre MATTHESON,
 De te pouvoir entendre exprimer ces merveilles
 Avec les agrémens, qu'accompagnent leur son,
 Lorsque ta docte main nous charme les oreilles.

P. Wetken.

Theo-

Dem
Hoch- = Wohlgebohrnen Herrn/
Herrn
Gottfried von Bedderkop/
hro Königl. Maj. von Dännemarc =
Norwegen 2c.

Hochbetrautem Land-Rath/
Amtmann zu Tremsbüttel/
Erb-Herrn auf Steinhorst 2c. 2c.

Meinem Höchstgeehrtesten Herrn.

Theoretische Vorbereitung

nicht heraus kommen! Die Engländer sagen zwar im Sprich-Wort: 'Tis a good horse, that never stumbles, welches die Franzosen so lieben: Il n'y a si bon cheval qui ne bronche, und wir Deutschen sprechen: **Stolpert doch ein Pferd und hat vier Füße.** Allein! daß dieses dem Organisten helfen sollte, damit schmeichelt er sich nur umsonst: er darff nicht stolpern/ und wenn man auch allen Pferden gerne zu gut htelte.

II.

Indessen versichern wir/ vorgängiger massen/ und ehe wir weiter in Text kommen/ alle rechtschaffene musicalische Organisten / deren Aufführung der Kunst keinen Abbruch thut/ unserer besonders ungefärbten Achtung und freundlichen Dienste/ auf alle erlaubte Art und Weise.

III.

Es tritt also dieses Werk nicht deswegen hier ans Licht/ mein lieber Leser, als wolle man dadurch berühmte und geschickte Organisten etwann einiger massen auf die Probe setzen und durchziehen: Scioppius schwebt uns noch in gutem Andencken/ welcher wegen seiner Satyren/ der **grammatische Hund** genennet wurde/ und es hat sich einer vorzusehen/ daß er diesen Titel in keiner Faculté oder Disziplin erhalte.

IV.

Weg! mit dem musicalischen Attila! Pfuy! wer wolte wohl ein Flagellum Organistarum heißen? Hier werden nur Mißbräuche gestraffet/ und Masquen, nicht angesetzt/ sondern abgenommen. Solche ungewürzte Bissen der anzüglichen hypercritischen Schreib-Art sind nur vor arme Teufel/ die dergleichen Künste zum Brodt-Verdienet gebrauchen müssen. Das inanis studium gloriolæ hat auch keinen Antheil daran/ sondern bloß die Begierde sich um die Music verdient zu machen. Man sehe die Sache nur mit unpartheyischen Augen an/ so wird sich gleich weisen/ was die rechte und heilsame Absicht sey. Ich will keinen berühmten Künstlern noch sonst redlichen Leuten Leges vorschreiben/ und ihnen wieder ihren Willen/ zeigen/ wie oder was sie spielen sollen/ sondern nur 1) eingebildeten Meistern/ 2) Lehrlingen/ und 3) öffentlichen Hudlern. Meine geringe Meynungen suche nicht/ als besonders rare Gedanken/ unter die Leute zu bringen.

ingen / sondern als etwas wahres / altes und teutsches / zu dem Ende / damit
tölpel und Phantasten verstehen lernen / daß man die Röchle nicht allezeit
ihren langen Messern beurtheile.

V.

Tüchtigen Leuten wird kein redlicher Mann ihr gehöriges Lob streitig
machen / so ihnen entweder ein vieljähriges Vorurtheil / eine durchgehends an-
genommene Renommée, oder (welches das beste) ihre eigene wahre / unge-
heuerliche Verdienste / nicht allein in vergangenen / sondern nach Möglichkeit auch
noch vorwährenden löblichen Bestrebungen erworben haben und erwerben;
würde sich gar nicht billigen lassen / ja öffentlich wider allen Wohlstand lauffen /
sicher Männer Geschicklichkeit zu versuchen / und wenn man auch gleich vorher wü-
ßte / daß sie allenthalben keinen Stich hielte.

VI.

Den andern aber / die sich so viel abgeschmackte Airs geben / als sie leere
aber im Gehirn haben: die es Leuten verdrecken / wenn sie mehr als drey Fin-
ger auf dem Clavier gebrauchen; die dasjenige verachten und beimäßen / was sie
aber nicht können; die sich bekümmern / ob dieser oder jener der erste Erfinder ei-
ner Sache sey / welche sie nicht verstehen / und was dergleichen indicia ignorantiae
et characteres stultitiae mehr seyn mögen / diesen sage ich / wenn sie auch schon mit
Regeln / ihre Orgeln aber mit keinem Organisten versehen sind / leget man nicht un-
nützlich alhier das præsta te virum auf; damit sie sich entweder fein handgreiflich
konstruiren / oder aber gedultig in die Schule gehen und das *προσλαμβανόμενος* nach
Tabulatur analysiren lernen.

VII.

Jene bescheiden sich gar wohl / das etwas mehr zu einem tüchtigen Orga-
nen gehört / als seinen Choral daher zu dudeln und etwa eine Erb-Chaconne,
aber ein halbes Jahr-hundert hat herhalten müssen / zum Ausgang zu figuri-
ren sie wissen (damit ich anderer Sachen geschweige) daß die obhandene Mate-
ria vom General-Baß eine der vornehmsten sey / dadurch sich ein Rinsler wei-
sen könne / deswegen treiben sie solches Studium auch mit allem Fleiß. Sie ha-
ben unsern obigen Text immer für Augen / und kennen dessen Wahrheit; sie mer-
ken ohne zweifel / daß gewisser massen die größte Organisten-Kunst im General-
Baß

Baß steckt/ wie denn der berühmte Theologus und Superintendens zu Rotenburg an der Tauber/ Herr **Sebastian Kirchmaier** (a) des **Jalckens** Ideam boni Organædi, durch die Kunst den **General-Baß** auf dem **Clavier** wohl zu spielen/ wohl-bedächtig überseht hat.

VIII.

Diese aber sehen den **General-Baß** für eine Bagatelle an. „Es sind sich Brähler/ sagt **Werckmeister**/ (b) die kein musicalisches Gehirn oder Naturell haben/ denen ist es gleichviel/ ob sie ein X oder ein V greiffen/ können von Tractirung des **General-Basses** so schimpflich reden/ indem sie sagen/ es wäre nur Bärenhäuter-Werck. Sie geben aber ihre grosse Unwissenheit damit an den Tag; denn wer NB. einen rechtschaffenen **General-Baß** tractiren will/ der muß NB. die Principia Compositionis von Rechtswegen verstehen/ wann er sonst die vitieusen Progressen vermeiden und gut accompagniren will. **Prinz** sagt P. II. c. 17. Phryn. Es finden sich Leute/ welche die Erfindung des **General-Basses** verachten und sagen: Sie wäre nichts nutz/ als daß sie nur die Organisten faul und liederlich machte (weil sie nemlich die Stücke nun nicht mehr in die Tabulatur setzen dürfften.)

IX.

Ehe sich nun solche Bursche die Mühe nähmen/ dasjenige einmahl zu überlesen/ will nicht sagen/ zu studiren/ was viele treffliche Leute (c) von der Materie

ge-

-
- (a) Vid. **Kirchmaiers** Christl. Vorrede über **G. Jalckens** Ideam boni Cantoris.
 (b) **Werckmeister** in seinen Anmerkungen vom **General-Baß** pag. 41. S. 67.
 (c) Des Königl. Polnischen und Chur-Sächsischen Capell-Meisters / Herrn **Heinrichs** Werck (davon man bald eine neue Auflage vermuthet und verlangt) verdienet hier oben an zu stehen. Nächst diesem hat man **Werneri Fabricii** Manuductionem zum **General-Baß**/ bestehend aus lauter Exempeln. 1675. **Werckmeisters** obangezogenes recht gutes Scriptum. **Prinz** P. II. Cap. 17. des **Satyr Comp.** Niedrens andern Theil. **Joh. Stadens** Manuductionem für die/ so im **General-Baß** unersfahren. 1656. **Wolfgang Ebners** Instruction zum **General-Baß**. **Speer** hat auch was davon in seinen musicalischen Frag-Stücken. **Crugers** Pauca de Basso generali verdienen wohl gelesen zu werden. **Joh. Gottl. Zieglers** / Organadjuncti an der Ulrichs-Kirche in Halle/ Unterricht vom **General-Baß**. Ob dieses Werck heraus ist/ weiß ich nicht; Es wurde aber schon in den neuen Zeitungen von gelehr-

lieben haben/ ehe bissen sie sich einen Finger ab/ deren sie wohl etliche entbehrennten/ weil sie dieselben nicht zu gebrauchen wissen. Manche unter diesen haben wohl gar noch niemahls gehöret/ daß eine dergleichen Schriftten der Welt sey/ sondern behelfen sich mit ein paar verschlummelter Brosamen/ die hie und da aufschnappen; daher sie denn auch alsobald/ wenn ihnen jemand auf die Zähne fühlt/ von der Mähren herunter liegen.

X.

Es hat zwar eine jede Profession ihre eigene Hasen- und Wurmbrände/ es ist doch unterschiedlich/ und die eine Profession hat hierin gerne vor der andern einen Streich voraus. Man stelle sich nur J. E. Schneider und Schuster so wird der Ausspruch und Unterschied den letzten gleich zum Vortheil gereichen. Daß nun das arme Handwerck Schuld daran haben sollte/ kann ich mir nicht einbilden/ wohl aber dieses/ daß die bey einer jeden Kunst vorkommende Erziehung/ Sitten/ Umgang und Gewohnheiten viel dazu helfen.

XI.

Hätte dieses seine Richtigkeit/ so wäre leicht zu schließen/ woher in dem edlen und geehrten Organisten-Amt so viel angeschossenes altes und junges Kopret anzutreffen: denn gemeiniglich bringen diese Bursche nicht so viel mit der Schule/ daß sie recht lesen/ geschweige etwann einen förmlichen Neues- oder Gebattern-Brief stylisiren sollten/ und wenn ihnen ihr Lehrmeister bisgen Geld abgelauget/ unter dem unverschämten Versichern/ sie wären nun fertig, so denken sie/ der Hencker sey ihr Gros-Vater/ und ist die Einbildung begreiflich/ davon ein solcher Phantaste aufgeblasen ist.

XII.

Der reiche Überfluß unsrer unartigen und einfältigen Organisten könnte daher kommen/ daß manche derselben nicht so viel in der Welt gesehen oder gethet haben/ als viele ehrliche Buchbinder-Gesellen oder andere Bursche/ die das Handwerck wacker herum gereiset sind; sie gehen mit niemand um/ und wissen

gelehrten Sachen No. V. 1718. als ein Opus edendum angemeldet. Hiernächst ist wohl zu recommendiren: Nouveau Traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue & des autres Instrumens, par M^r. de St. Lambert, Paris 1707. und andere/ die mir eben nicht so gleich beypfallen wollen.

sen so wenig zu leben/ daß man ihre Gesellschaft meidet/ daher es denn auch kömmt/ daß sie sich selbst gerne verstecken und vor unerträglicher Enbildung wahnwitzig oder Leutscheu werden.

XII.

Endlich/ wenn wir die guten Patronen betrachten/ die nichts oder blutwenig von der Sache verstehen/ die mit fremden Ohren hören/ mit verkleisterten Augen sehen/ und mit verguldeten Händen fühlen wollen/ so ist würcklich zu beklagen/ daß dieses Übel in specie bey musicalischen Aemtern allein befindlich sey. Der vom Predigen und andern Sachen hat noch mancher/ aus Gewohnheit und langem Anhören/ einen ziemlichen Begriff; von der Music aber/ leider! in grosser ansehnlichen Collegiis, kaum ein einstiger/ und der ist leicht zu corrumpiren. Hier herum ist es schon genug/ einem zum Dienst zu helfen/ wenn er nur in den Hamburgischen Opern gesungen oder gespielt hat und eine Frau x. dabey nimit/ er mag sonst wissen was und wie viel er will. Das ist zwar ein Zeichen des guten Credits der hiesigen Opern/ welche gewiß vielen Leuten die Augen eröffnet und unter andern solche Subjecta glücklich gemacht hat/ daran sonst wohl kein Mensch gedacht haben würde; allein es ist doch bisweilen ein blindes Judicium unfündiger Patronen dabey vermachtet/ und wenn das docendo discimus nicht wäre/ er würde oft schlecht genug bestellt seyn.

XIV.

Da wird dann an manchem Orte bey der Beförderung ein Cantor herbey geruffen/ der dem Candidaten den Puls fühlen soll und selbst nicht weiß wo er sitzt; der vom Orgel-Spielen oft so viel versteht/ als die Krähe vom Sonntage. Da werden denn ein paar Sünder auf die Probe gesetzt/ die notorie noch weit elender sind als unser Stipes selbst; da werden denn diesem und jenem die Hände verguldet/ und Midas, unser Herr Langohr aus Arcadien, muß ein Organist werden/ es sey ihm lieb oder leid; ob er wisse/ was accompagniren sei oder nicht/ darnach fragt kein Mensch. Ey! sprechen sie/ wenn er nur den Psalm fein andächtig spielt/ daß man hören kann/ in welchem Vers er ist/ hat es schon seine Richtigkeit. General-Baß ist keine geistliche Sache; er gehört wohl mehr in die Opera als in die Kirche; wenn unser Jüngling kein Organist geworden wäre/ was hätte er denn werden sollen? Kein redlich Handwerk

hat er gelernt; zum Arbeiten hat er weder Kräfte noch Lust; Seht wie er ist! und daß liebe Latein hat auch nicht mit ihm fortgewollt/ wie er denn auf die Colloquia Corderi gekommen ist; aber zum Organisten ist er doch noch gut genug; denn er hat ja bey dem und dem gelernt/ und seinem Baß und so viel an Lehr- und Reise-Geld gekostet; man sagt gar/ er könne pñiren! Dazu müß er vielleicht unsre Nichte/ unsre Waise/ unsre Hausfrau/ unsre u. zur Frau; wer hat denn was darauf zu sagen?

XV.

Das heist: Männer/ oder vielmehr Jungens mit Aemtern/ nicht Aemter mit Männern versehen. Daher haben wir denn solcher saubere Organisten hin und wieder die Menge/ die dem Amt Schande und selbigen höchste Verachtung bringen/ daß auch oft der beste Künstler und Componist darunter leiden muß/ weil die Leute denken: Ein Organist sey ein Dröckel; der eine wie der andre; sie seyn ja Collegen. Und wenn ich die Wahrheit sagen soll/ so sehe ich nicht/ was denn auch ein Organist/ als Organist/ wenn er nichts ist/ für eine mächtige Creatur sey; wo mir recht/ so hat bey uns der Pfister den Rang über dem Organisten/ wenigstens behält des ersten Pontificatus einen grossen Streich voraus/ und darf bey Leibe kein Organist einen Krager und solch langes circumdedere tragen. Warum nicht? Weil er Academicus ist/ oder vielmehr/ weil er kaum lesen und schreiben kan. *opus* von Academicis. Neulich hat man einen gewissen ehrlichen Menschen aus der benachbarten Stadt zum Cantor gemacht/ der kaum für einen Cantor voll thun kan; wie aber die Patroni gemercket/ daß er auch so gar im Amt nicht zu recht kommen kan/ und befürchteten/ es möchten sich die Cives eine Declinationis über solche Wahl beschweren/ haben sie den alten Knaben herauf auf die Universität geschickt/ nur damit er ein halbjähriger Academicus/ welches ihm doch bey der Wiege schwerlich vorgesungen worden. Nun zu unsern Organisten.

XVI.

Erasmus Sartorius, ein berühmter gelehrter und berühmter Cantor alhier in Hamburg/ beschreibt unter andern gar artig (a) Catervam Organistarum spiri-

spiritualium, numero atque ordine secundam, quorum nonnullos primo intuitu vidisses eleganter in sua arte eruditos, nonnullos *superciliose imaginativos*, nonnullos *phantastice superbos*, nonnullos hilariter ingeniosos &c. *welcher* Characteres ziemlich lebhaft ausgedrucket sind / und mit obigen etwas übereinkommen. Fiat applicatio.

XVII.

Noch andre gibt es / die sehen dum aus (sinds auch vielleicht in der That und wollen sich mit solchem affectirten exterieur bey dummen Leuten ein Ansehen machen. Darum sprechen diejenigen / welche dergleichen Mausefänger gerne unterbringen wollen / man habe sich an des Menschen Stellung nicht zu kehren ; er sehe zwar aus als einer der von nichts wisse ; aber es sey seines gleichen nicht ; er sey ein sonderlicher Kopf ; man müsse ihm nachgeben und das rechte Tempo, die rechte Laune in acht nehmen / als dann spiele er / daß es Art habe ; was er in Gesellschaft spiele / sey für nichts zu achten. Drum lasse er sich auch so nöthigen / und schlage es wohl Capellmeistern und Raths-Herren ab ; aber man sollte ihn hören / wenn er allein zu seyn vermeine / und nicht wisse / daß ihn jemand belauere, da könne man an seinem Fantaisiren seine Lust haben. Einer betrachte mir die Charlatanerie ! Das sind eben die Bursche / welche / wenn sie der Paroxysmus überfällt / auf ihrem Instrumente keinen Griff thäten / wenn man sie gleich mit gefalteten Händen anflehete und gar bis in den Himmel erhöhe. Vid. Herrn *Kuhnaus Music. Quack* s. p. 531. Sie gehören unter die Zahl der *unbrauchbaren* Virtuosen, wenn sie was verstehen / davon an einem andern Orte.

XVIII.

Wer demnach Respect von mir verlangt / weil er ein Organist oder Organisten-Bursche heißet / der schlägt einen Blossen ; ist er aber sonst ein guter Musicus und Componiste / hat dabey ein redliches Gemüth und untadelhaftes Betragen (ohne welchem auch die größte Kunst zu Schanden wird) den will ich allezeit hoch achten / er habe einen Dienst oder nicht. Das schöne Amt ist leider ! wie wir sehen / unter die Füße getreten / verachtet / und in Stümper-Hände gerathen / deren etliche nicht drey Tacte nach Noten spielen und in der Mensur bleiben können (wie ich desse einen ganzen Chor von 20 bis 30 Leuten zum Zeugen rufen kan) und die sich per Genitivum, per Dativum, per Resignationem &c. einzuschleichen wissen
dere

ren manchem/Gott-Gewissen-loser und unverantwortlicher Weise/ Survivan-
n auf die besten Dienste ertheilet werden / weil der Candidatus etwann den
Assessorem , wider die Gebote des HErrn / der Obrigkeit und der Ehre / zur
Zeit zum Groß-Vater zu machen sich geschickt befunden (wozu endlich wohl
in Acker-Studente noch weit tauglicher gewesen wäre) oder weil der Candida-
us ein Weib nimmt / an deren Esse der alte Possessor Antheil zu haben sich ein-
bildet. Darum kan ich das Amt eben nicht sonderlich ehren/ welches auf
ergleichen Art verunehret/ mit heßlichen Leuten liederlich besetzt und prostitu-
irt wird. Quamquam vitium non in Officio, sed in iis sit, qui illo abutuntur.

XIX.

Will jemand fragen: Wer mich darüber zum Intendanten oder-Con-
sieur bestellet habe? dem antworte: Daß es kein eigenes Privilegium erfor-
dere/ sondern eines jeden ehrlichen Mannes Schuldigkeit und Pflicht sey/ der-
selben Mißbräuche zu entdecken. Daß es viele stumme Hunde gibt/ und kei-
ner der Raken gern die Schelle anhangen will / ist leider mehr als zu wahr!
Darum thut auch denn ein jeder desto eher/was ihm gelüstet. Ich hasse solche Fuchs-
schwänzeren und solch laulichtes Betragen wie den Teufel/ und will mir lie-
ber expresse aller Ignoranten Verfolgung ausbitten/ als ihnen schmeicheln und
durch die Finger sehen/ wo Gottes und der Music Ehre zu kurz kommen. Was
ich hier schreibe/ getraue ich mir alle Stunde und Augenblick/ quovis modo
zu verantworten. Und obs gleich nicht viel helfen sollte/ habe es doch unver-
zagt nicht lassen wollen noch können. Wer was dawider hat/ der melde sich;
es kan ihm die Wahrheit noch besser gesagt werden.

XX.

Es mag sonst heutiges Tages ein Virtuose einem Ignoranten, oder ein Igno-
rante einem Virtuosen im Amte nachfolgen/ so haben sie beyde einerley Ein-
suffte / einerley Rang/ einerley Ansehen/ und muß sich einer Blut-sauer wer-
den lassen/ der nur die Wahrheit zur Welt bringen oder in einigen Umständen
die geringste Aenderung machen will.

XXI.

Mich jammert man her geschickter Kopff/ der wohl mit Ehren ein Ca-
pit-Meister seyn/ und über 1000 Rthlr. einzunehmen haben könnte/ daß er mit
einem

einem fahlen Organisten-Dienst / und wenns hoch kömmt / mit ein paar hundert Thälern vorlieb nehmen muß. Da sich dann öfters an geringen Orten manches herrliches Subjectum antreffen läßt / zu welchem der liebe GOTT / Ni aus heiligen Ursachen nicht sagen will: Freund / rücke hinauff / wie Herr Kuhna l. c. pag. 194. sehr artig redet. XXII.

Wiewohl / ob denn ein solcher gleich nichts mehr als ein Organiste heißet / kan er sich darum doch schon sehen lassen / und verständigen weissen / daß ein meeres hinter ihm stecke / als das Kyrie zu spielen. So machte es Werckmeister / der war auch nur ein Organiste; er ehrte aber das Amt. So machten Froberger / Bachhelbel / Burtebude und etliche wenige mehr; so könn es noch je hund diejenige machen / die was wissen und verstehen / und es nicht dab auf die faule Seite legen wollen. Aber wo sind sie? Gewiß / die Anzahl ist so geringe / daß ich mich entsehe / sie herzusetzen; Ich habe sonst die Ehre / einige solcher Organisten zu kennen. XXIII.

Indessen sey es genug / daß noch hin und wieder brave Leute anzutreffen die / ob sie gleich nicht hervorgezogen werden / nebst dem Orgel-Spielen die Music gründlich verstehen und treiben / auch dannenhero mit andern gar nicht vermischt werden müssen. Diese ehre und respectire ich / nicht eben als Organisten sondern hauptsächlich als Musicos, und wünsche / daß die ganze Welt sie in Würden hielte. XXIV.

Jene aber / sammt ihren pneumatischen Candidaten, sollen gleichwohl auch nichts gedencken / es gehe sie dieser Text allein an; sie müssen wissen / daß si noch viele Cammeraden haben / und daß ich unter der Organistischen Benennung alle diejenigen mit begreiffe / die sonst vom Clavier Profession zu machen vorgibben / und sich übrigens noch als Volontairs aufführen. Die werden hier dieulich gebeten / sich ein wenig umzusehen und zu erwegen / was gescheute Leute vom Nutzen halten / so der General-Baß auf der Orgel und auf dem Clavicymbel (a) im Fantaisiren und sonstet schafft; sie werden höchlich ersüchet / in ihren Busen zu greiffen / und zu fühlen / wie ihnen das Herzgen pochet / ein tique taque nach den

(a) Das Clavicymbel ist auch ein Organon. Vocatur *Organum*, seu canaliculis & fistulis constet. seu etiam fidibus, Cardanus L. III de Util. c. 2. Oper. T. II. p. 117. Ed. Lugd 1663. Fol.

a andern schläget und sich wie ein Lammerschwanzgen bewaget/ wenn nur im citativo bisweilen/ mit ganzen und halben Noten/ ein Intervallum, ein Griff dein Ton vorhörmunt/ der nicht nach ihrem Halse gesetzt ist/ und darüber ihre meßfinger stolpern. Einer von diesen sagte neulich zu seiner Entschuldigung: Er me zwar Instrumental- aber keine Vocal-Sachen accompagniren; ich glaubtes so wenig als das andere; aber er dachte: qui bene distinguit, bene docet.

XXV.

Diese Herren wollen sich inzwischen nicht verdriessen lassen/ gegenwärtigen wenige Blätter heimlich und bey verschlossenen Thüren vor sich zu legen/ und versuchen/ ob sie sich daraus erbauen oder lernen können/ daß sie unvollfende ar-
bader sind. Ach! es ist ein grosser Anfang zur Weißheit/ wenn man erst einmahl richtiglich bey sich selbst dencket: Welch ein grenlicher Schöps bistu doch! nichtlich/ ohne dergleichen treuerhizigen Beichte kommt keiner zur Absolution. habe es selbst probiret/ und diese Erkenntnis/ wie ein heilsames Pflaster wol-
den verzehrenden Krebs der thörichtten Einbildung/ bewährt befunden.

XXVI.

Es will bey gegenwärtigen Prob-Stücken nicht allemahl heißen: Audas fortuna juvat, frisch gewagt/ halb gewonnen; sondern vielmehr: per aspera ultra, streck den faulen Kopff daran! Schaffe lieber einen Scholaren ab/ und setz dich selbst an dessen Stelle zur Information wieder an. Werde ein *avolo-
lo-70*. Wende wenigstens täglich ein Stündlein zu deinem Privat-Exercitio/ und wo du dir selber nicht allenthalben gleich zu helfen weisst/ da schäme des Nachfragens und Forschens gar nicht; absit pudor ille malus. Halte an! den nicht träge/ wenns nicht gleich gehen will! dencke nicht/ es sey eben eine so ge-
nge Sache um diese 48 Exempel! ich versichere dich/ sie werden dir zuletzt alle
ine Mühe reichlich/ mit Ehren und Vergnügen bezahlen/ und was du etwan
hopschillingen versäumt zu haben vermeinst/ an Thalern wieder einbringen.

XXVII.

Mancher wird hier denken: der Kcrl redet mit grosser Autorität. Wer ist
ein Nieder-Sachse; ein Hamburger; der weder Rom/ noch Paris besucht;
bestellet ihn zum Lehrer? Aber/ mein guter Freund Mancher/ mein lieber
Monsieur Quidam, es heist nicht quis vel ubi, sondern: Quid dixit. Sind meine
Lehren

Lehren nichts nütze/ so laß sie liegen; findest du aber in deinem Gewissen (als wohl ich nicht zweifle) daß sie wahr und klar sind/ so nimm sie an/ es sey mit oder o Danck/ das gilt mir gleich; nur murre nicht!

XXVIII.

Was haben dir denn die Nieder-Sachsen gethan? Was hast du auf Hamburg zu sagen? Ist es gleich nicht die ganze musicalische Welt/ wie jener spöttischreibt/ so ist es doch eine der größten und berühmtesten Städte in ganz Europa. Ich habe sehr viel Ober-Sachsen/ ja selbst Italiäner und andre Lands-Leute gekannt die in Hamburg wirklich was gelernt haben. Es könnte hieselbst auch noch besser um die Künste/ und insonderheit um die unschätzbare Music stehen/ nisi -

XXIX.

Erfundige dich doch/ mein werther Monsieur Quidam, was die meiste Italien erhandlen. Ich habe mir sagen lassen/ wer nichts hineinbringe/ lauffe leer wieder herauszukommen. Indessen setzt man mit Recht und Unrecht das musicalische Eden nirgends als in Welchland/ und beklaget nur/ daß dessen Gang (bisweilen auch der Ausgang) nicht jedem erlaubt sey.

XXX.

Aus Frankreich und Engeland ist zwar auch etwas zu holen; allein es mehrentheils Zinsen nur von solchen Capitalien/ welche so wohl die Italiäner, unsre Deutsche Vorfahren alda belegen haben/ wie solches die Creditores selbst und wieder nicht in Abrede seyn können. Laß die Organisten und Clavicymbalisten in Italien und Engeland auf ihr Gewissen bekennen/ ob sie keinem Deutschen zu danken haben? Ich weiß gewiß/ der berühmte und Faust-fertige Mr. Babington wird es/ nebst vielen andern/ aufrichtig gestehen müssen.

XXXI.

Die Quellen/ woraus man den Musen eines zutrinct/ sind mir/ O Lob! nicht unbekand. Wie manchem ist der Pyrimunter Brummen wohl bekommen/ der doch das Waldeckische Gebiethe nimmer betreten hat? Solte keiner Palin-Sec genossen/ als die Straß-Fahrer/ so würden die Canarienser wenig Erfahrung haben. In Summa: Lesen/ Schreiben/ Spielen und Nachdencken thut und man kan etwas Reise-Geld dabey ersparen.

XXXII.

Ich könnte wohl mit dem Cicerone sagen: Peregrinationem esse obscuram & sordidam iis, quorum industria Romæ (domi) satis illustris esse potest. *Alles* es ist nur Schade/ daß das alte dankbare Rom aus der Art geschlagen/ und ein solches Vaterland/ da man sich durch gute Künste und Geschicklichkeit forthelffen kan/ nach Utopia verleget worden ist.

XXXIII.

Leute/ die zu grossen Reisen Gelegenheit/ Mittel und Verstand besitzen/ sind löblich zu beneiden. Doch steigt auch manche Gans übers Meer/ und wenn ihre petits Maitres wieder zu Hause kommen/ haben sie etwan ein Italiänisches si, ein Französiches tête bleüe, ein Englisches roast beef und ein paar aufgeschnittene Ermel erschnappet. Das ist der ganze Bettel.

XXXIV.

So grosse Lust ich jederzeit/ sonderlich zur Italiänischen Reise/ gehabt/ so wenig hat mich doch hierunter das Glück begünstigen wollen/ und besleißige mich diesen Abgang/ dafern es möglich/ auf andere Art zu ersetzen/ so/ daß sich hoffentlich niemand das Maul darüber zu zerreißen Ursach haben soll. Wer verbietet mir denn/ in einer freyen Kunst Mißbräuche zu entdecken/ Stümper zu beschämen/ Virtuosen zu preisen/ Lehrlinge aufzumuntern/ und was ich etwan gefasset/ nachgedonnen oder erfunden habe/ andern mitzutheilen?

XXXV.

Es wird diese Organisten-Probe vielen naseweisen Verächtern schon/ zu mein weiteres expostuliren/ handgreifflich darthun/ was recht oder linc/ sey/ und was ihnen für Nüsse vorlegen könne/ ein Nieder-Sachse/ ein Hambur-ger/ der Rom und Paris nur in effigie, ihrer trefflichen Männer aber einen guten Theil/ der Wirkung/ der Frucht und dem Geiste nach/ schon kennet.

XXXVI.

Warum verdreust es dich/ mein Cadetgen/ daß ich scapham scapham meane? Kanst du was/ so hast du was. Kanst du aber nichts/ oder nicht viel/ so Schweige ja bey Leibe still/ und mache dir meine wohlgemeinte Arbeit bester maassen zu Nuße.

XXXVII.

Ich habe mir sagen lassen / du würdest mit einem großmächtigen **Aber** einfallen und fragen: Wozu denn die vielfältige Veränderung der Clavium; ic. die Exempel aus dem Gis, Fis, Cis, und Dis, beydes mol und dur dienten! Da doch aus solchen Tönen niemahls oder selten ein Stück gesetzt werde; Es geschähe ja nur die Leute zu scheeren &c. Recht so / mein Freund! Wer nicht andere schleiffen kan / der muß sich schleiffen lassen. Liß aber nur den Prinz recht mit Verstande / insonderheit seine Worte im andern Theil des Satyrischen Compositen Cap. 19. §. 8. so wirst du gleich gelindere Saiten wegen Veränderung der Clavium auffziehen. Sie lauten folgender Gestalt: „Wann vorgegeben wird / daß man den Organisten eine Beschwerlichkeit benehme / wenn allezeit Clavis „signata Bassi bleibet / und die Bassetti eine Octav niedriger gesetzt werden / ist „solches von keiner Wichtigkeit; Denn NB. ein Organist soll so *exercirt* seyn / „daß er so leicht einen Bassetto, der sich entweder im Tenor / oder Alt / oder Dis- „cant befindet / spielen könne / als einen gewöhnlichen natürlichen Bass; denn „NB. das ist sein Amt / Er soll es können / und so ers nicht kan / so mag er es „durch eine fleißige Übung noch lernen; massen er Zeit dazu hat / indem er nicht „mehr absetzen darff.“ So weit Prinz / und das war eins. Nun will ich dir auch wegen des Gis, Fis &c. antworten. Du mußt aber dabey wissen / daß zwar eben immediate solche Modi deswegen wenig zum Fundament einer Piece ge- „setzt werden / 1) weil die Stimmung oder Temperatura des Claviers noch nicht „allerdings und allenthalben darauf gerichtet / noch derothalben solche Sachen / in- „sonderheit auf Orgeln / gar zu rein klingen / 2) weil mehrentheils und vornehm- „lich die Spieler und Accompagnateurs nichts taugen; So erfordert doch (wenn „du das Gewächse kennest) der Ambitus *a*) vieler sehr gebräuchlichen und „schönen Modorum, daß in solche fremde Tone affinaliter nothwendig ausgewei- „chen werde / des Recitativi nicht einmahl zu gedencken / als welcher sich gar in „keine Schranken setzen läßt. *b*)

XXXVIII.

Bedencke es doch! würde es nicht lächerlich und abgeschmackt seyn / wenn
et

a) Vid. *huj.* Op. pag. 33. §. 6. *Orch.* II. p. 67. 71. 212. 395.

b) *Cont.* *Neidhardts* Temp. Cap. VII. it. *Werckmeisters* Hypomn. Cap. XI.

einer die nächtlichen Stunden / deswegen / weil er sie verschläfft / nicht für Stunden rechnen noch paßiren lassen wolte? Oder / wenn J. E. ein Cavallier deswegen kein Seiten-Gewehr weder tragen noch kennen lernen wolte / weil eben alle Tage die Gelegenheit nicht auffstößt / da man gleich von Leder ziehen muß? Es ist zwar an dem / daß manchem alten Juncker das bisgen Johannis-Brodt mehr Ehren- als Fectens-halber an der Seiten hängt (so wie vielen die Semitonia mehr zum Zierath als zum Gebrauch auf dem Clavier stehen.) Es kan auch nicht gefodert werden / daß ein Mann / der sich sonst in seinen jungen Jahren wacker getummelt / sich mit jedem Rapschnabel / der sich nur aus Muthwillen an ihm zu reiben sucht / gleich herum schmeissen soll; Aber / wenn ein junger Fanfaron angegriffen wird / und er weiß sich nicht zu besinnen / ob er ein Bübgen oder Mädgen ist / ob er den Schlüssel zum Degen vergessen oder verlohren / so hat er die Tage seines Lebens für Schimpff und Schande nicht zu sorgen.

XXXIX.

Eben also ist es auch / gewisser massen / mit unsern Tönen beschaffen. Denn / wer deswegen J. E. das Dis mol, und andere Modos dieser Art / weder spielen noch kennen lernen wolte / weil sie nicht eben in allen Trivial- und Schick . . . Con-
certen auffstossen (quia non semper occurrunt) der würde kahl bestehen / wenn er ettmahl J. E. mit Mr. Händel Händel bekommen / und sich seiner Haut wehren / das ist / der Arbeit dieses weit-gepriesenen Mannes / wenn sie ihm vorge-
legt würde / ihr Recht thun sollte. Man hat von diesem Welt-berühmten Autore eine ziemlich bekante Cantata / Lucretia genannt / darinn nicht nur Modulatio-
nes aus dem Dis mol, sondern auch Cis dur und andern Tönen häufig vorkommen. Die Piece ist aus dem F mol, und wird es vielleicht Gelegenheit geben / in diesem Werke etwas daraus anzuführen.

XL.

Organædis emeritis, ich sage es noch ettmahl / alten ehrbaren Leuten / die sich sonst in terminis halten / muß mans nicht verdecken / wenn sie spielen: Weit davon ist gut vorm Schuß. Man muß solche Männer / die das übrige gethan haben / oder noch thun / auch niemahls auf die Probe setzen / sondern nur die Schnautz-Hähne / die Luftstreicher oder Gasconier (worunter auch wohl Alte angutreffen) die immer groß thun / pochen und prahlen / wenn
sie

sie Leute vor sich haben/ die zehnmahl ärger poltronisiren/ als sie selbst/ solchen in man wohl auf die Zähne fühlen/ und wenn sie wie Butter an der Sonnen bestehn ihnen kühnlich locum Asinorum anweisen. Jedoch ist meine Haupt-2 sacht bey dieser Sache nicht so wohl/ daß einer den andern auf Probe setzen/ als daß ein jeder sich selbst/ man mercke es! probiren se *Quid valeant humeri, quid ferre recusent.*

XLI.

Damit ich aber noch ein Wort wegen obiger schwer- oder ungewöhnl verimeynter Tone verlehre/ so nimme eine Aria zur Hand/ mein sie Freund/ J. E. aus dem E dur, deren es Schiffs-Ladungen voll gibt/ da wo du Cadenzen/ Modulationes und Accorte finden ins Gis mol, a) ins Gis dur! so weiter/ daß dir/ wenn du (wie ich besorge) in dergleichen Tönen nicht schlagen bist/ und etwan/ ex tempore, oder à livre ouvert accompagni sollst/ der Angst-Schweiß dabey ausbrechen/ und der Zuhörer verimeynen wo man ziehe ihm die Härlein mit Pinzetten aus den Ohren heraus.

XLII.

Ich könnte dir/ solchen niederlichen Einwurff zu vernichten/ von den üblen Modis leicht etliche hundert Allegata machen/ weil sie weit gebräuchlter sind und viel häufiger auffstossen/ als das Gis mol; Allein ich mag mich nicht damit aufhalten/ sondern will eine andere Materie vornehmen/ die ich bey jeder Gelegenheit dem verständigen und nachdenkenden musicalischen Leser/ in Theoria, zu erörtern entschlossen bin; Dabey ich fast zweifeln sollte/ ob unter hundert Organisten zehn sind/ die mein Teutsch allenthalben verstehen werden/ wenns auch lauter Nieder-Sachsen wären. Man probire es. Dieses ist theoretische Probe; hernach folget Praxis in den Exempeln. Wer nur in ein Stücke nicht stolpert/ mit dem kan man endlich durch die Finger sehen/ ob zu beyde zu einem rechtshaffenen Organisten erfordert werden. Doch/ zum Zu-

XLIII.

Wir haben in der zwenten Eröffnung des Orch. P. II. Cap. IV. betracht daß ein jeglicher Modus drey Chordas essentialis, zwey naturales, und zwey necessarias habe/ auch gelehret/ wo selbige anzutreffen sind. Weil nun damahls

a) Vid. Sonatine per Violino e Cembalo del Sig.^{ro} Telemann (Opera leggiadra e gentile): V. p. 10. del Basso, 16. del Violino.

richtung bloß auf das Genus Diatonum gieng / (welches der Septenarius weiset) und man es dabey vors erste/ Kürze halber/ bewenden lassen muste; aber das vorhabende Werck/ in welchem aus allen vier und zwanzig tis würckliche Specimina practica (nach Verlangen derjenigen/ die inson-
 nitt das Cis dur, Dis mol und Fis dur zu sehen curieux sind) erscheinen/ so
 1 und erstlich eine weitere/ auf das Genus Diatono-Chromaticum sich
 redende Erklärung heisset/ als auch vors andere der Beweiß/ daß würck-
 in rerum natura vier und zwanzig verschiedene Modi Tonici sind/ heß und
 r/ ja versprochener massen/ mathematice erfolgen soll und muß / so wird
 Mühe werth seyn/ ein wenig ausführlich von beyden Stücken zu handeln;
 1 derjenige/ der *accompagneren* will/ ein **Erkenntniß der musikal-**
is Tone und Moden haben muß. a)

XLIV.

Meines Bedünckens könnte man die noch übrigen vier Chordas gar füg-
 unter dem Nahmen der elegantiorum, oder zierlichen und galanten, be-
 nennen; massen sie einer Melodie und Harmonie/ so zu reden/ fast einen solchen
 gout und ein solches schönes Ansehen geben/ als das Gewürz den Gerichten
 die feine piqueure dem Wildpret. (Daferne es erlaubet ein Koch- Gleichniß
 zu bringen/ das eben nicht abgeschmackt heißen kan) Denn/ so wie ohne Ge-
 richt kein Gericht gut schmecken wird/ und her gegen allzuviel desselben auch die be-
 schüsseln verdirbet: Ingleichen/ wie die verschmizten Röche und chefs de
 line nimmer gern einen Braten durchaus/ sondern nur hie und da auf das
 beste zu spielen pflegen/ damit es keinen Eckel verursache und verschiedenen
 schern recht sey; (denn alle Leute fressen kein Speck) also verhält sichs auch/ in
 diesen Stücken des Gebrauchs mit unsern so genannten Chordis elegantiori-
 is, welche/ wenn sie nicht gar zu häufig oder affectirter/ gezwungener Weis
 c
 erschei-

a) Celui qui veut accompagner de quelque Instrument que ce soit, doit avoir une
 connoissance (au moins superficielle) des Tons & des Modes de la Musique
 St. Lambert dans son Traité de l'accompagnement. pag. 26.

erscheinen / sondern hie und da geschicklich / fein (finement) und nachdrücklich an gebracht werden / einer Piece gewiß den größten Zierrath geben können.

XLV.

Dann die Chordæ essentialis ihr Absicht auf den Schluß und das Haupt wesen eines Stückes richten; der naturalium Eigenschaft aber darin beruhet daß sie den essentialibus zur Seiten stehen / und ihnen behülfflich sind / damit alles fein natürlich zugehe; wenn es ferner mit den necessariis eine solche Bewand hat / daß man ohne ihr Zuthun von keinem Ton zum andern kommen kan so wäre endlich den Chordis elegantioribus diese Beschaffenheit beizulegen daß kein galanter Componist, der mit seiner Arbeit nicht etwa nur sich selbst, sondern der ganzen vernünftigen Welt 2) gern gefallen will / ihrer in der Melodie müßig gehen / sondern sie / als ein rechtes Aroma oder Sal musicum, allerdings müßiglich zu gebrauchen / nicht umhin könne.

XLVI.

Diese / in solcher Gestalt etwas beschriebene Chordæ elegantiores, (oder wie man sie sonst besser nennen will) sind nun: 1) Ein hemitonium, vel majus vel minus, nachdem die Lage ist / über die Chordam finalem eines jeden Modi, es sey major oder minor. 2) Ein hemitonium unter die Quintam vel Chordam dominantem / es sey im Modo majori oder minori. 3) Ein hemitonium unter die Sextam bey Modis majoribus; welches bey minoribus *descendendo* auch ein natureller Klang / *ascendendo* aber diese Chorda elegantior ist. 4) Und leztens ein hemitonium unter die Septimam majorem, mit einem Wort: Die Septima minor, oder ein ganzer Ton unter die Chordam finalem, so wohl in majoribus als minoribus, *ascendendo*; bey diesen aber *descendendo* nur ein hemitonium unter die finalem. Solchem nach machen die drey essentialis, die zweo naturales, die zweo necessariæ, und endlich diese vier elegantiores Chordæ untre elf gradus octavæ chromaticæ richtig aus.

XLVII.

Warum ich aber von elf und nicht von zwölf Graden rede / solches dürff-

2). Comme la fin de l'Orateur est de persuader ses Auditeurs, celle du Musicien est de plaire à la multitude. *La Mothe le Vayer* Tom. I. pag. 548. 3. Edit.

te manchem / der wenig Nachsinnen hat oder braucht / ungereimt vorkommen. Allein / auch diesen Anstoß wegzuräumen / muß ich sagen: daß / ob gleich die Octava diatono-chromatica zwölf Grad hat / dennoch in jedem Modo, **ordentlichen Weise** / nur elf gebraucht werden. Denn / ist der Modus major, so versteht sich von selbst / daß keine Tertia minor Modi (es sey denn außerordentlich oder per accidens) statt finden könne; ist hergegen der Modus minor da / so folget gleichfalls / daß keine Tertia major Feyer-Abend habe / und also jederzeit nur elf zu erscheinen pflegen / die eigentlich ad Statum Modi gehören. Wer jedennoch die Tertiam majorem in Modo minori, und die Tertiam minorem in Modo majori, da festlich gar oft vorkommen / etwan Chordam peregrinam nennen / und die Octavam voll machen wolte / thäte damit gar kein Unrecht / wenn nur ens und accidens unterschieden werden.

XLVIII.

Wolte auch jemand die vier Chordas elegantiores in den Modis bloß pro accidentiis halten / so kan man solches wohl geschehen lassen / weil eigentlich nur drey vorhanden / die essentiales heißen können / und die andern alle auf gewis-
se Weise accidentales sind. Allein niemand muß mit jenem gelehrten Manne sagen: Die zufälligen Dinge hätten keine Wirkung; denn man kan ihm diesen Vorschlag thun: daß er nur ein paar Stunden in einer Kutschen fahren dürffte / daran die Räder vier- oder mehr- eckigt sind (als welches zufällige Dinge) so werde er bald erfahren / daß die Accidentia eine starke Wirkung haben. *) Wir wollen / um das bisher gesagte deutlicher zu machen / die Elementar Modi in Noten vorstellig machen / und die Chordas elegantiores mit einer weißen viereckigten / die fremden aber mit einer dergleichen schwarzen Figur bezeichnen / auch die vier elegantiores oben in den Scalis mit Ziffern bemerken; die mediantes rund und schwarz; die naturales rund und weiß; die necessarias aber wie halbe Schläge abmahlen / woraus sich ein jeder ferner Rathß erholen kan. Sit Modus D.

Chordz elegant, Modi maj.	Chordz elegant, Modi min, ascend,	Chordz elegant, Modi min, descend,
	peregr.	peregr.

Scala Modi majoris.

(finalis) elegans, *necess.* peregr. (medians,) *necess.* elegans. (dominans) elegans, natur. eleg. natur. (fin

Scala Modi minoris, ascendendo.

(final.) eleg. *necess.* (medians,) peregr. *necess.* eleg. (domin.) eleg. natur. eleg. natur. (fin

Scala Modi minoris, descendendo.

(final.) eleg. natur. eleg. natur. (domin.) eleg. *necess.* peregr. (medians) *necess.* eleg. (fin

XLIX.

Wenn ich nun wohl bey mir überlege / da hier de Modis wird gehand
 werden / was die alten Griechischen Musici (solche 3. E. von denen Euclides drit
 ba

hundert Jahr vor Christi Geburt sagte: veteribus (a) vocabatur Lydia, dlydia, &c. *Vid. ej. Introd. Harm. p. 15.*) durch ihr Wort τρόπος eigentlich sagen wollen / so dürfte ich fast glauben / daß Glareanus und seine Nachfolger nicht auf dem rechten Wege gewesen sind / da sie vermeinet / es bedeute solches nichts anders / als speciem quandam Octavæ, die ex locatione hemitonio ihr Wesen empfangen / und dadurch ein Lydischer oder Dorischer Modus gesetzt werden müste. Boethius, der am ersten unter den Lateinern von der Sache geschrieben / und von dem Glareanus seine besten Principia hergenommen haben / gedencet der locationis hemitonii gar nicht / ob er gleich alle Modos nach den Generibus richtig beschreibet. b) Euclides aber / Alypius, Gaudentius, Bacsen. und andere tragen ihre Sachen so für / daß es fast lassen möchte / für einen Kobenhin anseheth / als wann die Lydische / Dorische und andre Sing-Weisen im bloßen Ambitu Octavæ bestanden hätten; jedoch findet sich / wenn man das genauer betrachtet / daß es gar nicht so gemeint / sondern die Absicht obiger jern Verfasser und Nachschreiber vielmehr gewesen sey / zu zeigen / wie die Note die Zeichen des Klanges / in diesem oder jenem Ton zu setzen und zu benennen.

L.

Denn da wird keiner von ihnen 3. E. über die Specificationem chordarum graduum schreiben: *Λύδιοι τρόπος*, sondern vielmehr: *Λύδιοι τρόποι σήματα*, i. e. *lii Modi Notæ*. Nicht / daß dadurch die eigentliche Natur und das Wesen des *lii*, sondern nur die Signa oder die Noten desselben erkandt werden sollen. Es vielleicht den Griechen / die keine Music verstanden / eben wie unsern Lands-ten solcher Art. Die wissen noch endlich wohl superficiellment, daß eine Gigue einer Sarabande unterschieden sey; aber die Noten müssen sie lernen. Also haben Griechischen Scribenten theils nur die Noten / theils nur den Ort und die Stelle wo die *σημεία* dieses oder jenen Modi eigentlich ihren Sitz hatten / nicht aber Modos selbst damit dociren wollen.

c 3

LI.

1) Durch diese Veteres werden Pythagoras und seine Schüler verstanden / welche nemlich ungefehr dritthalb hundert Jahr vor Euclide, und also 500. Jahr a. C. n. gelebet. de Tetrachord. divis. antiquor. music. vid. *Arist. Quint. Lib. I. pag. 21.* & de ipso Aristide nostro, *Bibl. Græc. D. J. A. Fabricii Lib. III. Cap. X. pag. 259.*

2) Biewohl *Salinas L. IV. c. 12.* von ihm sagt: Daß es fast scheine / als hätte er / Boethius, die Tonos und Modos miteinander confundiren wollen; wie denn Glareanus hierinn verfloßen / und vom Franchino verleitet worden / da sie doch beyde / weder die Doctrinam de Modis, noch den Boethium recht verstanden. *conf. l. c. Salinas.*

LI.

In solchem Verstande sagt *Arist. Quint.* p. 25. Es wären nur in genere gleichen Troporum drey: Dorius, Phrygius & Lydius. Ex quibus NB. Dorius ad graviores vocis effectus est accommodus, Lydius ad acutiores; Phrygius ad medios. i. e. Der Dorius sey den tieffen / der Lydius den hohen / und Phrygius den mittelmäßigen Stimmen bequem. Wenn nun dieses die gar Eigenschaft der Modorum seyn sollte / so müste man ja glauben / es hätten die Griechen solche bloß nach der Höhe und Tiefe unterschieden (wie es denn in gewissem Verstande so vernünftig und recht / als wahrscheinlich ist. Vid. Boeth. Lib. I de Mus. p. 14.) Es kan auch aus keinem einßigen Autore antiquo vel græco, ein Bestand / dargethan werden / daß solcher Unterscheid der Sing- Weisen ex locatione hemitonii seinen Ursprung habe / als welches allem Ansehen nach der Patet eine neue und unnütze / ob gleich gar künstliche und verwirrende Invention seyn müßte.

LII.

Auch ist lächerlich / wenn man an die Genera Musices græcorum / dencket / die sie theils separatim, theils conjunctim gebraucht haben / daß das hemitonium hätte ein Kennzeichen der Modorum abgeben sollen / welche Modi doch in allen Generibus, der Länge nach / von ihnen angeführet und specificirt werden. In Genere chromatico ist ja eine ganz andere Scala, in Enharmonia wieder eine andere / allwo die locationes hemitoniorum & tonorum ganz verschieden fallen / und mit denen in Genere diatono gar nicht übereinkommen. Nun hat ja das Genus chromaticum so wohl als das enharmonium eben denselben Modos bey den Griechen gehabt / als das Genus diatonum; Ergo die locatio hemitonii bey ihnen keinen Modum creiret haben.

LIII.

Wenn *Euclides* Intr. Harm. p. 16. die sieben Species Diapason erzehlet / so sehet er hinzu: Sunt vero hæ Species ab iisdem sonis, à quibus in Harmonia, (i. e. Genere enharmonico) & Chromate incipiebant, ad eosdem appellanturque iisdem nominibus. Da scheint es / als wenn man in den beyden andern Generibus die Modos zuerst reguliret und benennet hätte / (wie bey deren Beschreibung / insonderheit des enharmonii / bey gedachtem Autore, es sonst immer / fürgeheth.) a) und daß hernach das Genus diatonum in seinen sp

a) Luce meridiana clarius patet, non tantum in usu aliquando fuisse hoc genus, sed solo & præcipuo, ut reliqua duo præ hoc contemserint, *Meibom.* in *Notis ad Aristox.* p. 1.

s eben dieselben Nahmen behalten/ weil man von eben denselben sonis angen/ und in eben denselben auffhöret/ als in Generibus chromatico & enharmonico, unter denen dieses das vornehmste war/ weil es die andern begriff.

LIV.

Wenn eine Octava erhöht oder erniedriget wird/ es sey so viel oder so g als es wolle/ so gibt solches eine andere speciem, und werden eo ipso ~~qui~~ intermedii, & per consequens situs, non solum hemitoniorum, sed horum & intervallorum omnium, in quovis genere, quoad locum, vert und versetzt; daß demnach dieser situs und diese locatio eine nothwendige ~~der~~ erhöhten oder erniedrigten Octava seyn/ nicht aber zur Ursache oder zum ~~flischen~~ Kennzeichen einer neuen speciei, vielweniger eines neuen Modi, geworden sollte. Der positus dieser intervallorum ist keine causa; sondern nur rum. Aber die Gravitās, das Medium, das Acumen, sind eigentlich causae & es constitutionum. Denn/ so lesen wir beym *Aristide* p. 23. Singuli Modi matici & gravitatem habent, & medium, & acumen. Ac porro horum p hemitonio quidem priorem superat, si à gravissimo incipere velimus: hemio vero minor est, si initium faciamus ab acutissimo. Das heist: der eine as ist immer um einen halben Ton tieffer oder höher als der andere/ i. e. sein wahr. So verhält sichs auch mit unsern heutigen. *conf. Salin. de Mus. L.*

12.

LV.

Sehen wir Boethium, und seine definitionem Modi an/ so heist dieselbe *L. p. 14. de Mus.* also: Est plenum veluti modulaminis corpus (*non ex hemitonio situ sed*) ex consonantiarum conjunctione consistens. Quale est Diapason, vel Diapente & Diatessaron, vel Disdiapason. (Die Tertien galten nicht/ hätte Ditonus mit da stehen müssen.) Est enim Diapason *Constitutio a* lambanomene in Mesen, cæteris (NB.) quæ sunt mediæ, vocibus annumera. Da hätte er wohl/ wenn die hemitonia was mehr/ als die übrigen in illa, zu sagen haben solten/ einen Unterscheid gemacht/ und nicht durchgehends zwischen-liegende Tone voces medias genennet. Hernach sehet unser Boethius noch dazu: Si quis septem Diapason species (heutiges Tages sind ihrer zwölf)

zwölff) totas faciat *acutiores* vel in *gravius* remittat, septem efficiat *Modos* daraus abermahl die obige Meinung / wegen der Höhe und Tiefe / deutlich stätiget / die Krafft des hemitonii hingegen gänzlich hindan gesetzt wird.

LVI.

Mit diesem stimmt überein Faber Stapulensis, wenn er L. IV. §. 1. de Mus. schreibt: *Modum* vocamus *remissionem* aut *intensionem* omnium Tetrachordorum, gradatim in aliquo genere Melorum sui generis progressionem servandum. Woraus man fast schliessen solte / daß die Alten ihre Leyren bey jedem musischen Stück ungestimmt / wie die heutigen Lautenisten in gewissen Fällen th. müssen. Beyn Cardano liest man aus dem Aristotele, daß er sage: *Movemur animis cum hæc audimus. Etenim in quibusdam graviore animi & contractiore, ut in eo (l. cantu) qui mixtus est Lydio; (mixolydio) in al molliore & remissiore animo, ut in remissis (Modis).* Und weiter unten Pueris Dorijs ob id convenit, ut senibus Phrygijs, qui animos *emollit & remittit*, in suavitatem ac sonum reducens: ut Lydius qui temperet, juvenibus, non ad prælium concitatis, aptus. *Vid. Card. Oper. T. II. p. 117.* Woraus schliessen / daß die bloße Remissio & Intensio bey den Alten durchgehends von großer Krafft gewesen / wie sie es denn auch noch sind / ob mans gleich nicht beobachtet.

LVII.

Der älteste Autor Musicus, Aristoxenus, (a) gedencket mit keinem Worte an die locationem hemitonii im Glareanischen Verstande. Was in sein *deperditis* (b) vorkömmt / kan niemand wissen. Wann Boethius das gerin

(a) Antiquissimum Musicæ Autorem nennet ihn *M. Meibom. in Pref. ad Aristox.* u. Virum certe, si quisquam alius, de omni literatura optime meritum, in *Notis p. 7*

(b) *Euclides, Cicero, Plutarchus, Athenaus, Vitruvius, Aristides Quintil., Stobæus, Tatianus, Porphyrius, Ptolemæus, Boethius, Suidas, Laertius, Harpocratus, Sopater, Fulgentius, Aul. Gell., Ammonius, Reinesius, Vossius, Meursius, Zarlino, Gafforus, Salinas, Jonsius, Menagius, Meibomius, J. A. Fabricius*, und viel andere / gedencken der Aristoxenischen Schriften größten Theils in allen Ehren. *Aul. Gell.* nennet ihn *Aristoxenum Musicum, virum literarum veterum diligentissimum. Noët. attic. L. IV. Cap. 11.* *Plutarchus* bezeuget unter andern von nem gewissen Buche des Aristoxeni: *Βού ἀνδρῶν* genannt / daß selbiges nicht ohne höchster Vergnügung gelesen werden könne. *Porphyrius, Ammonius, und Athenaus* lob ihn und seine Werke insonderheit. Bey einem Kirchen-Vater aber muß man nicht

abon gefunden hätte / würde er es nicht unberühret gelassen haben. Euclider / und Bacchius Senior können die Herren Pateiner wohl verkleit haben / oder / weil jene von diesen unrecht verstanden worden / oder / weil diese froh esen / etwas seltsames und neues aus den Alten herauszuklauben / worauf die: doch wohl Niemahls gedacht hatten.

LVIII.

Denn obgleich obige Autores des hemitonien. Stüßes Meldung thun: erste pag. 16. *Introd. Harm.* mit diesen Worten: *In Diatono prima est person species, cujus primum hemitonium est in gravi, quartum vero cumine &c.* so will er doch nur so viel sagen: Daß die erste species Octavæ mit einem hemitonio anfangt (welche Mode bey uns ganz abgetommen) war nur in Genere diatono; denn mit den übrigen sey es ganz anders lassen. Der zweyte / nemlich *Bacchius senior*, wenn er seine Systemata nach Sätzen beschreibet / spricht pag. 18. Es gäbe drey Tetrachorda (andere sagen viere) quorum quidem primum est, cujus hemitonium est in gravi &c.

d

nein

den / daß ein Heide wegen Glaubens-Sachen / und der Lehre von der Seele / gerühmet werde / vielweniger daraus ein Argument zu seiner Verkleinerung nehmen. Von seinen 452 Büchern (si Suidæ de numero credendum) haben wir nur drey aufzuweisen / und die Titel von 18 Deperditis dem Herrn J. A. Fabricio zu danken / der Biblioth. Græca pag. 257 davon den Catalogum aus obgedachten bewährten Autoribus ertheilet. Weiß nun jedes dieser 18 Werke / nach damahliger Mode / aus vielen kleinen Büchern bestanden / möchte man obiger Zahl leicht nahe kommen. Man will den armen Aristoxenum verfeßern / weil er gesagt haben soll: Die Seele sey lauter Harmonie. Ce n'a pas été seulement le Musicien Aristoxenus, qui a dit, que notre Ame n'étoit rien qu'une Harmonie, ne ab artificio suo recederet, comme parle Cicéron *Tusc.* *Qu.* La plus part des Philosophes, selon l'Observation d'Aristote, au dernier livre de ses Politiques, ont encore été d'opinion, à cause de la Sympathie avec les nombres, qu'elle n'étoit rien autre chose qu'une Harmonie, ou pour le moins, qu'elle ne subsistoit que par l'Harmonie. Was hat denn Aristoxenus mehr als andere gesündigt? Vid. *la Morhe le Vayer*, Discours sur la Musique. Tom. I. p. 536. ed. 3. *Cluverius* sagt in seinen Anmerkungen No. 10. A. 1707. Es hätten die alten Welt-Weisen / insonderheit Aristoxenus, nicht ohne Grund gelehret / quod anima vel sit ipsa Harmonia, vel ex Intervallis ejusdem composita. Der mag es beantworten. Indessen kan man lesen / was *Salinas* de erroribus Musicis Aristoxeni L. IV. c. 23. & 24. theils pro, theils contra beybringet.

nemlich: Das erste Tetrachordum hebe unten mit einem halben Ton an (dencke das andere und dritte auch) welches meines Erachtens gar nicht ge-
heißt / daß dieser halbe Ton Ursache eines gewissen Modi sey. Cagione DEL
DISTINTIONE delle Specie dellé Consonanze, sagt *Zarlino* Vol. I p. 19
und das kan man passiren lassen. Nemlich: das hemitonium habe Ursach
zum Unterscheid der Consonanzen-Arten gegeben / nicht Ursach zum M
Cagione delle Distinzione ist nicht Cagione del Modo. Divisio Generum
Tetrachordarum, als welche beyde Materien gemeinlich unter ein Ha
Strick gezogen wurden / c) deutete man per locationem hemitonii an; i
aber die Modos. d)

LIX.

Daß demnach die Griechen den hemitoniis nullam Prärogativam,
nichts weniger als tantam vim, wie *Glareanus* pag. 66. *Dodec.* thut / be-
get haben. Ihre Meynung war nicht / daß der situs hemitonii eine neue
ziem Octavar mache; sondern potius umgekehret / daß eine neue species O
væ die hemitonia hie und da herfürbringe. Die vermeinten Modi depend
also / meines Erachtens / nicht von den hemitoniis, sondern die hemitonia
pendiren / zufälliger Weise / von den Modis, wenn man sie auch nur pro specie
Octavarum nimmt.

LX.

Ich habe lange gesonnen / wer doch immer derjenige gewesen / der zu di
hemitoniën-Quackereyen den fürnehmsten Anlaß gegeben. *Glareanus*, der sie
ersten unter die Leute gebracht / und / eigenem Beständniß nach / 20 Jahr darauf
seinem *Dodecachordo* gestudiret / nemet zwar einen Mann / von dem ers hat; E
aber *Boethius* nicht / sondern falsch / wenn unser *Lorius* pag. 65. vorgibt: Da
solches aus dem *Boethio* habe. Denn *Boethius* dencket in solchem Versta
nicht an den locum hemitonii. Es reinet sich auch gar nicht mit demjenig
was der gute *Schweitzer* L. I. C. 8. pag. 23. und also vorher gesagt / neml
Species intervallorum, autore *Cleonida* a) in *Harmonico-Introductorio*,

c) Vid. Ptolem. C. XIII. L. I. Harm.

d) *Aristox.* L. II. Harm. pag. 39. 40.

a) de *Cleonide* isto, quis fuerit & quando vixerit, altum apud Scriptores silentii
Bibl. Gr. J. A. *Fabricii* L. III. Cap. 14. pag. 378.

sumuntur ex vario hemitoniorum positu. Das *potissimum* und *sumuntur* weist doch noch nicht/ daß es absolute & re vera so sey. Weil aber dem Cleonide zugeschriebenes Introductorium nichts anders ist / als des Euclidis Introductio Harmonica, b) so wird mans wohl da suchen müssen: er nun von dieser Materie schreibt / solches ist oben schon angeführet worden und hat nichts zu bedeuten.

LXI.

Doch gesetzt: es hätte seine völlige Richtigkeit mit dieser Hemitonien-
e) gesetzt: es wäre so wohl Euclidis, als Bacchii, Alypii, Gaudentii und anderer eigentliche Meinung dahin gegangen / daß die locatio hemitoniorum Modum mache (welches doch noch ein harter Knoten, der aber des Auflösens werth ist / und sollte es auch mit Alexandrinischer expedition geschehen seyn) so beziehen sie sich in diesem Stück gleichwohl nur nudè & expresse auf jenes Genus, nemlich / das diatonum; Dahingegen die lautere Unmöglichkeit ist / daß von der verimeynten hemitonien-Kraft auch nur die geringste bey den andern Generibus sich äussern sollte.

LXII.

So lauten die Worte Euclidis von diesen Generibus pag. 15. Prima species Diapason est, quæ à barypicnis continetur, cujus primus Tonus est imitine, estque ab Hypate hypaton ad Paramesen, NB. à veteribus vocabatur Mixolydia, und so weiter. Glareanus gestehet selbst: Tantam vim (scil.) hemitoniorum minorum (noch dazu) in diatonico; Denn/ wer ihm vom chromatico, oder gar enharmonico was vorschwatzen wolte / der kam übel an: war sein Freund nicht. Höret / wie wunderbarlich der ehrliche Mann in Prae-Dodec. sich darüber heraus lässe: Mirari sæpius soleo, sagt er / cum nostrum (1547) chromatico vel enharmonico, duobus apud veteres frequentibus

D 2

Georgius Valla, Placentinus, hat dieselbe Introd. ins Lateinische übersetzt / und Ao. 1498. zu Venedig in Fol. herausgegeben / sub Titulo: Cleonida Harmonicum Introductorium: Diese Edition wird Glareanus vielleicht gesehen haben. Conf. Grotium ad Capell. pag. 136. Meursium ad Aristox. pag. 128. Vossium de Scient. Mathem. pag. 347. imprimis vero M. Meibomium, Præf. ad Euclid. nec non in illa ad Aristidem Quintil. deren verschiedene Meinungen und Gedanken über diesen Cleonidem abgedachter Hr. J. A. Fabricius Bibl. Gr. Lc. mit gewöhnlichem großem Fleiß colligiret hat.

tibus modulandi generibus, nemo utatur (schlimm genug) omneis t
hujus ætatis musicos subinde inculcare, & prope magis anxie de eis p
pere, quam de diatonico, *quo nunc solo utimur.* c) Quod nos, qua
lænit, his libris cavimus (sehr wohl) & hujus artis elementis libro uno si
citer traditis, modos ipsos, quorum gratia molestum hunc laborem i
peramus, cum exemplis, duobus inde voluminibus adnexuimus.

LXIII.

Signore Artusio ist/ in seinem Buche de Arte Contrapuncti, (zu 2
1589. fol. gedruckt) eben der tröstlichen Meinung/und drücket selbstge also aus :
puto neminem adhuc Genus chromaticum & enharmonicum in usum pos
imo nullum hucusque etiam ista intellexisse, licet multi sibi persuaserint, sel
pum attigisse, inque his fecisse mirabilia. Da ist diatonische Weisheit! Er vei
net/ es habe noch kein Mensch weder das chromatische noch enharmonische G
gebraucht/ ja es habe noch niemand dieselben Genera verstanden/ ob sich gleich
groß damit gehalten. Das war fast zu Ende des 16. Seculi, da dieser Mann so
te/ zu einer Zeit/ da man es doch gar leicht besser hätte wissen können und f
Aus allen diesen erhellet beyläufig die Verdächtigkeit der halbtönichten Erfind
auch derselben ungezweiffelte Unrichtigkeit in unserm heutigen Genere dia
chromatico. Doch wir gehē weiter/und untersuchen die Bedeutung der Tropo

LXIV.

Mich deucht nicht/ daß das Wort τρῶν, in vorschender Materie
zu gut und deutlich per Modum zu übersetzen sey/ so wie nemlich der Me
pro Tono Phrygio, Lydio &c. insgemein genommen wird. Wir sehen

c) De Genere chromatico leg. Zarlino. Vol. I. p. 93. 104. 105. 132. 138. 371. allwo eben
Gedanken auffstossen; ja/ es wird gar am ersten Orte der berühmte Gafurius,
Franchinus, reprimendiret/daß er dieses Genus chromaticum genennet: *Ornamentum
diatono*; da es doch/ wenn ich die Wahrheit sagen soll/ das klügste Wort ist/ so diesem
chischen Commentatori in seinem Opere angelico jemahls entfahren können/und in
obigen Gedanken/ de chordis elegantioribus, einiger massen beyntritt. O! wie würd
diese Brächter des allerschönsten Generis gestreuet haben/ wenn sie beym Maci
gelesen hätten/ daß es Genus mollietie infame genennet werde. *Vid. Macr. in 2
Scip. L. II. Cap. 4.* Daß aber Franchinus so wohl als Faber Stapul. Commentar
Boethii sind/ lehret uns Zarlino Vol. I. p. 361.

am Boethio schon / daß er lieber Constitutio dafür sagte, wie oben errechnet worden / und es ist auch gut / inter Modum & Constitutionem zu distinguiren. Es wäre denn Sache / daß wir den Modum, wie es eigentlich seyn sollte / pro melopoeiæ quodam Genere, vel Composito certo cujuslibet toni, pro moribus, für eine Melodie oder gewisse Sang-Weise / vor Manieren und gewisse tours annehmen wolten.

LXV.

Sehr merckwürdig kommt mir hierüber vor ein gewisser locus bey Aristide Quintil. L. I. pag. 30. wo es heisset; Melopoeiæ inter se differunt:

1. *Genere*; ut Enharmonia, Chromatica, Diatonica.
2. *Systemate*; ut Hypatoides, Mesoides, Netoides.
3. *TONO*, τόνω; ut Dorius, Phrygius, Lydius.
4. *MODO*, τρόπον; ut Nomico, Dithyrambico, Tragico. (So war ja Tonus ein ander Ding bey den Griechen als Modus.) a)
5. *Mores*; ut cum dicimus aliam esse Systalticen, per quam tristes animi adfectus movemus; aliam Distalticem, per quam animum excitamus; aliam mediam, per quam ad quietem animum perducimus. Hi autem *Mores* (ἤθη) vocantur, quoniam animi constitutiones per hos primum considerabantur & corrigebantur. Non autem per hos solos &c.

dem / daß es die Griechen so / und nicht anders verstanden haben / darinnen beschäftigt meine Meinung / nebst angeführten 1) die Etymologia des Wortes τόνω, 2) die Natur der Sache / und 3) viele Exempla.

LXVI.

Was die Etymologiam betrifft / so will ich nur kürzlich vorstellen / daß das Wortes Thema heist / τρέπω, verito, torqueo, ich kehre um / drehe / biege / drehse / lencke / reglere ꝛ. solche Deutung sich gar schlecht reimt mit einem eingezeichneten / streifen / unlenkbahren Ambiru, wo alles seine Leges und gemessene Wege hat. Dabey sich τόνω b) nicht übel schicken sollte: τρόπον aber schier /

D 3

so

a) Modorum apud veteres plane alia fuit ratio; ac nostro hoc tempore. M. Prætor. Syntagm. P. II. c. 5. Hora usiamo li Modi in un'altra maniera molto differente dall'antica. Zarlino Vol. I. p. 398.

b) Τόνω ἔστι τόνω ἵνα τῆς Φωνῆς. Euclid. Harm. Introd. pag. 2. 19.

so zu reden / *ἄτρον* ist. Besser passet sich *τρόπον* zu einer künstlichen figürlichen Melodie / da man die Noten und Töne lehret / lencket / drehet und regieret wie es der Verstand der Worte / und des Componisten gute Gedanken / an die Hand geben. Bisweilen heist ein solcher Modus auch wohl bey den Griechen *νόμος*; aber denn ist die Bedeutung dieses Wortes nicht nach dem gemeinen unfigürlichen Verstande / pro Lege, zu nehmen; sondern es will so viel sagen / als *cantilena vel carmen*, b) ein Gesäß / ein Satz / d. i. eine Composition, sie se aus welchem Ton sie wolle.

LXVII.

So hat auch für das andere die Natur der Sache hieben viel zu sagen. Denn / ob gleich ein jeder Ton / quā sonus, eben auch nach der klugen Griechischen Lehre / so wohl / als unserer unten folgenden Demonstration, speciem cantu schon im Grunde und auf das gröbste ändert / so bald nur die geringste Erhöhh. oder Erniedrigung vorgehet / wie solches *Boethius L. IV. c. 14.* mit diesen Worten that: *Tropi sunt constitutiones in totis vocum ordinibus, vel gravitate vel acumine differentes* (de hemitonio alrum silentium.) So thut doch die übrige Einrichtung eines Stückes ungezweifelt ein gar grosses / ja das meiste und feinste dabei. Ich meine z. E. die verschiedene Tact-Arten / das *Mouvement*, d. Stellung der Noten / Figuren / Manieren und dergleichen / mit einem Worte die *Mores*, daraus so viel tausendmaltausend *Modi modulandi* erwachsen. Denn / wie secundum *Boethium* die *constitutio* nur das *Corpus*; so wären diese *Qualitates* wohl nicht uneben mit dem musicalischen mente zu vergleichen / wo denn die *definitio Modi* bey dem *Oratio Tigrini* so lautet: *II Modo, overo Tunc no è forma e Qualità d' Harmonia. Compend. Mus. Venet. 1588. 4. L. III. c. p. 54.* Eine bloße *constitutio Octavæ* ist ein corpus, das ratione acuminis & gravitatis von andern unterschieden ist / aber dabei so unförmlich / daß viele Qualitäten dazu nöthig sind / ihm eine gute und geschickte musicalische Form zu geben damit ein *Modus* daraus werde.

LXVIII.

Es kan inzwischen gar wohl zugestanden werden / daß etwan die Dorische Lieder gemeiniglich in einem Ton aufgehöret haben oder ausgegangen sind / d

in

b) *Carmen* hat den Nahmen à canendo, quasi Canimen dicas. *Calvør in Add. ad Fabrum*

unserm Übereinkommt; es mag gleichgültig seyn/ob die Phrygische und Phrygische Sing-Arten ihre notam finalem im E und F gehabt haben/ u. s. w. Allein/dass diese Constitutionem Octavæ alle Wunder und Künste verrichtet worden/ ist natürlich zu glauben/ sondern streitet mit der gesunden Vernunft. Es ist ja solche Species Octavæ weiter nichts/ als differentia ab altera Octava, ratione vitatis & acuminis; c) wie könnte denn dieser Unterschied allein/ ob er wohl andere physicalische Wirkung hat/ als mancher meinet/ Ursach seyn/ dass deswegen die Phrygischen Lieder barbarisch und ausländisch gelautet/ wie aus dem Homer Epod. X, aus dem Catullo in Nupt. Pel. aus dem Alcmanno, aus dem Euripide und Porphyrio, Lampertus Alardus anführet? wie könnte die bloße Species Octavæ dorii Modi, ratione locationis hemitonii die Leute klüger und feuchter machen/ als andere species? Wie könnte der so bestellte und verstandene Phrygius zum Krieger/ zum Kampff/ zum Lerm einladen und anflammen? Wie könnte ein solcher Aeolius die Gemüths-Unruhe stillen und eben zum Schlaffen nöthigen/ quies diversa Octavæ? Es hätte ja einer aus dem Aeolio auf das allermunterlichsten mögen/ der Schlaf wäre dem Zuhörer doch angekommen. Wie vermagte doch die Constitutio Lydica den Verstand zu schärfen/ und den mit irdischen Sorgen beschwerten Seelen das himlische Verlangen einzulösen/ wie wir nur andern bey dem Antonio Majoragio Orat. XXIII lesen? da gehört wahrhaftig nicht zu, als ein Ton an und für sich/ wenn er auch noch so genau anatomirt würde. Ist der Aeolius darum einfältiger/ als andre Modi, weil er vom A ins a gehet/ ist er deswegen/ weil sein Proslambanomenos Eta imperfectum aversum, Nete hyperbolæon k & Semidelta diductum, supra habens acutam? Wie uns Alypii Noten-Buch pag. 8. solches lehret. Ist der Lydius deswegen klagend/ weil seine nota finalis F heisset? Ist der Dorius kriegerisch und der Phrygius anflammernd (welches wohl verkehrt ist/ ob ich es gleich in einem berühmten Autore so antriffen) weil der eine aus dem D, und der andre aus dem E gehet/ weil sie diesen oder jenen Ambitus, diese oder jene locationem hemitonii haben?

LXIX:

Cassiodorus Var. Lib. II. Epist. XL. Lampertus Alardus de veter. Mus. pag. 82. vid. Aristid. Quintil. L. I. de Mus. pag. 22. wo er zwar den Tonum auch τρόπον ευσχηματιστον nemet; aber pag. 23 einen von dem andern bloß gravi & acuto unterscheidet/ und dieses frey inter Tropum perfectum & Tropum systematicum distinguit.

LXIX.

Ich mag nicht weiträufftiger hierinn seyn/ noch die übrigen vielfältig bis weilen auch gar einfältigen/ und wieder einander lauffende Eigenschafften führen/die viele Scribenten den vermeinten *Modis* beylegen. Je m' abstiens, *Croufaz*, de les rapporter tous, chacun dans son ordre (parlant des *Modes*) a les *vertus*, qu' on leur attribue; parce qu' elles ne me paroissent pas a fondées en raison. (a) Es wird einem natürlichen Menschen schon aus obbeten gnugsam in die Augen fallen/ daß die eigentliche *Modi* der alten Griechen gewas anders / und weit ein mehrers/ als speciem *Octavæ*, zu solchen ungemein Wirkungen im Vorrath gehabt haben müssen / ungeachtet die meisten Scripto dardum einstimmen/daß ein *Modus*, quæ species *Octavæ*, dem anderen nur an S und Tiefe des Klanges entgegen gesetzt worden. (b) Wiewohl *Gaudentius*, set vornehmen Orts/ pag 19, die figuras τ̃ Diatessaron & τ̃ Diapente mit Spiel bringet; die aber auch das wenigste zur Sache thun.

LXX.

Nur ein einziges Argument zu bringen/ wodurch die Krafft der besag Figuren wegfallen muß/ so würde ja una eademque cantilena, wenn selbige u her aus dem Dorio, und hernach (m. m.) aus dem Phrygio gesungen worden/ e lich die Leute zum Beten und zur Frömmigkeit / hernach aber zum Schlagen r Zanken/ durch die bloße locationem hemitonii, beweget haben; welches sch stracks wieder die gesunde Vernunft und Natur läufft. Daß jedoch zu einem wissen Affect der eine Ton sich besser schicke als der andere / auch quæ species *Octavæ*, solches ist außer allem Streit. Das werden die Griechen wohl gewußt hab wir wissen es/ Gott Lob! eben so gut / und vielleicht besser / wenn wirs n wissen wollen. Inzwischen hindert doch solches nicht / daß auch aus eben d Ton / daraus vorhin was klägliches gesetzt worden / nachgehends etwas murr res und freudiges hervorgebracht werden könne. Und das werden die Griec schen *Musici* in ihren monophonis ohne Zweifel auch wohl versucht haben /

a) *Traité du Beau*, Chap. IX, Sect. VIII. pag. 291.

b) Vid. *Enclid*, pag. 10, ff. *Bacch*, sen. pag. 12. *Aristid*. *Quintil*, pag. 22, ff. *Boeth*, L. I

ihre unmusicalische Ausleger manchem Modo, nach eigenem Begriff wissend warum) solche wieder einander lauffende / und toto cœlo differenten Eigenschaften zugeschrieben haben.

LXXI.

Wann J. E. bey dem einen die Aeolische Music gute Wiegen-Pieder und Gesänge abgegeben / so sagt ein anderer / sie habe eben so hochmüthig und lassen gelassen / als die Aeolier selbst waren / wie solches letztere / aus dem Herr Professor Stolle / Hist. Liter. p. 94 / anführet. Andere wollen Tuden- und Tanz-Pieder draus machen / wie denn M. Prætor. sagt: *Æolique commoda exultationibus. Syntagm. P. II. c. 5.* Es spricht Apulejus. L. I. *Ex omnibus Modis Lydium luctibus dicatum esse, item, sonum Phrygiæ mutari in quædam Lydii Modum.* Gleich darauf aber sagt in demselben Autore, Miles X: *Jam tibiæ multiforates cantus Lydiorum consonant.* Mit welcher discrepance, in den unterschiedlichen prædictiones und desselben Modi, auch zu thun hat Propertius, wenn es bey ihm Eleg. VII. so lautet:

Miratisque sonant Lydia plectra choris.

aus schreibet dem sonst betrübten und weinenden Lydio gar τὸ βαρυμόν, schantisches / rasendes Wesen zu / wie ich solches beyim Glareano in p. lese. Prinz saget: Er sey hart und hefftig / im *Satyr. Comp. P. I. c. 17.* Phrygia & Lydia luctibus adhibeantur, alii Lydii Modis (*in plurimæ concinerunt Epicedia, (Leichen-Gesänge) alii Epithalamia, (Hochzeiten)* Scaliger. L. I. c. 19, & ex illo M. Prætor. Syntagm. P. II. c. 5. Daß dieser Lydium, wie den Scherwenkel in der Carte / oder die hiesigen Diener / zu Sorgen und Freuden gebraucht hat / anderer Modorum zu zeigen / davon sonderlich Lampertus a) Alardus de Mus. vet. mag nachzusehen werden. Ist es dannenhero aller Vernunft / Wahrscheinlichkeit Natur nach / nicht die Octava, oder der Tonus allein / er habe Nahmen wie

e

Ich finde / daß dieser Alardus, in des Herrn D. Fabricii Biblioth. Græca, L. III. cap. X. pag. 271, vielleicht aus Versehen / Guilielmus genandt wird / da er doch mit seinem Vornahmen Lampertus geheissen.

wie er wolle / sondern vielmehr und hauptsächlich diversa modulatio, die rechten Tropum oder Modum ausgemacht haben wird.

LXXII.

Ein paar Worte von Bedeutung des Worts Tonus zu erwehnen / die hier wohl zu unserm Zweck dienen. Aristides Quintil. redet / pag. 22 / so das Tonum in Musica tripliciter appellamus, aut enim idem quod tensionem (num) aut certam aliquam vocis magnitudinem (Intervallum) aut Modum systematicum (vocis locum). Euclides aber ist hierinn deutlicher / und kömmt uns Gedanke näher / wenn er pag. 19 spricht: Tonus quatuor modis dicitur. Nam & pro sono usurpatur, & pro Intervallo & NB. pro vocis loco, & pro tensione, quando dicimus, acuto aliquem vocis toni uti, aut gravi. Pro loco NB. cum dicimus: Tonum Dorium & Phrygium &c. War also Mögely diesen Auslegern der Alten / nur vocis locus, ὁ τόπος τῆς φωνῆς, welcher er gleich an und für sich selbst jedem Gesange sein Element und grobes materielles Wesen handgreiflich gibt / auch große Kraft und Insinuation hat / dennoch die ungemein starke Bewegungen der Seelen / als gewissen Modis beygelegt werden wollen / nimmermehr ohne andere Umstände machen kan.

LXXIII.

In diesen Gedanken bestärket mich drittens / daß viele Exempla dorum vorkommen / die nicht pro vocis loco gerechnet werden können / & sie in größerer Anzahl sind / als die loca vocis per tria Genera selber. Darbey denn auch die Zänckerereyen de numero Modorum entstanden seyn mögen. In ne vero similis res est dierum numerationi, Harmonicorum de Tonis tractatio, schreibt Aristoxenus, L. I. pag. 30, ut cum Corinthii decimam numerant, Athenienses quintam; alii quidam octavam. Da wolte denn der erste haben / es sollten 15 Modi seyn / als Aristides; Der andere starckte nur 7 / Porphyrius; Der dritte redete von 5 / als der Plagiarius Briennius; Der vierte wolte 13 haben / als Aristoxenus; Der fünffte 8 / als Franchinus; Der sechste 12 / als Glareanus, u. s. w. b) Dieser letzte macht sich mit seinem vermessenen Cleo

a) Conf. Franc. Salin, de Mus. L. IV. cap. 12.

b) Tres autem apud veteres, auctoribus Polymnesto & Sacada, (ex Plutarch.) extiterunt Ma

Cleonide (Euclide) sehr breit / möchte aber nicht darinn gelesen haben / daß Aristoxenus XIII Tonos statuirt hat / welches auch vom Angelo Poliriano übersehen worden. Glareanus, ob er gleich bekennet: Aristoxenum nos non legimus, legt ihn zwar in Präf. Dodec. nescio quo fundamento, nur 12 bey / kan aber doch nicht umhin pag. 60. ex Franchino von 13 zu reden / immemor nempe priorum. Septem Boethii Modis & uni Ptolemæi, heist es daselbst; Aristoxenum, ait *Franchinus*, quinque adjecisse Modos, atque ita tredecim effectos, sed in his quinque, autoritate Briennii, rejectis, cum Hypomixolydium non inveniret, *ignorans* (Franchinus) eundem esse cum Aristoxeni Hyper Jastio, confugit ad Ptolemæi Hypomixolydium, ut sic saltem pulchellus ille octonarius Modorum numerus non periret. Da habt ihr einen Modisten in Lebens-Größe. Salve Franchine! Bonadies hieß sein Lehrmeister / wie wir in seiner Musica Practica, L. IV. c. 5. lesen.

LXXIV.

Doch dieses bey Seite gesetzt / so finden wir obberührte Exempel unter andern bey Plutarcho, *Conj. Prac.* wo ein Modus erscheinet / der Hypothorus heisset; die Worte lauten so: De Modis musicis unus Hypothorus appellatus fuit, quod scilicet eo Equi ad coitum excitarentur. Artig! Andere kommen bey obgedachtem Autore, *Lacon. Institut.* vor / die nennen sich Embaterii, und werden so beschrieben: Embaterii Modi ad fortitudinem, audacium, morisque contemptum animabant, quibus utebantur, cum choris ad tibiam, ducentes in hostem. Wiederum einer / mit Nahmen Harmatejus, der den grossen Alexander selbst in den Harnisch hat jagen können / ist ebenfalls ein Nodus, ich will schreiben / Modus musicus gewesen / von welchem bemeldter Plutarchus in *Virt. Alex. Orat.* 2. also redet: Alexander, canente Antigona tibia ludum, qui harmatejos dicitur, illo concitatus atque inflammatus, dato impetu arma, quæ prope jaciebant, corripuit. Noch andere Modi wurden benennet, Orthius, Parænius, Hormius, Cyclia u. s. w. / davon *Maxim. Tyr.* Term. 7. & ex illo *Alardus* weitere Nachricht geben können.

Melodiz, seu, ut eum temporis vocabantur, Modi, Toni sive Tropi. Dorius, Phrygius & Lydius, als wie man jezo sagen möchte: das ist ein Polnischer Tanz / ein Welscher, ein Französischer / Teutscher Tanz oder Melodey. *M. Prasor, Synagm.* P. II. c. 5.

LXXV.

Aus welchen Exempeln denn/so wohl als aus der Natur der Sache/und Etimologie des Wortes *τροπος*, ohne sonderliches Bedencken zu schliessen ist/ daß Modi græci hauptsächlich ad Genera cantionum eorumque qualitatem mollem, potius, quàm ad quantitatem graduum localem, sive tonorum, sive hemitoniorum, dem eigentlichen Ursprunge und besten Verstande nach/ zu zehlen sich Woran nichts hindert/ daß die Interpretes veterum es anders gemeynet haben noch weniger aber/ daß die eine Nation etwann diesen/ die andere jenen & mehr beliebt hat/ da doch ein jedes Volk aus seinem Leib-Ton auch allerha Modos modulandi haben könnte/ a) so als etwann einer heutiges Tages & aus dem c moll nicht nur eine gar ehrbare Allemande, sondern auch eine lustige und hüpfende Gigue, oder gar einen Rigaudon en Rondeau X sehen mag/ sich gleich der Ton/an und für sich selbst/ mehr zu der ersten als letzten Art schick

LXXVI.

Der sinn-reiche Croulaz hat in seinem *Traité du Beau* fast einen Gedanken mit mir hierüber/ wenn er pag. 289 so schreibt: Ces *demi-ton* (mi, fa,) devront produire des effets differens suivant qu' ils seront placés plus près ou plus loin du ton le plus *grave*, & donneront par là aux Airs plus de *gravité*, ou plus d' *elevation* & de *vivacité*. Je doute pourtant, que cette difference aille aussi loin qu' une ancienne tradition le dit, & il me semble que l' experience prouve le contraire; car dans chaque Mode on trouve des Airs vifs, des Airs languissans, des Airs sérieux, qui font tout l' effet à quoi on les destine, parce que le dessein est bien executé. Car c' est de la *Proportion des Parties* (das sind ganz andere Proportionen, als die in der Logistica harmonica vorkommen) qu' un Air tire sa plus grande efficace & sa plus grande *Beauté*. Er fährt weiter fort/ und entdeckt seine Meinung/ wie es doch gekommen/ daß diese Tradition, dieses Märlein von dem hemitonio, sich tieff eingemisset/ welches der curieuse Leser an gedachtem Orte selber nachschlagen/ und ihm nicht gereuen wird/ wenn ers versteht.

LXXVII.

Meinen Begriff von der ganzen Sache kurz zu fassen/ so glaube un
mutl

a) Quilibet Modus ad quemlibet affectum idoneus est. *Calvis. Exerc. I. pag. 22.*

hmasse ich / wenn die Griechen (derer viele hier ein quid pro quo genom-
) in ihren Schrifften *J. E. de Modo Dorio* reden / daß sie dadurch nicht so
 (*Modum ipsum modulandi, ejusque in suo genere naturam*, als nur bloss
 in illum vocis, den Ort oder die Ton-Stelle / die Umstimmung des Instru-
 ts / und vergleichen / anweisen und lehren wollen / in welchen nemlich die nach
 dieser Art gemachten Modi oder Tropi gemeiniglich gesetzt worden; wo-
 ch es denn nach und nach dahin gerathen / daß durchgehends / nach dieser Re-
 Art / *Tonus pro Modo*, wiewohl mit einer ziemlichen Freyheit / genom-
 worden / da doch die Sachen sehr verschieden sind. Wie denn nichts ge-
 licher / als einem blossen Orte den Nahmen oder die Benennung desjen-
 anzulegen / was an demselben Orte ordinairement passiret / verrichtet und
 handelt wird.

LXXVIII.

Dem / wenn einer spricht: Ich will die Predigt / die Opera, die Co-
 le / das Concert besuchen / so gibt er damit zu erkennen / er wolle in die Kir-
 chs Haus / in die Bude / in den Saal / wo die Predigt / die Opera, die
 die und das Concert gewöhnlich gehalten werden / ob es gleich auch an an-
 Orten geschehen könnte. Wenn ich einem *J. E. das Türmlein* auf hiesigem
 zeige / und spreche: Das ist die Bibliothek; so verstehet er / was ich ihm zei-
 ge nur das Zimmer und Behältniß der Bücher / nicht aber die Bücher selbst.
 nach einiger massen / wenn ein Grieche über sein Systema schreibt: Dis ist
Modus Dorius: (wiewohl auch hierinn mit Vorsicht verfahren wird / wie
 verimert worden) so kan / oder sollte wenigstens / nichts anders dadurch ver-
 kan werden / als es sey die species Octava, in welcher die Dorischen Lieder /
 oder Sangweisen gemeiniglich gesetzt worden / ob es wohl in andern spe-
 auch angehen könne. Da ist nur der angezeigte *τόπος τῆς Φωνῆς*, oder die
 τῆς Diapason; eben so wenig ein Modus, als das Gebäude mit dem Türm-
 die würrliche Bibliothek seyn kan. Wir mögen inzwischen wohl die Redens-
 behalten / und bey derselben Benennung bleiben / wenn nur die Sache recht
 landen wird / und das habe hier zur Erinnerung für sehr nöthig erachtet.

LXXIX.

Num wird der wichtigste Punct an den Reihen kommen / nemlich zu bewei-
 sen /

sen/ daß unsere obangeführte zwölf chromatische Claves vier und zwanzig und von einander unterschiedene/ species Octavarum, oder /nach der übli-
 zu reden/ so viel Modos ^{a)} diversos ausmachen. Diese chromatischen Z-
 nete man nicht nur vor Alters Musicam fictam, sondern noch heut zu Tag
 fingirte Meister/ die mit Modis authenticis, plagalibus, transpositis & f
 wie mit Cartätschen/ um sich werffen.

LXXX.

Es hätte aber den wahnwitzigen Picten und Ficten/ daß in der
 selbstständigen constitutione sonorum nichts fingirtes (außer ihrer
 schen Solmisation, die sie selber vor nichts anders als etwas Erdichtetes
 ben) sondern alles mit einander/ was insonderheit die 24 Tonos betrifft
 ric, wesentlich und ursprünglich so sey/ wie es ist. Das hätte/ sage ich/ ich
 mehr als 200 Jahren schon/ der redliche/ alte Priester zu Amberg/ **S**
Virdung/ in seiner verteutschten Musica, welche 1511 zu Basel gedruckt
 weisen und beweisen können. Es stehet daselbst/ fol. E & F, ipsissimis ve
 den Generibus Harmonices, folgender Text:

LXXXI.

„Da seht mir eins zu/ das ich wol kan verston/ das etlich/ die si-
 „rumpfte kunstreiche Maister schreiben und schelten lassen/ von den dryen
 „ten nit viel wissen zu sagen/ dann ich neulich eyn Tractetlein han gelesen/
 „Spiegel aller Organisten und Orgelmacher intitultirt oder genannt/ de-
 „ich in dem andern Capitel/ das er spricht/ **Der Organist well dar**
 „**ctam Musicam spielen.** Beste derselbe (scil. Autor des Spiegels
 „dryen Geschlechten zu sagen/ er wurd sie nit fictam Musicam nennen/ de-
 „maynet/ fictam Musicam syn/ das ist cromaticum Genus/ und sedur-
 „dum) Boettum gnugsam reguliert und beschreiben in dem obgemelten
 „loco citato, nemlich L. I. de Mus. c. 21.) Man soll im (ihm/ dei

-
- a) Loquimur cum vulgo. Ich wolte sonst lieber Tonum als Modum bey diese-
 deren Bedeutung gebrauchen; deswegen mich auch oft des Wortes: *Mo-*
 bediene/ zum Unterschied des Modi modulandi & aliorum.
- b) In der Mus. pract. *Crugeri*; Berol. 1625. 12. lese ich cap. 2, die Frage: *Qui-*
 ces? darauf die wörsliche Antwort folget: *Sunt syllabæ f&g.*

Spiegels) verzeihen/ dann er hat es übersehen/ ist der Dugen schuld/ oder ver-
 regel ist dunkel worden/ mag wol baß durch die Organisten und Orgelmacher-
 e) seget werden. 2c.“ So weit Virdung/ der ehrliche Bastian.

LXXXII.

Höret ihrs/ ihr Musici ficti & piæti, d) merckts! und wenn ihr auch bey
 grossen Mogul Erh-Capellmeister wäret/ merckts! wie dieser unglückliche
 Orgelmacher hier mit seiner Musica ficta gepuget worden. Was gilts/ recht-
 igene Organisten und Orgelmacher werden sich auch einst über euch erbar-
 und euer hemitonium fictum, eure Claves, Tonos & Modos fictos, dermas-
 belegen/ daß weder Stock noch Stiel davon übrig bleibt. Hatten die Grie-
 che ihr doch mit Sünden immer im Munde führet und nicht versteht/ auch
 fictos? Sagten sie/ daß ihr Genus chromaticum, ihr Genus enharmo-
 nic, Genera ficta wären? weiset mir ein γένος μεταλασµένον in allen ihren
 künsten!

LXXXIII.

Aristides Quintil. beschreibet p. 18 & 19, L. I. de Mus. Diese drey Genera
 a) und legt ihre Benennung so deutlich aus/ daß ich mich nicht enthalten kan/
 Worte/ darinn nicht eine Spur de fictis, alhier anzuführen: Harmonia ap-
 paret illud Genus, quod minimis abundat Intervallis, a coagmentando di-
 gitur (weil es von vielen kleinen Stücken zusammen gesetzt ist). Diatonum, quod
 abundat, quandoquidem in ipso vox vehementius distenditur (da die
 große Intervalla macht und weit ausgethōnet / ausgedehnet wird).
 Chroma, quod per hemitonia contenditur. Uti enim, quod inter album & ni-
 grolor appellatur; sic quoque, quod medium inter duo locum tenet, chro-
 cognominatum. (Chroma heist Farbe/ und wie dasjenige erst recht ei-
 ne Farbe zu nennen/ was zwischen weiß und schwarz fällt/ so hat man
 mittlere Genus mit solchem Nahmen beleget/ weil es die rechte Farbe hält/
 die Extremitäten meidet. e) Horum vero singula canuntur. Enharmo-
 mo-

antebentur à Musicis plerumque Instrumentalibus fictæ istæ claves: cis, dis, fis, gis.
 Jan. Crug. in Synopsi, Cap. III. Ey so sic dich!

Nicht aber weil die Noten mit andern Farben gemahlet worden/ wie Kircherus, Musicus
 ille pictus, L. III, Musurg. c. 8. und aus ihm so mancher Compilator vorgibt, Colorirt,
 sagen

sen/ daß unsere obangeführte zwölf chromatische Claves vier und zwanzig eigene/ und von einander unterschiedene/ species Octavarum, oder /nach der üblichen Art zu reden/ so viel Modos *a)* diversos ausmachen. Diese chromatischen Töne nennete man nicht nur vor Alters Musicam fictam, sondern noch heut zu Tage giebt es fingirte Meister/ die mit Modis authenticis, plagalibus, transpositis & fictis, als wie mit Cartätzchen/ um sich werffen.

LXXX.

Es hätte aber den wahnwitzigen Picten und Ficten/ daß in der ganzen selbstständigen constitutione sonorum nichts fingirtes (außer ihrer chimärischen Solmisation, die sie selber vor nichts anders als etwas Erdichtetes *b)* ausgehen) sondern alles mit einander/ was insonderheit die 24 Tonos betrifft/ authentice, wesentlich und ursprünglich so sen/ wie es ist. Das hätte/ sage ich/ ihnen/ vor mehr als 200 Jahren schon/ der redliche/ alte Priester zu Amberg/ Sebastian Virdung/ in seiner vertentlichten Musica, welche 1511 zu Basel gedruckt worden weissen und beweisen können. Es stehet daselbst/ fol. E & F, iplissimis verbis, von den Generibus Harmonices, folgender Text:

LXXXI.

„Da felt mir eins zu/ das ich wol kan verston/ das etlich/ die sich hochberühmpte kunstreiche Maister schreiben und schelten lassen/ von den dryen Geschlech-
ten mit viel wissen zu sagen/ dann ich neulich eyn Tractetlein han gelesen/ das ist der Spiegel aller Organisten und Orgelmacher intitultirt oder genannt/ darinn sin ich in dem andern Capitel/ das er spricht/ Der Organist well dann per fictam Musicam spielen. Wesse derselbe (scil. Autor des Spiegels) von den dryen Geschlech-
ten zu sagen/ er wurd sie nit fictam Musicam nennen/ denn das er maynet/ fictam Musicam syn/ das ist chromaticum Genus/ und secundum (secundum) Boetium gnugsam reguliert und beschriben in dem obgemelten end. (L. loco citato, nemlich L. I. de Mus. c. 21.) Man soll im (ihm/ dem Autor
„de

a) Loquimur cum vulgo. Ich wolte sonst lieber Tonum als Modum bey dieser Sache in deren Bedeutung gebrauchen; deswegen mich auch oft des Wortes: *Modus tonicus* bediene/ zum Unterschied des Modi modulandi & aliorum.

b) In der Mus. pract. *Crugeri*; Berol. 1625. 12. lese ich cap. 2, die Frage: *Quid sunt voces?* darauf die tröstliche Antwort folget: *Sunt syllabæ fictæ.*

Spiegels) verzeihen/ dann er hat es übersehen/ ist der Dugen schuld/ oder der Spiegel ist dunkel worden/ mag wol baß durch die Organisten und Orgelmacher⁴ egesetzt werden. 2c.“ So weit Virdung/ der ehrliche Bastian.

LXXXII.

Höret ihrs/ ihr Musici ficti & picti, d) merckts! und wenn ihr auch bey i grossen Mogul Erb-Capellmeister wäret/ merckts! wie dieser unglückliche siegelmacher hier mit seiner Musica ficta gepuñet worden. Was gilt's/ recht-
massene Organisten und Orgelmacher werden sich auch einst über euch erbar-
m/ und euer hemitonium fictum, eure Claves, Tonos & Modos fictos, dermaß-
wegfegen/ daß weder Stock noch Stiel davon übrig bleibt. Hatten die Grie-
n/ die ihr doch mit Sünden immer im Munde führet und nicht versteht/ auch
idos fictos? Sagten sie/ daß ihr Genus chromaticum, ihr Genus enharmo-
m, Genera ficta wären? weisset mir ein γένος παραλασμένοι in allen ihren
hrifften!

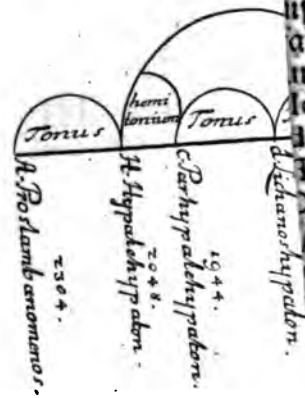
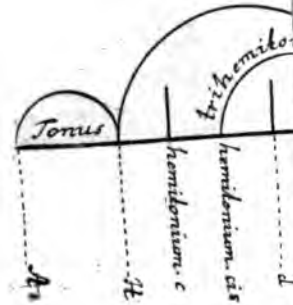
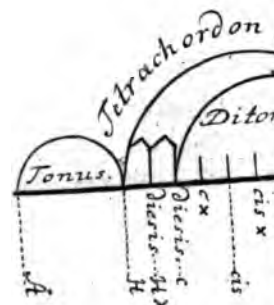
LXXXIII.

Aristides Quintil. beschreibet p. 18 & 19, L. I. de Mus. Diese drey Genera
rtig/ und legt ihre Benennung so deutlich aus/ daß ich mich nicht enthalten kan/
e Worte/ darinn nicht eine Spur de fictis, alhier anzuführen: Harmonia ap-
latur illud Genus, quod minimis abundat Intervallis, a *coagmentando* di-
m (weil es von vielen kleinen Stücken zusammen gesetzt ist). Diatonum, quod
is abundat, quandoquidem in ipso vox vehementius *distenditur* (da die
imme grosse Intervalla macht und weit ausgethōnet / ausgedehnet wird).
roma, quod per hemitonia contenditur. Uti enim, quod inter album & ni-
m, color appellatur; sic quoque, quod medium inter duo locum tenet, chro-
est cognominatum. (Chroma heist Farbe/ und wie dasjenige erst recht ei-
tlich eine Farbe zu nennen/ was zwischen weiß und schwarz fällt/ so hat man
s mittlere Genus mit solchen Nahmen beleget/ weil es die rechte Farbe hält/
die Extremitäten meidet. e) Horum vero singula canuntur. Enharmo-
mo-

) Adhibentur à Musicis plerumque Instrumentalibus *fictæ* istæ claves: cis, dis, fis, gis.
Jean. Crug. in Synopsi, Cap. III. Ey so sic dich!

) Nicht aber/ weil die Noten mit andern Farben gemahlet worden/ wie Kircherus, Musicus
ille pictus, L. III. Musurg. c. 8. und aus ihm so mancher Compiler vorgibt, Colorirt,
sagen

Typus tri



tum :
n & tr
& toni
Quip
das h
ia.
ndoc
is est
bung
liefere
diffe
n / b
eas
ich
XX
Ton
ein o
iste
im C
eger
ruu
isch
ang
ind
lop
dre
fir
il
a
re

LXXXV.

Dieser Typus erstreckt sich auf zwei Octaven (*Gr. Disdiapason*) und hält demnach vier Tetrachorda, welches Eintheilungen sind/ da vier und vier iten zusammen genommen/ und nach ihren subdivisionibus betrachtet werden; der Ursache/ weil zwei zusammengesetzte Quartan/ so wie sie in Scala auf einander en/ nothwendig eine Octavam machen/ und sich beyde in sothaner serie, dem eben nach/ ganz gleich verhalten.

LXXXVI.

Da nun manchem die bey dieser Sache gebrauchten Termini unbekannt dürfften/ ich auch noch nie gefunden/ daß sie ein Autor jemahls auf teutsch er-
 (et/ a) so will die Mühe nehmen/ hierunter gleichfalls zu dienen. Wurden also den-
 bigen Tetrachordis enthaltenen Saiten von den alten Griechen fünfferley
 hmen benleyet. Ein Ton hieß: Proslambanomenos; drey führten den Titel:

f

Hy-

figuris suo quæque loco illustrantur. Opus præclarum, unde Princeps, ad reficien-
 dum ex Reip. curis animum, documentum sibi petat; Sapientiæ verò studiosus erudi-
 tionis fructum capiat uberrimum. Jam pridem exoptatum & nunc primum in Ger-
 mania editum. Hellenopoli, apud Johannem Theobaldum Schönwetterum,
 M DC IX. 4. 3) Ein Werk de Re equestri &c. Er starb Anno 1528/ im 72 Jahr
 seines Alters; und Sannazarius sagt von ihm/ er sey

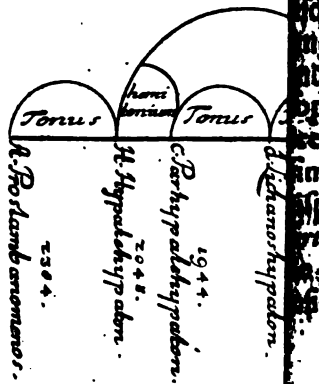
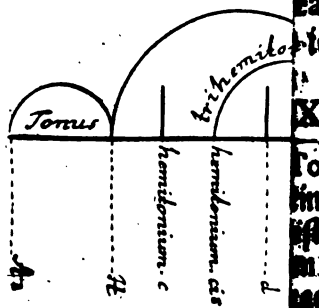
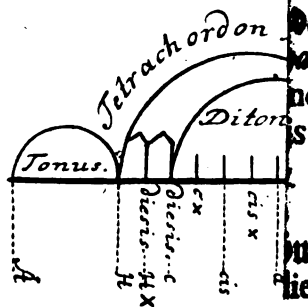
Favori de Pallas, quelque nom qu'on lui donne,

Ou celui de Minerve, ou celui de Bellone. Vid. Bayle Dict. p. 296. edit. 2.

Dieser Bayle nennet ihn Aquaviva, und meldet nicht, daß er auch in Teramo geherrscht. Il se
 mela aussi à faire des Livres, heist es bey demselben/ & il s'en tira honorablement. d.i. Er
 gab sich auch mit Bücher-schreiben ab/ und legte Ehre damit ein. Hingegen setzt Bayle an dies-
 sem Fürsten seine schlechte Sparsamkeit und Haushaltung aus/ wenn er sagt: Notre
 Aquaviva auroit été plus heureux, s'il eut été un peu meilleur economie; mais pour
 avoir fait trop de depenses pendant plusieurs années, il se trouva enfin incapable
 d'en faire assés. d.i. Weil er etliche Jahr her zu viel drauf gehen lassen/ hätten seine Kam-
 mer-Gefälle außs letzte fast nicht mehr zureichen wollen. Von wem aber Bayle diesen Um-
 stand habe/ findet man nicht/ vielleicht par oui dire, vom Hörsagen. Wer mehr Nachrich-
 ten von unserm musicalischen Fürsten lesen will/ der conferire Nicodemo Addiz. alla Bi-
 blioth. Napol. pag. 11. 12. und Paul. Jov. Elog. doct. Viror.

- a) Verdeutschten oder übersetzen lassen sich die Termini technici nicht wohl/ aber erklären und
 paraphrasiren muß man sie denen nothwendig/ die selbige sonst nicht verstehen. Den Ge-
 lehrten ist gut predigen.

Typus tri



LXXXV.

er Typus erstreckt sich auf zwei Octaven (*Gr. Disdiapason*) und nach vier Tetrachorda, welches Eintheilungen sind / da vier und vier mmen genommen / und nach ihren subdivisionibus betrachtet werden; iche / weil zwei zusammengesetzte Quartan / so wie sie in Scala auf einander wendig eine Octavam machen / und sich beyde in sothaner Serie, dem h/ ganz gleich verhalten.

LXXXVI.

um manchem die bey dieser Sache gebrauchten Termini unbekannt n / ich auch noch nie gefunden / daß sie ein Autor jemahls auf teutsch er- will die Mühe nehmen / hierunter gleichfalls zu dienen. Wurden also den Tetrachordis enthaltenen Saiten von den alten Griechen fünfferley plegt. Ein Ton hieß: Proslambanomenos; drey führten den Titel:

f

Hy-

ris suo quæque loco illustrantur. Opus præclarum, unde Princeps, ad reficien- ex Reip. curis animum, documentum sibi petat; Sapientiæ verò studiosus erudi- is fructum capiat uberrimum. Jam pridem exoptatum & nunc primum in Ger- nia editum. Hellenopoli, apud Johannem Theobaldum Schönwetterum, IC IX. 4. 3) Ein Werck de Re equestri &c. Er starb Anno 1528 / im 72 Jahr s Alters; und Sannazarius sagt von ihm / gr sep

Favori de Pallas, quelque nom qu'on lui donne,

Ou celui de Minerve, ou celui de Bellone. Vid. Bayle Dict. p. 296, edit. 2. fer Bayle nemet ihn Aquaviva, und meldet nicht / daß er auch in Teramo geherrscht. Il se la aussi à faire des Livres, heist es bey demselben / & il s'en tira honorablement. d.i. Es sich auch mit Bücher-schreiben ab / und legte Ehre damit ein. Hingegen setzt Bayle an die Fürsten seine schlechte Sparsamkeit und Haushaltung aus / wenn er sagt: Notre aviva auroit été plus heureux, s'il eut été un peu meilleur economé; mais pour il fait trop de depenses pendant plusieurs années, il le trouva enfin incapable n faire assés. d.i. Weil er etliche Jahr her zu viel drauf gehen lassen / hätten seine Kam- s Gefälle auß lehte fast nicht mehr zureichen wollen. Von wem aber Bayle diesen Um- w habe / findet man nicht / vielleicht par ouï dire, vom Hörsagen. Wer mehr Nachrich- von unserm musicalischen Fürsten lesen will / der conferire Nicodemo Addiz. alla Bi- reb. Napol. pag. 11. 12. und Paul. Jov. Elog. doct. Viror.

müssen oder übersehen lassen sich die Termini technici nicht wohl / aber erklären und paraphrasiren muß man sie denen nothwendig / die selbige sonst nicht verstehen. Den Ge- nen ist gut predigen.

Hypatoi; fünf die Benennung: Mesoi; drey nannte man: Diazeugmenoi, abermahl drey: Hyperboleoi. Sind zusammen funffzehnt Saiten.

1. Proslambanomenos heist nun hier ein Klang/ der über die gewöhnliche Zahl hingesezt wird/ eine Zugabe/ oder Zunahme/ und war es der allerfeste/ oder gröbste Ton.
2. Hypatos heist sonst summus, auf teutsch aber nicht der höchste/ sondern umgekehrt/ der tieffeste Klang; da wir zum Exempel sagen: das groſſe D, u. s. w. etwan in dem Verſtande/ wie man hominem sum eruditionis, einen tiefgelahrten Menschen nennen kan/ oder/ wie der Sat Punct/ die Summa Summarum, immer unten in den Rechnungen zu ſehen kömmt. Kurz/ hypatos, welches auch sonst pro honorato, pro improfundo, pro summa potestatis viro gebraucht wird/ bedeutet alhier Grund-Ton/ den vornehmsten/ gröbsten/ niedrigsten Klang/ den Baß/ welchem die andern/ als auf ihr Fundament/ ruhen. Daraus ist nun ſel zu ſchließen/ daß hypate hypaton so viel auf teutsch heiſſe/ als die tieffſte Saite/ der vornehmſte Baß-Klang; nach dem eigentlichen Worten: die vornehmſte Saite der vornehmsten/ weil ihrer drey waren/ deren andere Parhypate hypaton, das ist: die nächſte der vornehmsten/ und die dritte Chanos hypaton, der Anweiſer ſolcher Baß- und Haupt-Saiten genem wurden.
3. Mesos heist der mittelſte/ und davon kömmt Hypate meson, die vornehmſte Saite der Mittelſten; Parhypate meson, die nächſte von ſolchen auf ein und Paramese, der mittelſten Nachbarin/ auf der andern Seite.
4. Diazeugsis heist eine Trennung / *a ζυγίσαι, jungo, & δια, ex*. Weil in die Tetrachorda da von einander trennete / und einen ganzen Ton ob Eintheilung leer ließ *b*). Nun ist leicht zu ſchließen/ daß Trite diazeugmenon, die dritte ſolcher getrenneten Saiten / d. i. die erſte oder gröbſte nach unſerer Redens-Art/ bedeute; denn auch/ daß Paranete diazeugmenon die penultima, oder die Saite nächſt der lezten/ und nete diazeugmenon, die lezte der getrennten Saiten bemerkte.

5. H

- b*) Wo ſolche Trennung aber nicht nöthig war/ ſondern der höchſte Ton des einen Tetrachordi zugleich den tieffſten Klang des folgenden Tetrachordi abgeben kunte/ da hieß es Synpe, oder Conjunctio, ein Zusammenhang.

Hyperboleus (nervus) heist endlich der hervorragende / oder feinste und höchste Klang ; welchemnach Trite hyperboleon, den dritten oder niedrigsten solcher Art ; Paranete hyperboleon, die penultimam chordam excellentiarum, das ist/ die feine Saite nächst der feinsten/ und zuletzt nete hyperboleon, die letzte/feinste/ oder allerhöchste Saite selbst andeute.

bedencke doch die Weitläufigkeit und Verwirrung solcher Nahmen / halte man neben unsere Buchstaben/ so wird man sich eben so zu gratuliren haben/ als Patient / der keine galenische Portiones nehmen / oder ein Sing. Schüler / nicht solmifiren darff.

LXXXVII.

Noch sind die Wörter : hemitonium & diesis, mit kurzen denen zu erklä-
re gar keinen/ oder aber keinen rechten Begriff von ihrer Bedeutung haben.
Hierauf werden wir weiter unten vollkommen definiren / und zwar/ in spe-
ciem hemitonium majus. Hier wollen wir nur in genere bemercken/ daß ein
hemitonium majus getheilet werde. Ist es tonus major, so schreibt man ihm
hemitonium majus und ein minus zu ; ist er aber minor, so bekommt er zwey he-
mitonia minora. Da denn/ nach gemeinem calculo, das grosse hemitonium aus
diesibus und einem commate ; das kleine aber nur aus zweyen diesibus al-
lehen soll. Diesis aber will etwan die Helffte eines hemitonii minoris, und
comma die Helffte einer dieseos bedeuten. Inzwischen sind diese hemitonia
halbirte Töne / wie mancher Geometra vielleicht aus der Benennung schlies-
sen lustig drauf loss operiren möchte ; sondern sie sind vielmehr nur keine ganze
/ und wurden von den Alten Limmata genennet. Limma aber ist eigentlich
etwas/ was an der Gänze fehlet/ quod integritati deest. a)

LXXXVIII.

Ein paar dienliche und curieuse Anmerkungen sind hiebei zu machen.
Nämlich : daß aus obigem Typo erhellet/ wie die ersten Griechischen Musici den
Ton, oder das Intervallum a--h gleichsam als ein vacuum angesehen/ und das
Anfangs in keinem Genere erfüllet oder eingetheilet/ einfolglich also das zwö-
f 2 schen-

Anhr. Matth. Aquivivus, Disput. de Virt. moral. L. I. capp. 14. 15. Semitonium
majus aut minus nihil aliud significat, nisi Intervallum majus aut minus quam toni
dimidium. Franc. Salinas, L. II. de Mus. c. 18. conf. Zarlín, Vol. I. p. 101. 121.

schienliegende b nicht gebraucht haben; welches einem Wunder nehmen möchte/ weil doch sonst sehr kleine und enge Proportiones bey ihnen im Gebrauch gewesen. Vore andere: Möchte manchem der Ditonus incompositus Generis enharmonii b) und hiernächst das Triemitonium (nobis Tertia minor) in Genere chromatico ein wenig spanisch aussehen weil man glauben solte/ es wäre ja noch wohl ein Fußweg dahin zu finden gewesen/ ohne solche Graben-Sprünge in dergleichen delicaten Scalis vorzunehmen / zumahl / wenn man erweget/ daß der Ditonus si wohl als Semiditonus in jenen Zeiten herbe Dissonantien gewesen sind/ weil die Griechen Proportionem Toni minoris nicht kannten. Darauf dienet zur Nachricht:

- I. Daß die Ursache des unentbehrlich-vermeinten vacui gewesen seyn mag/ weil man einmahl fest gesetzt hatte: ein jedes Tetrachordon müste nothwendig unten ein hemitonium, und von selbigem aufwärts zwey tonos haben/ welchemnach es die wahre Unmöglichkeit war/ von der Mese ad Paramesen ein solches Tetrachordon anzuheben. Wie man jedoch nach und nach merckte / daß es höchst nöthig sey/ so zu reden/ einen terminum (oder vielmehr sonum) medium zwischen a--h zu finden/ weil sich sonst zu dem f, als Parhypatemeson, keine reine Quarte angeben wolte/ so wurde endlich resolviret/ das fünffte Tetrachordon an die vorigen vier anzufügen/ und solches Tetrachordon synemenon, d. i. die vier zusammengefügte Saiten zu nennen/ welche von der alten Mese, die denn doppelt erschien, anfiengen/ zwischen derselben und der gewöhnlichen Paramese das verlangte hemitonium b hervorgaben/ welches die neue Saite war/ und Tritē synemenon, d. i. die dritte der zusammengefügte hieß; denn gieng es vor der Paramese vorbey/ und die verdoppelte Tritē diazeugmenon wurde Paranete synemenon, die gleichfalls doppelt auf- und nebengezogene Saite aber/ die sonst wie die Paranete Diazeugmenon gestimmt war/ mit dem Titel: Nete synemenon beleet/ darauf folgte wieder eine Diazeugsis, und war das Ding richtig.

2. Bet

- b) Der soll/ nach der gewöhnlichen Erklärung/ eine solche Tertiam majorem bedeuten/ zu derer terminis man nicht stufenweise kommen kan/ sondern einen Sprung deswegen wagen muß. Als wenn ich zum Exempel eine Leiter hätte/ daran 3 oder 4 Tritte fehlten/ so wäre selbige eine Scala incomposita; Aber das Ding läßt sich limiciren/und darff so strikte nicht genommen werden.

• Bey dem Ditono incomposito dencke ich immer : Wir begreifen die Sache noch nicht recht. Denn/ daß die Griechen in solchen gemauen divisionibus gleich mit einem Sprunge in Tertiam majorem hätten sollen angestochen kommen/ welches nach vorhergegangenen diesibus enharmoniis, wie **Neidhardt** sagt *b)* / durch Marcell und Wein gedrungen haben muß/ solches kan man sich schwerlich einbilden. Ich halte unmaßgeblich dafür/ daß sie den Ditonum in Harmonia, i. e. Genere enharmonio, nur etwan auf solche Weise incompositum genennet haben/ als wie man sagt : sic de cæteris, so weiter/ inclusive, bis an den terminum acutum Tetrachordi, mediis Intervallis subintellectis. So/ als wie **J. E.** einer allegiren möchte: Vom dritten bis zehnten Capitel; da er denn nur ein spatium incompositum, 3-10/ sehen darff/ woraus ein jeder leicht abnimmt/ daß die capita intermedia deswegen nicht ausgeschlossen / sondern subintelligirt werden müssen *c)*. Zudem/ weil es einmahl vom Mercurio her Mode war/ alles

f 3

per

Temperaturæ cap. II. pag. 16. wo es auch heist : Es lauffe wieder alle Gewohnheit der Rehle. Daß das Wort / *incompositus*, sonst noch andere/ als obangeführte/ Erklärungen zulasse/ lehret uns **Zarlino** Vol. I. p. 106, folgender massen : La parola *incomposto* si piglia per quello, che si suol dire senza ornamento e senz' alcuna eleganza, man braucht es/ nemlich/ von einem Dinge/ das ungeschmücket und ohne Zierlichkeit ist. Auf Griechisch heist ein solches Intervallum, ἀσύνθετον, und die Beschreibung bey **Euclide**, pag. 8. *Introd. Harm.* giebt zu verstehen/ daß solche Proportiones dadurch gemeynet werden/ τὰ ὑπὸ τῶν ἐξ ἑνὸς φθόγγου, quæ à sonis deinceps (positis) continentur. Das deinceps heist : hernach/ nachfolgend/ nicht eben unmittelbahr/ immediate; sonst hätte **Euclides** wohl gesagt : αὐτέως, und nicht ἐξ ἑνός. Er gedencket auch pag. 10. eines solchen Intervalli incompositi, und sagt : Es bestehe NB. aus sieben diesibus. Das sind ja termini medii. Solchemnach hat unser Ditonus enharmonius bey den Griechen wohl incompositus heissen mögen/ ob er gleich seine sonos intermedios nicht weggeworffen. Vielleicht wuste man dieselben nur nicht recht einzutheilen/ und war solches die Ursach sonder Zweifel/ daß sich der arme Ditonus, nur in diesem Genere, incompositus schelten lassen mußte/ da er doch/ mit allem seinen Mißflange/ in chromate, ja so gar in diatono, die Ehre hatte compositus zu heissen/ wie selbiges eben unser **Euclides**, pag. 9. *Introd. Harm.* ausdrücklich bezeuget. Auf solche Art mögen alle Intervalla in der Welt incomposita genennet werden/ weil (wie **Boethius de Mus. L. I. r. 23.** sagt) ein jedes vor sich/ in seiner specie,

ganz

per Tetrachorda zu beschreiben/ so hätte man/ bey den zertheilten Genus, Pentachorda, Decachorda, u. s. w. anführen müssen *d*)! falls das Kind nach dem numero sonorum seinen Namen tragen sollen; da aber solches der religiösen Antiquité ungelegen war/ und ein Tetrachord allemahl ein Tetrachordon seyn und bleiben wolte/ wenn es auch acht oder mehr sonos enthielte/ (wie wir denn selbst das Diapason noch immer richtig weg Octavam nennen/ ob gleich darinn heut zu Tage mehr als a nemlich zwölf Claves befindlich) also ist man lieber/ was die Beschreibung und Anzahl betrifft/ bey dem Quaternario geblieben/ und hat sich gelassen/ den Modum progrediendi nur Anfangs/ mit wenigen/ in dem ersten Intervallis eines jeden Tetrachordi, solcher gestalt anzuzeigen/ daraus alles übrige leicht hat abgenommen werden mögen. Hierinn trüfftiget mich das so genante Triemitonium Generis chromatici, weil solcher Benennung selbst die drey/ ad tertiam minorem gehörige/ hemitonien satzsam angedeutet werden/ welches ein Zeichen ist/ daß man sie in exceptione nicht/ obgleich in definitione, überhäuffet und excludiret hat. Ketten doch diese Leute nicht einmahl Tonum in compositum, an besagtem Orte/ in Genere diatono vertragen/ sondern fanden/ wie gezeigt worden/ ein Mittel zu seiner Composition, per chordam synememen; vielweil wird ihren (insonderheit des Aristoxeni delicaten) Ohren der Sprung Ditonum, & quidem post duas dieses, in enharmonio Genere, à *coagmando* dicto, angestanden haben/ weil dergleichen progressus per saltum absonderlich bey damahls dissonirenden Tertien *e*) / platterdinges mit Gehör und wider die Natur läuft; vielmehr wird man/ aller vernünft-

ganz/ und ohne Vermittelung/ angesehen wird. Ist es demnach ein anders/ wenn man Intervalla, quæ Elementa Tetrachordi; ein anders aber/ wenn man sie alto respiciet considerirt.

d) Vid. *Zarlino*, Vol. p. 107. *Boet.* L. II. c. 23. de Mus.

e) *Ptolemaeus*, und aus ihm *Zarlino*, Vol. I. p. 106. sprechen von einem Ditono consonanten der erste in Genere enharmonio erfunden haben soll. Nun ist zwar bekannt/ daß es dem *Didymo* abgelernt/ und die Proportionem sesqui-quartam 5--4. eingeführt/ Bey den alten Griechen aber hatte dieser Dironus Proportionem super septem participantem 64/ davon *Zarlino* Vol. I. p. 142. sagt: è veramente dissonante.

gen Muthmassung nach/ die sonos intermedios eben sowohl per hemitonia in chromatico, & per dieles in enharmonio zusammengesetzt und coagmentiret haben/ als bey dem Anfang eines jeden Tetrachordi. Wenigstens ist uns keine Ursache bekandt/ warum nicht? Es wäre ja wohl eine armseltige coagmentario, wenn sich in zwey enharmonischen Octaven gleich vier solche grosse hiatus angeben solten/ da doch nicht einmahl in Genere diatono, ubi tamen Tonus expresse distenditur, das spatium vom a ins h, wie wir oben gesehen/ leer bleiben durffte. Das sind meine Bedanken von dem Ditono & Triemitonio incompositis, und aus diesen Ursachen habe auch die beyhm *Aquivivo* gefundene Intervalla media (m. m.) alle mit einander obigem Typo einverleiben wollen. Wenigstens sind in dem Griechischen Genere spisso, wo alle drey Genera zusammen kamen/ dergleichen Intervalla nicht vorbey gelassen worden/ und das ist allein genug/ selbige hier zu autorisiren. Weiß jemand was bessers/ der theile es höfflich mit. Mich hat diese Difficulté oft in dem musicalischen Antiquitäten-Studio vor den Kopff gestossen/ und ist sie/ meines Erinnerns/ in keinem Autore aufgelöst worden.

LXXXIX.

Dem sey nun wie ihm wolle/ so sehen wir unter andern aus obigem Schemate überflüssig/ daß das Genus chromaticum kein fictum, sondern ein in der Natur und Antiquité ^{a)} festgegründetes natürliches Wesen sey/ wodurch/ weñ recht damit umgegangen wird/ die Harmonica zur grugsamten Vollkommenheit (obgleich nicht zur höchsten/ die in der Welt nicht zu suchen) gelangen kan; weil dieses Genus das nimium enharmonium aussetzet/ dasjenige aber/ was dem diatono fehlet/ annimmet/ und also die rechte Mittel-Strasse hält. Das enharmonium hat/ so zu reden/ zehn terminos differentiales unius generis in einem Tetrachordo, oder Begriff von vier Saiten welches zu viel; das diatonum hat nur drittehalb/ welches zu wenig; das chromaticum aber fünff/ welches weder zu wenig noch zu viel ist. 10--5--2½.

XC.

Man kan hieraus fassen/ was es mit diesen Generibus eigentlich für Brand-

a) Man redet von den Tetrachordis heutiges Tages in der Musie sonst nicht/ als wenn etwas ex Antiquitate erläutert werden soll. Und da ist es nöthig.

wandnis habe. Denn/ wenn ich vom enharmonio sonst nichts zu sagen w
als: **Es sey schrecklich schwer/ und dannenhero verlassen worden; v**
chromate: **Es diene sonderlich zur Wollust/ und sey deswegen a**
von vielen abgeschafft; vom diatono: **Es habe/ so zu reden/ eine U**
jestät in sich/ daher o sey es behalten/ 2c. so wird einer schlecht daraus ge
fert werden/ insonderheit/ wenn man ihn noch dazu auf den spöttischen *Cornel*
Agrippam weist.

XCI.

Es ist leider! schlecht genug/ daß so gar der Schüler im *Atrio Falsian*
384. sagen muß: **Von diesen Eintheilungen** (es sollen aber die Genera
durch verstanden werden) **wüßten unsere heutigen Musici nicht**
mehr; a) doch möchte ich gerne wissen/ mit welchen Musicis besagter *Res*
dens eigentlich im *Hartz-Gebürge* beandt sey? ob er vielleicht jedem *Geiger*
Pfeiffer/ oder gar den Berg-Männern/ das grosse Prædicatum musicum beyl

XCII.

Distinguimus inter Musicos & Musicanten; inter Cantores *u7* *e7*
& inter cantantes. *Musorum & cantorum magna est distantia. Isti dic*
illi sciunt quæ componit Musica b). *Quod inter Oratorem atque Rhetor*
inter cantorem & Musicum interesse volunt. c) *Non è minor distanza trà l'*
fico e'l Cantore, che trà l'Podestà e il Banditore. d) *Tale differenza trà l'*
fico ed il Cantore, quale è trà la luce e le tenebre. Das ist starck. *Wiewol*
hat diesen Unterscheid Guido Aretinus selbst schon zu machen gewußt/ da er im
logo Lib. III. c. 1. seines Micrologi also geschrieben: Trà i Musici e li cant
ritrova grandissima differenza, perche i Musici sono veramente scienti e sa
con ragione quelle cose, che compongono nella Musica, e i cantori sono c
li, che le cantano, wie solche übersezte Worte/ nebst den vorhergehenden/ Tig
l. c. anführet e).

XI

a) *Maxima est hæc disciplina (Musica) & ingeniosissima, a paucis rudibusque vii*
qua alia) tractata, flagit Cardanus, Libro recogn. de Libb. propr. Oper. p. 143.
meynet die ungelehrten Practicos. b) *Beda Venerabilis, in Mus. quadr. sive mensi*

c) *Faber Stapulensis, in Præfat. Element. Music.*

d) *Oratio Tigrino, Compendio Mus. L. III. c. 1. §. 52.*

e) **Wenn nun ein Organist nicht einmahl ein Sanger/ geschweige denn ein Musicus, sonder**
bloßer Orgelschläger ist/ was deucht ihm wohl/ wie wird sein Titel beschaffen seyn? I
gen/ die Musicam durch Sing-Kunst übersezen/ mögen hier auch ein wenig nachde

XCIII.

Ob man sich nun gleich oft über dergleichen recensiones in omni Scibilli
 us ärgern muß/ so ist doch noch allemahl ein bißgen neues daraus zu lernen.
 esmahl habe ich von der Eintheilung in *Musicam Frigidam & Occidentalem*
 profitirt/ und gestehe/ es sey was curieuses. Wetten wolte ich/ es komme die
 irbarische Divisio, ohne Zweifel/ ex ætate straminea her/ so wie das saubere
 rt *disharmonie*, welches man pag. 112. im Atrio antrifft/ und nach seiner et-
 lichen Bedeutung so viel heißen müste/ als eine doppelte Harmonie/ da es doch
 mehr L.c. eine Anarmoniam bedeuten soll.

XCIV.

Ich muß mich noch ein wenig hier bey aufhalten/ und möchte gerne wissen/
 er zu beweisen stünde/ daß des Jubals Music nichts anders als naturalis, vul-
 s & practica gewesen sey? Denn diese epitheta setzt man (p. 382. bemeldten
 ii) der *Musicæ artificiali* e diametro entgegen/ gerade als wäre *Musica practi-*
 ine Ars, sondern jeder vulgairer/ natürlicher Mensch könne seine Partie weg-
 en und sey keine Kunst daran/ da es doch nichts anders ist als lauter Kunst/ Ars,
 arte celatur.

XCV.

Wenn auch *Musica theoretica* ihren Ursprung vom Pythagora haben
 (wie im Atrio pag. 385. gelehret wird) so kan ja ratio musica nicht jedem Men-
 nangeböhren seyn/ wie solches doch Pythagoras, teste Censorino, selbst ge-
 den. Es müste denn seyn/ daß der Mensch von dem/ was ihm angeböhren/ selbst
 ts wisse.

XCVI.

Wie könnte auch *Musica antiquissimum omnium Studiorum* genennet
 den/ wenn sie zu Jubals Zeiten keine Disciplina, keine Scientia, kein Studium,
 dern nur res empyrica, vulgaris & naturalis gewesen? Es müste denn aus Py-
 gora noch ein Adam gemacht werden. Ich dürfte schier glauben/ die ganze
 himiede-Historie des Pythagoras sey dem Jubal beizulegen/ so wie Herculis
 aten von Simson geborgt zu seyn scheinen. *conf. Zarlinum*, Vol. I. pag. 6.
 : non, *la Mothe le Vayer* Tom. I. p. 549.

XCVII.

Recte censent, qui è *Disciplinis* nil *Musicis* volunt esse antiquius, sagt

Vossius de Scient. Mathem. Ist nun die Music/ quā Disciplina, quā Studium, in so fern sie als eine Scientia muß angesehen werden/ die allerälteste Wissenschaft/ so kan sie ja schwerlich vom Pythagora entsprossen seyn/ oder man müste sagen: Nil Pythagora antiquius. Haben denn die Leute in 3434 Jahren/ ehe Pythagoras jung geworden/ keine einzige Disciplinam, keine einzige Scientiam getrieben? Aller Wahrscheinlichkeit nach hat man zu Davids Zeiten die Doctrinam Proportionum, in welcher die ganze mangelhafte Pythagorische Music-Weisheit bestehet/ besser als jemahls gewußt. a)

XCVIII.

Ich wolte lieber die Music aus dem Atrio gar weglassen/ wenn ich sie nicht besser zu accommodiren wüßte. So gehöret sie auch keines weges in ein atrum Atrium, ins schmutzige/ finstere Vorgemach der Gelehrsamkeit/ oder in den Vorhöf/ wo alle Bediente stehen: sondern ins innerste geheime Zimmer/ ja ewig und allein ins Allerheiligste/ harte bey der Theologie/ alwo sie auch/ post Theologiam, bleiben wird. Musica, sagt *Beda Venerabilis*, fores Ecclesiæ aufa est subintrare, Nulla autem scientia aufa est subintrare fores Ecclesiæ, nisi ipsa tantummodo Musica b). Er will sagen: Die Music administrire Sacra, nicht foras, sondern intra fores Ecclesiæ, und das dürffe sonst keine andere Wissenschaft (außer der Theologie) thun.

XCIX.

Sieben fällt mir ein/ daß in der Vorrede des erwähnten Atrii angedeutet worden/ es habe das Capitel de Mathesi nicht der Herr Rector Fahsius, sondern der Herr Con-Rector *Calvör* verfertigt. Dem Nahmen nach müste dieser von des Berühmten/ Hochgelehrten General-Superintend. und Consistorial-Raths/ Herrn *Casp. Calvör*s Verwandtschaft seyn/ und wundert mich in solchem Fall desto mehr/ daß jener von dieser grossen Music-Freunde und Kenner in re musica nicht mehr profitiret/ massen sowohl sein Büchlein de Musica und das Rituale, als auch insonderheit die Addenda besagten Atrii, von dessen gesunden musicalischen Gedanken ein gnugsames Zeugniß abstaten/ und dem Leser ein ganz anderes Concept von der Music machen/ als das Atrium, welches auch vielleicht die Ursache seyn mag/

a) Vid. Pring/ Hist. Mus. pag. 41.

b) Bed. Venerab. Mus. quadr. five mensur.

mag/ daß demselben diese Addenda beygefügt worden/ da man sie sonst in des Christophori Alberti *Sinns Temperatura practica*, statt einer Vorrede/ auch lesen kann. Ich finde aber nicht darinn/ daß der Herr General-Superintendens die Musicam in popularem, vulgarem u. s. w. eintheilet/ sondern vielmehr/ daß er ihr überhaupt was Göttliches und grosse Arcana beyleget/ die sie auch würcklich besiget.

C.

Ich habe mich deswegen fast ein wenig lange bey dieser Disgression aufgehalten/ weil es nöthig war/ zu weisen/ daß viele gute Leute der Music in ihren Schrifften mehr Ehre thaten/wenn sie selbige lieber gar weg ließen/ als so schrecklich nude & indigne behandelten; deswegen denn auch der geneigte Leser solches nicht ungütig nehmen/ sondern erlauben wird/ daß ich antzo/ mit dem Anfange einer neuen Centuriæ ss./ wieder in die rechte Gleise fahre.

CI.

Wann einer nun/ *crassa Minerva*, sprechen wolte: Das hemitonium majus (welches die Solmisatores naturale nennen/ in alten Zeiten aber gar minus hieß) oder mit Uhrlaub zu sagen: Das mi und fa, finde sich bey allen Modis majoribus (mit minoribus giebt sich noch niemand ab) tam fictis quam veris (nach der fingirten Mund-Art) im dritten und siebenden Grad; ergo hätte es mit allen Tonen eine gleiche Verwandnis/ wäre das nicht schön? Ich wil aber weisen/ wie der Satz auf beyden Seiten hinctet. Denn ich kan bey Ehren und Treuen versichern: 1.) Daß sich solch hemitonium in einigen Modis, vel Tonis diatonis gar nicht/ oder doch in ganz veränderter Gestalt; in andern aber nur einfach befinde. Selt! das wäre was neues. Nur Gedult. 2.) Haben/ aller Vernunft nach/ die übrige Intervalla & Elementa; deren man ausser diesem hemitonio ganzer 38. zehlet a)/ hoffentlich und natürlicher weise noch wohl so viel bey Einrichtung eines Modi tonici zu sagen/ als das einzige elementische hemitonium majus, der unverschämte harmonische Baun-König. Denn/ gilt die locatio dieses einzigen Intervalli so

g 2

viel/

a) Mr. *Nivers* bringt 24 in Rechnung/ und spricht/ sie können auf 149 Arten vorstellig gemacht werden. Er zeigt aber keine einzige Proportionem an/ sondern erweget sie bloß dem Ton/ der Höhe und Tieffe nach/ welche in diesem Stück unrichtige Calculos machen. Voy, son *Traité de Composition* pag. 35. ff.

viel/ was werden doch nicht locationes illæ mirum in modum diversæ 38 In vallorum, deren meiste viel grösser/ kenntlicher und merckwürdiger sind/ g müssen?

CII.

Damit aber ein jeder wisse/ was es für ein Ding sey/ davon hier ge wird/ so finde nöthig/ vorgängiger massen/ und ehe wir weiter im Tert komi das halbehrwürdige hemitonium majus zu beschreiben und feste zu setzen/dass e

„Ein Intervallum oder Raum zwischen zween Klängen/ che Proportionem sesquidecimam quintam haben/ oder sich gen einander in terminis verhalten/ wie 16 gegen 15/ da 1 lich die Zahl 16/ die Zahl 15 ganz in sich fasset/ und noch sunffzehntheil darüber; welches Intervallum, in der gebrä lichen Scala diatono-chromatica, nicht nur zweymahl (we den Solmisatoribus zu viel scheint) sondern gar sunffmahl a treffen ist/ nemlich/ nach unsern Buchstaben (mit Erlaub im Dis--E, E--F, Fis--G, Gis--A, und H--c.

Diese Definitio wird hoffentlich ihre Richtigkeit haben/ und keinen Wiederst finden; denn ein anderes hemitonium majus kennet kein Mensch/ und von ke andern hemitonio ist die Frage. Dans la suite, Ut, re, mi, fa, sol, la, si, ut, qu l'Octave (*diatonique*) il n'y a point de Seconde plus petite que *ces deux*: m si, ut. Leur rapport est de 15 a 16, & elles s'appellent Semitons. majeur (*non pas naturels*.)

CIII.

Siehet man daneben die eigentlichen Elementa Octavæ an/ die doch streitig den Modum tonicum formiren müssen/ so gehören ja die Toni major m. no. es, bey itziger Verfassung/ freylich mit dazu/ solte auch nur/ wie gesagt

- b) Histoire de l'Academie Royale des Sciences 1701. pag. 161. Da mag sich denn t ein Idiota wundern/ dass hier/ eben wie im Orchestre, von hemitoniis majoribus ir rali, oder vielmehr/ duali geredet wird. Die Königl. Academie der Wissenschaften in ris wird nichts darnach fragen. Will jemand aber diese Autoritatem zu jung halti schlage die Introd. Harm. des *Euclidis* auf/ da stehen pag. 14. diese ausdrückliche I In Diapason sunt *hemitonia duo*, toni quinque. Es wird aber nur de Octava t na geredet.

Genus diatonum in Betracht gezogen werden / wie viel mehr denn / wenn das Genus diatono-chromaticum ansiehet. Les Secondes etant les plus s Intervalles de l'Octave, en peuvent être appellées les *Elemens* (cela vaut ix que l'*Ame*) & ces Elemens sont *deux Semitons majeurs*, NB. *deux Tons urs* & NB. *trois Tons majeurs*. c) Da sehen wir deutlich genug / daß die Toniores & majores nicht vor Ziefern da sind / sondern auch ein Wörtgen zu den rentis Octavæ mit zu sagen haben / ja eben so wohl / und fürnehmlich dahin zu n sind / als die hemitonia d). Die sieben *Toni* (pro sonis diatonis) sammt elfen *Semitoniis* (pro clavibus chromaticis) sind die einzige *Elementa Materialien* (das ist weit von der Seele) der *Musik* / sagt der Herr *Superintend. CALVÖR*, in *Add. ad Atr. Fahs.* p. 67. und abermahl p. 624. sieben *Toni musici* und dero *Semitonia* sind die wahren *Elemente und terialien* der ganzen *Musik*. Da stehen die *Toni*, wie billig / voran.

CIV.

Was solchem nach unser erstes *Affertum* anfanget / daß nemlich das hemim majus, so wie es oben beschrieben worden / in etlichen Modistonicis, oder ebus Octavæ, sich gar nicht befindet / so wird aus folgenden *Scalis* zu ersehen wie nemlich

- 1) *Cis dur e)* gar kein dergleichen hemitonium 16--15 aufweisen kan / sondern statt dessen / im dritten Grad das limma minus 135--128 / und im sieben- den Grad das hemitonium minus, 25--24. welches / daß es ganz verschie-

g 3

dene

Histoire de l'Acad. Roy l.c. Vid. & Euclid, l.c. ubi non modo de hemitoniorum sed & de tonorum locatione agitur.

Ex his duobus Intervailis, sagt *Glareanus*, tono ac hemitonio (zu seiner Zeit war die *Mod* de daß es minus hieß) reliqua omnia conficiuntur. Lib. I. cap. 8. p. 19. Dodecach. Man hatte aber damahls die Proportionones tonorum eben nicht bey der Hand / und ließ es deswegen meist aufs hemitonium ankommen. Sed hæc dies aliam vitam, alios mores postulat. Die Alten merckten im Singen gar wohl / daß die hemitonia eine unentbehrliche Sache waren / wolten aber nicht wissen / daß solche vom Genere chromatico dependiren / welchem alle Krafft und alles Lob gebühret / so man vormahls dem hemitonio beylegte.

Es wolle sich niemand wundern / daß ich hier von *cis*, *dis*, *fis* und *gis* in *Scafa diatona* rede / als worinn man solche *Claves* sonst nicht zu suchen hat. Meine Meinung geht nur dahin / alle und jede *Tone* / auch die / so eigentlich nicht ad Genus diatonum gehören / dennoch / in ihrer specie Octavæ, diatonice zu behandeln.

dene Dinge/ und Proportiones valde dissimiles sind/ auch ein Kind begreifen kan.

- (6) Dis dur hat ebenfalls kein hemitonium majus, 16--15; sondern statt dessen im dritten und siebenden Grad/ nur ein hemitonium minus, 25--24.
- (7) Fis dur hat gleicher gestalt kein hemitonium majus, 16--15; sondern dessen/ im dritten Grad ein hemitonium minus 25--24; im siebenden Grad aber das Limma minus, 135--128.
- (8) Gis dur zeigt die Proportionem 16--15 / oder das hemitonium majus eben so wenig; sondern an dessen statt/ so wohl im dritten als siebenden Grad ein hemitonium minus, 25--24.
- (9) B dur hat auch kein solch hemitonium 16--15 / sondern im dritten Grad hemitonium minus, und im siebenden das limma majus, 27--25.

CV.

Daraus man abnehmen kan / wie diese fünff Modi tonici von allen übrigen/ nicht nur ratione hemitoniorum, quibus carent; sondern so gar unter selbst/ sehr verschiedener Arten und Naturen sind. Weiter:

- (2) D dur hat an statt der Proportion 16--15 i. e. hemitonii majoris, im siebenden Grad ein Limma majus 27--25.
- (7) F dur hat im dritten Grad/ statt besagter Proportion 16--15/ das Intervallum 27--25 / oder ein Limma majus.
- (9) A dur hat im dritten Grad ebenfalls das Limma majus 27--25 / statt hemitonii majoris 16--15.
- (1) H dur hat im siebenden Grad ein hemitonium minus 25--24 / statt des hemitonii majoris.

Und das wären die vier Modi tonici die nur ein einfaches hemitonium majus ren; daraus abermahl/ ratione hemitoniorum allein/ eine Distinction vor Welt Augen lieget.

CVI

Die übrigen drey Modi majores, nemlich C, E und G, haben das hemitonium majus, 16--15 / wie und wo es die Herren Solmisatores wünschen und langen. Doch ist es eine merkwürdige Sache/ die zu artigen Speculationen laß geben kan/ daß sich eben dieses trinum, in allen diatonischen Stücken/ so g

rein verhält/ wie weiter unten mit mehrern gezeiget werden soll. Sage aber leinwand/ die obigen Distinctiones wären geringe und nur Kleinigkeiten; denn ich will zu beweisen/ daß die difference eines commatis, darauf es fast allemahl besagten Intervallis ankommt/ den Ohren etwas sehr empfindliches/ ja secundum Meisterum, etwas unerträgliches und nicht zu dulden sey/ a) wohl zu vernehmen/ wenn diese difference an einem Orte ist/ wo sie nicht seyn soll.

CVII.

Was ferner unser zweytes Assertum betrifft/ daß nemlich alle die 38 Intervalla wohl so viel zu sagen haben/ als das einzige hemitonium majus, so muß man an/ daß/ gleichwie es zweyerley hemitonia und zweyerley liminata (oder Haupt viererley hemitonia) nach heutiger Stimmung in der Welt gibt/ also zweyerley Toni majores, (die ad Elementa besonders gehören) viererley Toni minores, zweyerley Tertiæ majores; fünferley Quarten; fünferley Quinten; zweyerley Sextæ minores; viererley Sextæ majores; viererley Septimæ minores, und endlich viererley Septimæ majores in heutiger Scala chromatica zu finden sind. Welches vielleicht eine Doctrina Intervallorum ist/ die manchem noch wohl nie im Sinn gekommen/ und etwas neu scheinen mag/ ob sie gleich so alt ist/ als die selbstständige Natur. Wie dem sonst keine Intervalla, allenthalben und unverändert/ von einerley Grösse und Proportion, anzufinden/ als bloß allein die Toni minores (so auch ad Elementa zu rechnen) und die Toni majores, davon hernach noch etwas vorkommen wird.

CVIII.

Man ist leicht zu ermessen/ daß diese ungemessene Bigarrure des Proportionalitäts fast unzählige Figuren und species, Verwechselungen und Veränderungen/ in unterschiedenen Modis tonicis zu wege bringen müsse/ und es demnach ein großer Pudel sey/ wenn man Constitutionem Toni hodierni ex meris hemitoniorum majoribus beurtheilen will. Daß gewisse Leute alle kleine Intervalla, alle gefunden in Octava chromatica, durch die Sanct- MI-FA, heißen/ dafür kan ich nichts.

Ptolemæus hat geirret/ wenn er vermeynet/ das Comma sey insensibile, oder nicht mit den Ohren zu vernehmen/ und wird deswegen billig vom Franc. Salinas L. II. de Mus. c. 23. widerlegt.

nichts. a) Sie meinen/ wenn sie nur mi fa sagen/ so sey es so gut/ als fiat hemitonium, ob es die Proportionem 16--15 / oder die Proportionem 25--24 / oder 1 Proportionem 135--128 / oder die Proportionem 27--25 hat/ hoc Cantor in curat. b) Fami, oder Fammi c) heist zwar auf Italianisch so viel als: **Ma** mir; aber damit ist es nicht gemacht. Der Name oder die Benennung praeiret nichts.

CIX.

Wenn wir Leute harmonicè untersuchen wollen/ wie die Tone von einander differiren/ so müssen wir nicht mit Mi Fa, nicht mit **x** und **b**; weder essentialiter noch accidentaliter zu Werke gehen/ massen solches Signa musica, Voces, praetereaue nihil, nicht aber Proportiones harmonicae sind. Jene beweisen Physica soni nichts; diese aber müssen uns dienen und ein Bild an die Hand geben/ wie sich alle und jede Intervalla in ihrer Grösse eigentlich verhalten/ dabey

- a) Ich will nicht hoffen/ schreibt ein gewisser Geistlicher/ daß ein homo doctus, vel alias medicus & non contemnendæ eruditionis, in den Gedanken stehen solte/ ob wäre in demselben Augenblick/ da Guido Areteus, die 6. Voces erfunden/ den beyden mittelften/ als Mi u FA, von Gott eine solche Krafft eingegossen/ oder unzertrennlich zugeeignet worden/ daß/ offte MI und FA gesungen wird/ der Mensch seine Stimme/ dort einen halben Ton in die Höhe zu ziehen/ hier aber fallen zu lassen/ inevitabili quadam necessitate, gezwungen werde. . . . So folget auch gar nicht: Ich singe MI oder FA, ergo so singe ich ein hemitonium. &c. vid. Wolfgang Hasens Einführung in die Music/ Goslar/ 8. 165 Der Autor war damahls Pfarrer zu Tegenborn im Amt Salz der Helden/ und hat das Werkgen selbst verlegt. Er ist ein Quedlinburger von Geburt gewesen/ und hat dem/ ob zwar kleinen/ Büchlein grosse Aufrichtigkeit und gesunde Gedancken wieder die Semifaction sehen lassen. Ich führe ihn hauptsächlich darum hier an/ auf daß er mit den Autoribus, die in der zweyten Eröffnung des Orchestre P.II. Cap. 2. nahmhafft gemacht worden/ das Mandel erfüllen möge. Er war mir damahls noch nicht bekannt und ich dancke dem Lüneburgischen Cantori, Herrn Dreyer/ hiemit öffentlich und dienlich pro communicatione.
- b) Was die Ordnung der Tonorum und hemitoniorum anlanget/ schreibt Prinz/ ist nur acht zu nehmen/ daß die hemitonia ihre rechte Stelle behalten; sonst ist nichts daran gegen/ wenn gleich Tonus major und minor, oder hemitonium majus und limma mit einander verwechselt werden. vid. Sarr. Comp. I. Theil. cap. XI. §. 3. So sind sie mit li
- c) Wenn das Wörtlein lo hinzu gesetzt wird/ bedeutet es was garstiges.

von ihnen/ in hoc passu locationis Intervallorum, wo bloß ο τόπος τῆς Φωνῆς untersucht wird/ ganz allein/ und sonst a nullo signo, a nulla voce eine Vorstellung/ eine Anzeige/ eine demonstratio; der Beweis aber/ confirmatio, ab Auditu zu hohlen.

CX.

Wolte nun einer sagen/ die Modi müßten bloß aus dem Genere diatono abgenommen werden (da doch aus den Griechischen Autoribus just das Widerspiel dargethan worden/ denn die haben ihre Modos, eben so wohl in chromatico & enharmonio als im Genere diatono, von einander unterschieden/ welches doch mit keiner locatione hemitonii geschehen kan) und dächte es damit zu beweisen/ daß sein MI und FA, theils essentialiter, theils per accidens (distinctione prorsus absurda) können gemacht werden/ würde man es gelten lassen? Gesezt aber/ dato non concessio, es käme nur das Genus diatonum (auf die Weise wie es die lieben Alten/ & quidem pessimè, transpositum & fictum nennen) bey Erkänntnis der Tone in Betrachtung/ so würden ja/ zum Beweis obiger Sätze/ die Scalæ, der Calculus, samt den daraus fließenden Theorematibus & Corollariis, bey heutiger Einrichtung/ also zu Buche stehen:

Scalæ diatonæ Modorum

Majorum. a)

I.

Nomina Grad.	Tonus major	Tonus minor	Hemit. maj.	Tonus maj.	Tonus min.	Tonus maj.	Hemiton. maj.
Proport. radic.	8 -- 9	9 -- 10	15--16	8 -- 9	9 -- 10	8 -- 9	15 -- 16
Proport. copul.	3600.	3200.	2880.	2700.	2400.	2160.	1800.
Claves,	C	D	E	F	G	A	H c
	h						To-

- a) Wir wollen/ um die Schranken einer Vorbereitung nicht weiter auszudehnen als nöthig ist/ nur die Modos majores, so wohl in diesen Scalis diatonis, als in nächstfolgenden chromaticis vorstellen; nach welcher Einrichtung hernach ein jeder/ der Lust hat/ auch die Modos minores, mit Verwechselung der Tertian/ hinsetzen und noch mehr Curiosa dabey anmercken kan. Indessen wolle niemand diese Vorbereitung als eine bloße Präfation, sondern als etwas mehr/ und als einen Theil der Organisten-Probe ansehen.

Theoretische Vorbereitung

	Tonus major	Tonus major cum diaschism.	Limma minus	Tonus min.	Tonus maj. cum diefi.	Tonus minor	hemiton, r
2.	8 -- 9	225 -- 256	F 28 -- 135	9 -- 10	125-144	9 -- 10	24 --
	3456.	3072.	2700.	2560.	2304.	2000.	1800.
	Cis	Dis	F	Fis	Gis	B	c

	Tonus minor	Tonus major	hemiton, majus	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	Limma r
3.	9 - 10	8 - 9	15 - 16	9 - 10	8 - 9	9 - 10	25 -
	3200.	2880.	2560.	2400.	2160.	1920.	1728.
	D	E	Fis	G	A	H	cis

	Tonus major cum diaschismate	Tonus major	hemit. minus	Tonus major cum diefi	Tonus minor	Tonus major	hemiton, m
4.	225 - 256	8 - 9	24 - 25	125-144	9 - 10	8 - 9	24 -
	3072.	2700.	2400.	2304.	2000.	1800.	1600.
	Dis	F	G	Gis	B	c	d d

	Tonus major	Tonus minor	hemiton, majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major	hemiton, m
5.	8 - 9	9 - 10	15 - 16	8 - 9	9 - 10	8 - 9	15 -
	2880.	2560.	2304.	2160.	1920.	1728.	1536.
	E	Fis	Gis	A	H	cis	dis

	Tonus major	Tonus minor	Limma majus	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	hemiton, ma
6.	8 - 9	9 - 10	25 - 27	9 - 10	8 - 9	9 - 10	15 - 1
	2700.	2400.	2160.	2000.	1800.	1600.	1440.
	F	G	A	B	c	d	e

zum General-Baß.

59

Tonus minor	Tonus major cum dieß	hemit. minus	Tonus minor	Tonus major	Tonus major cum diaſchism.	Limma majus
9 - 10	125 - 144	24 - 25	9 - 10	8 - 9	225 - 256	128 - 135.
2560.	2304.	2000.	1920.	1728.	1536.	1350. 1280.
Fis	Gis	B	H	cis	dis	f. fis.
Tonus minor	Tonus major	hemiton. majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major	hemiton. majus
9 - 10	8 - 9	15 - 16	8 - 9	9 - 10	8 - 9	15 - 16
2400.	2160.	1920.	1800.	1600.	1440.	1280. 1200.
G	A	H	c	d	e	fis g.
Tonus major cum dieß	Tonus minor	hemit. minus	Tonus major	Tonus major cum diaſchismate	Tonus major	hemit. minus
125 - 144	9 - 10	24 - 25	8 - 9	225 - 256	8 - 9	24 - 25
2304	2000.	1800.	1728.	1536.	1350.	1200. 1152
Gis	B	c	cis	dis	f	g gis
Tonus major	Tonus minor	Limma majus	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	hemiton. majus
8 - 9	9 - 10	25 - 27	9 - 10	8 - 9	9 - 10	15 - 16
2160.	1920.	1728.	1600.	1440.	1280.	1152. 1080.
A	H	cis	d	e	fis	gis a.
Tonus minor	Tonus major	hemit. minus	Tonus major cum diaſchismate	Tonus major	Tonus minor	Limma majus
9 - 10	8 - 9	24 - 25	225 - 256	8 - 9	9 - 10	25 - 27
2000.	1800.	1600.	1536.	1350.	1200.	1080. 1000.
B	c	d	dis	f	g	a b.
Tonus minor	Tonus major	hemit. majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major cum dieß	hemit. minus
9 - 10	8 - 9	15 - 16	8 - 9	9 - 10	125 - 144	24 - 25
1920.	1728.	1536.	1440.	1280.	1152.	1000. 960.
H	cis	dis	e	fis	gis	b h.

CALCULI

Cis D. 8-9. Tonus maj.	Cis Dis. 8-9. Tonus major.	D E. 9 - 10. Ton. min.	Dis F. 225-236. Tonus major cum diaschism.
-- E. 4-5. Tertia major.	-- F. 25-32. Tertia major cum diefi.	-- Fis. 4 - 5. Tertia maj.	-- G. 25 - 32. Tertia maj. cum diefi.
-- F. 3-4. Quarta.	-- Fis. 20-27. Quarta cum commate.	-- G. 3-4. Quarta.	-- Gis. 3-4. Quarta.
-- G. 2-3. Quinta.	-- Gis. 2-3. Quinta.	-- A. 27-40. Quinta cum commate defic.	-- B. 125-192. Quinta cum diefi.
-- A. 3-5. Sexta maj.	-- B. 125-216. Sexta maj. cum diefi & comm.	-- H. 3-5. Sexta maj.	-- c. 75-128. Sexta maj. cum diefi.
-- H. 15-18. Sept. maj.	-- c. 25-48. Septima maj. cum diefi.	-- cis. 27-50. Sept. maj. commate defic.	-- d. 25-48. Sept. major cum diefi.
-- c. 1-2. Octava.	-- cis. 1-2. Octava.	-- d. 1-2. Octava.	-- dis. 1-2. Octava.

E Fis. 8-9. Tonus major.	F G. 8-9. Tonus maj.	Fis Gis. 9-10. Tonus min.	G A. 9-10. Tonus minor.
-- Gis. 4-5. Tertia maj.	-- A. 4-5. Tertia maj.	-- B. 25-32. Tertia maj. cum diefi.	-- H. 4-5. Tertia major.
-- A. 3-4. Quarta.	-- B. 20-27. Quarta cum commate.	-- H. 3-4. Quarta.	-- c. 3-4. Quarta.
-- H. 2-3. Quinta.	-- c. 2-3. Quinta.	-- cis. 27-40. Quinta comm. defic.	-- d. 2-3. Quinta.
-- cis. 3-5. Sexta maj.	-- d. 16-27. Sexta maj. cum comm.	-- dis. 3-5. Sexta maj.	-- c. 3-5. Sexta maj.
-- dis. 8-15. Sept. maj.	-- c. 8-15. Sept. maj.	-- f. 135-256. Sept. maj. cum diaschism.	-- fis. 8-15. Sept. major.
-- c. 1-2. Octava.	-- f. 1-2. Octava.	-- fis. 1-2. Octava.	-- g. 1-2. Octava.

Cis B. 125-144. Tonus maj. cum diefi.	A H. 8-9. Tonus major.	B c. 9-10. Tonus minor.	H cis. 9-10. Tonus minor.
-- c. 25-32. Tertia maj. cum diefi.	-- cis. 4-5. Tert. major.	-- d. 4-5. Tert. maj.	-- dis. 4-5. Tert. maj.
-- cis. 3-4. Quarta.	-- d. 20-27. Quarta cum commate.	-- dis. 96-125. Quarta diefi defic.	-- c. 3-4. Quarta.
-- dis. 2-3. Quinta.	-- c. 2-3. Quinta.	-- f. 27-40. Quinta commate defic.	-- fis. 2-3. Quinta.
-- f. 75-128. Sexta maj. cum diefi.	-- fis. 16-27. Sexta maj. cum comm.	-- g. 3-5. Sexta maj.	-- gis. 3-5. Sexta maj.
-- g. 25-48. Sept. maj. cum diefi.	-- gis. 8-15. Sept. maj.	-- a. 27-50. Sexta maj. commate defic.	-- b. 25-48. Septim. maj. cum diefi.
-- gis. 1-2. Octava.	-- a. 1-2. Octava.	-- b. 1-2. Octava.	-- h. 1-2. Octava.

CXI.

Nach dieser Einrichtung (da die Tertia major H-dis für rein genommen/ke schon auf den meisten Orgeln zu groß ist/ und in solchem Fall noch mehr Ver-
röhrung macht) ergeben sich folgende

Theoremata ex Scalis:

Ten. maj. im 1/4 und 6ten Grad/	Ten. min. 2/5.	hemit. maj. 3/7.	hemit. min. o.	Lim. maj. o.	Lim. min. o.
$\frac{1}{5}$.	$\frac{2}{4/6}$.	o	7.	o.	3.
$\frac{2}{5}$.	$\frac{1}{4/6}$.	3.	o.	7.	o.
$\frac{1}{2/4/6}$.	5.	o.	$\frac{3}{7}$.	o.	o.
$\frac{1}{4/6}$.	$\frac{2}{5}$.	$\frac{3}{7}$.	o.	o.	o.
$\frac{1}{5}$.	$\frac{2}{4/6}$.	7.	o.	3.	o.
$\frac{2}{5/6}$.	$\frac{1}{4}$.	o.	3.	o.	7.
$\frac{2}{4/6}$.	$\frac{1}{5}$.	$\frac{3}{7}$.	o.	o.	o.
$\frac{1}{4/5/6}$.	2.	o.	$\frac{3}{7}$.	o.	o.
$\frac{1}{5}$.	$\frac{2}{4/6}$.	7.	o.	3.	o.
$\frac{2}{4/5}$.	$\frac{1}{6}$.	o.	3.	7.	o.
$\frac{2}{4/6}$.	$\frac{1}{5}$.	3.	7.	o.	o.

Theoremata ex calculis:

C hat alle Intervalla richtig
in hoc genere.

Cis hat Tertiam majorem cum diefi;
Quartam cum commate; Septimam majorem cum diefi.

D hat Quintam commate deficientem
& septimam majorem commate deficientem.

Dis hat Tonum majorem cum diatychismate; Tertiam majorem cum diefi; Quintam cum diefi; Sextam majorem cum diefi & Septimam majorem cum diefi.

E hat alle Intervalla richtig
in hoc genere.

F hat Quartam cum commate, & Sextam majorem cum commate.

Fis hat Tertiam majorem cum diefi;
Quin-

G hat alle Intervalla richtig
in hoc genere.

Quintam commate deficientem
Septimam majorem cum diaschi-
mate.

Gis hat Tonum majorem cum diesi
Tertiam majorem cum diesi; Sex-
tam majorem cum diesi & Septi-
mam majorem cum diesi.

A hat Quartam cum commate, & Sex-
tam majorem cum eodem.

B hat Quartam diesi deficientem; Quin-
tam commate deficientem & Se-
ptimam majorem commate defic-

H hat Septimam majorem cum diesi
und sonst kein unrichtiges Inter-
vallum.

CXII.

Hieraus folgen nun von selbst/ nebst demjenigen/ was schon oben berührt
worden/ nachstehende

Corollaria:

- (a) Daß unter den zwölf Modis majoribus nur zwey sind/ die das Limma mi-
nus führen/ nemlich: Cis und Fis; die übrigen zehn haben es nicht.
- (β) Daß vier Modi das Limma majus haben/ nemlich: D, F, A und B; die übr-
gen acht aber nicht.
- (γ) Daß sechs unter diesen Modis gar kein hemitonium minus haben/ nemlich:
C, D, E, F, G und A.
- (δ) Daß ihrer zwey ein doppeltes hemitonium minus, eins im dritten und das
andere im siebenden Grad führen/ nemlich: Dis und Gis; die übrigen vier
aber nur ein einfaches/ theils im siebenden/ theils im dritten Grad. vid.
pag. 53. & 54.
- (ε) Daß fünf Modi gar kein hemitonium majus haben/ nemlich: Cis, Dis, Fis,
Gis und B. vid. l. c.
- (ζ) Daß ihrer drey her gegen das hemitonium majus zwey mahl/ im dritten und
sie-

- siebenden Grad führen/ nemlich : C, E und G ; die übrigen vier aber haben nur eins/ theils im dritten/ theils im siebenden Grad. conf. l. c.
- (7) Daß von 4. Modis, nemlich : Cis, D, F und A, ein jeder drey Tonos minores aufweise.
- (8) Daß von sechs Modis, nemlich : C, Dis, Fis, G, B und H, ein jeder nur zweyne Tonos minores habe.
- (9) Daß der übrigen zwey Modorum, nemlich Dis und Gis, jeder mehr nicht als einen einzigen Tonum minorem enthalte.
- (10) Daß Dis und Gis allein/ jeder vor sich/ vier Tonos majores darstellen könne/ nemlich : Dis im ersten/ zweyten/ vierten und sechsten Grad ; Gis aber im ersten/ vierten/ fünfften und sechsten.
- (11) Daß sechs Modi, nemlich : C, E, Fis, G, B und H, jeder für sich und in seiner etendue, mit dreym Tonis majoribus versehen sind/ die übrigen vier aber/ als : Cis, D, F und A, ein jeder nur mit zweyen.
- (12) Daß diese Toni majores selbst verschiedener Arten/ Naturen und Grösse/ die locationes aller obiger Intervallorum auch daneben so angeordnet sind/ daß kein Modus mit dem andern übereinkömmt/ ausser E, welcher in allen Stücken dieses Generis mit C ; und A, welches ebenfalls mit F, in hac Scala diatona (keinesweges aber in chromatica, wie wir bald sehen werden) gleiche Proportiones aufweist.
- (13) Daß aus dieser Beschaffenheit abzunehmen/ warum die Sordini auf den Trompeten alle Intervalla mit dem Kammer-Tönigen E dur, nicht aber mit dem Chor-Tönigen D dur, reine geben ; weil nemlich diese Erhöhung nicht in den eigentlichen Modum D geschieht/ wie man meynen möchte/ (denn da muß es dissoniren und beweisen/ daß C und D nicht einerley sey) sondern weil die Trompete/ als ein unveränderliches Instrument/ die wahren Proportiones des Modi C, welche denen im Modo D, erwiesener massen/ gar nicht ähnlich sind/ auch bey der Erhöhung fest behält/ und denn das Kammer-Tönige E, nicht aber das Chor-Tönige D, eben dieselben Proportiones in Genere diatono hat/ damenhhero solches vollkommen einstimmet ; jenes aber/ wenn der Chor-Tönige Modus C zum Kammer-Tönigen Modo D spielet/ die Ohren beleidiget/ weil D tota forma, quæ dat esse rei, vom C differiret. Mit den Waldhörnern ist es eben so beschaffen/ und wird der
- Kam-

Kammer-Tönige Modus A, weil er eben die Proportionen wie F hat/ sichtlich zu Chor-Tönigen Waldhörnern/ die einen Aufsatz haben/ braucht werden können; nicht aber das Chor-Tönige G zum Cammtonigen Waldhörnern mit einem Aufsatz. Denn die Waldhörner get zwar bey der Erhöhung G, aber ein F-mäßiges G an/ das ist zu sagen: m erhöhe oder erniedrige die Waldhörner wie man wolle/so bleibt der Mod allzeit F-mäßig/ und correspondirt mit keinem andern als mit dem A, w chem er in allen diatonischen Stücken ähnlich siehet/so wie C dem E.

- (f) Daß unter allen zwölf Modis in hoc genere nur drey zu finden sind/ die it Intervalla richtig haben/ nemlich C, E und G; wie solche denn nicht n hierinn/ sondern auch/ wie oberwehnt/ in den hemitoniis majoribus u unter sich/ wie bekandt/ im Klange harmoniren. Nur Schade/ daß auch nicht in locatione Toni majoris & minoris mit C und E überei kömmt; denn da fehlt es.
- (g) Daß/ ob zwar auch in Calculis, E mit C, und A mit F gleich sind (welch eine grosse und ungemeyne Verwandtschaft dieser Tone/ quoad Proporti nem in Genere diatono anzeigt) sie hergegen ratione vibrationum, u acuminis & gravitatis, item, respectu Generis chromatici solche stö cke diversitatem in praxi darlegen/ daß sich ein Theoreticus darüber! verwundern hat/ und die rationes nicht ex Mathematica, sondern plattu dings ex Physica holen muß. (a)
- (h) Daß H nur ein einziges unrichtiges Intervallum habe/ und dannenhero ol gen dreyen/ C, E und G, in Reinigkeit am nächsten komme; welches ab imahl zu bewundern/ und dem Gehör seltsam düncken würde/ wenn m in Praxi daher ein Argumentum Perfectionis nehmen wolte. Was w hier suchen/ sind nur Argumenta Distinctionis, und die lassen sich in Pro portione finden/ nicht aber die andern.
- (i) Daß hiernächst D, F und A, die gleichfalls/ bewuster massen/ unter si concentiren/ die reinsten sind/ und nur jeder von ihnen mit zwey unrlt tig-scheinenden Intervallis beladen ist.

D

- (a) Von diesen Rationibus wird unten bey Erweugung des Generis chromatici, und bey U tersuchung der Diadromorum eines jeden Klanges/ eins und anders vorkommen.

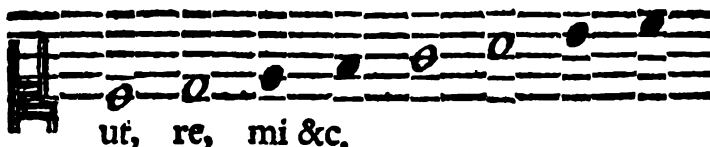
- c) Daß Fis und B drey dergleichen Intervalla haben / und also weiter von der mathematischen Richtigkeit entfernt sind; da doch insonderheit das B viel reiner und lieblicher in die Ohren fällt/ als Fis, sein Camarade/ und H, der doch besser und richtiger seyn soll. Denckt es nach!!!
- c) Daß Cis und Gis es noch gröber machen / deren jeder 4 verdächtige Intervalla darleget / woben sich denn endlich Sensus & Ratio wohl leichter vereinbaren möchten.
- (*) Daß Dis solcher Intervallorum gar fünffe hat / einfolglich / nach der Proportion zu rechnen/ der unrichtigste Modus von allen seyn müste; da es doch die Ohren Schnur-stracks contradiciren/ und insonderheit meine/ eine Zeit her/ nichts so gerne/ als diesen Modum hören / auch viele Kenner auf ihre Seite haben; welches eben solches Nachdencken verursacht / als die Richtigkeit bey H dur: indem dieses den Sensus weit mehr / als Dis dur, zu beleidigen pfleget. f. j. a.

CXIII.

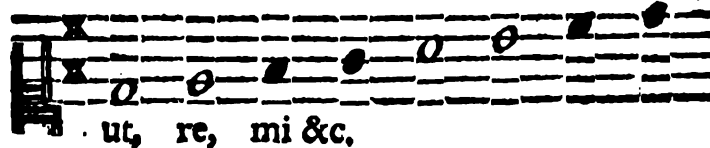
Es ist aber hohe Zeit / daß ich in meinem Discours nun weiter fortfahre/ dem Leser erzehle / was mir neulich für eine artige schriftliche Frage gemacht den. Sie lautet ipsissimis verbis tote folget:

Quaritur

„Wann ein Singer mit einer *Cantata* bey einem Clavicym bel den *Accompagnanten* ersuchet / er möchte ihm / Bequemlichkeit halber / seine *Cantata*, e.g. aus dem C,



„um einen Ton höher transponiren, e.g.



i

„wird

„wird hiedurch ein neuer *Modus* gemacht? a)

CXIV.

Ich antworte darauf / in allem Respect, mit einem deutlichen und **nehmlichen JA** / und nenne es so treuherzig / als wie ich es für dem Frau Schmel sagte; bekräftige solches auch mit einem starcken **Allerdings**. Woher das? **Daher**: Der *Modus C*, wenn ich mich nur bloß auf das Genus diatonum bezieht hat Tonum majorem im ersten / vierten und sechsten Grad; minorem im zweiten und fünften. Hergegen hat *D* Tonum majorem im zweyten und fünften minorem aber im ersten / vierten und sechsten Grad / welches just umgekehrt ist. Ferner hat *C* zwey hemitonia majora im dritten und siebenden Grad; aber *D* hat nur eines dergleichen im dritten Grad (wollen es also die schwarzen Noten nicht ausmachen) und ein Limma majus im siebenden / das dem *Modo C* ganz und gar unbekandt ist. Drittens hat *C* alle seine Intervalla richtig; *D* hergegen zwey genandte unrichtige / wie solches alles obige Scalæ und die Calculi mit mehrer deutlich vor Augen stellen. Et sic de cæteris.

CXV.

Diese locatio tonorum & hemitoniorum, diese dispositio Intervallorum ist ja einander handgreifflich und mathematice entgegen / gibt dannenhero ganz verschiedene species Octavarum, der Melodie eine ganz andere Natur und ein ganz fremdes Wesen / obs gleich dieselbe Melodie bleibt / und ob gleich wenig Sanger / ja manches mahl wohl gar Ober-Virtuosen / kaum wissen / wie es zugehet quomodocunque fiat, wie **Treu** saget. Der ehrliche Otto Gibelius merckte es schon

- (a) Eine fast gleiche Frage machte sich / exercitii gratia, der berühmte Mathematicus zu Norff / **Abdias Treu** / in *Disp. Mus. de Divisione Monoch.* nemlich: An transpositione præsertim per Secundam aut Tertiam, mutetur forma cantionis? (*non forma cantionis, sed forma Toni mutatur.*) und beantwortet dieselbe also: Negamus, si transpositio fiat in Instrumentis accuratæ Transpositioni idoneis, ut scilicet intervalla ad qua collimamus, pura exhibere possint. (Wo sind die?) Negamus etiam respectu cantientium voce naturali (ohne Instrumente wie die *Currente*) si cantus durus seu naturalis per quintam, alter per quartam inferiorem, aut contra transponatur. *Affermamus* autem respectu eorundem, si iis præscribatur in aliena illa Clave in quam transponitur per Secundam aut Tertiam, & sola voce naturali canatur. *Quomodocunque autem fiat, accidentia mutari negandum non videtur. Aliquid enim diversum acumen & gravitas parit.* Die letzten Worte verdienen ein Nachdenken.

in Minden/ bey seinem dünnen Bier/ vor sechzig Jahren/ und sagte: **Es** gar schön und deutlich aus dem rechten wahren Grunde der *Proportionum musicarum* zu demonstrieren. b) Diesen rechten wahren Grund der *proportionum harmonicarum* (quod malim) habe hienitt/ so gut es möglich/ wann schön und deutlich darlegen wollen. Ja/ was rede ich vom Gibelio von sechzig Jahren? man schlage nur den Aristidem Quintilianum auf/ da ist sich Lib. I. pag. 24. dieser Satz: *Mutatio est variatio propositi systematis, in voce est Characteris.* Quia enim quodque Systema & certus quidam *typus* subsequitur, planum, unà cum harmoniis ipsam quoque *mutatum* *intus speciem.* Ich mag mich mit dem Griechischen nur kein Ansehen machen; wolte ichs gerne hersetzen; es drückt der Grund-Text die Sache doch besser aus/ als die lateinische Uebersetzung. Ein gelehrter Organist bestrebe michzuschlagen. c)

CXVI.

Darum ist/ meiner geringen Meinung nach/ dergleichen Transposition und gar nicht einmahl zu billigen/ sondern/ wenn sie nicht aus höchster Noth köhet/ ein Zeichen gar grober Unwissenheit und Unerfahrenheit in den rechten harmonischen (nicht eben musicalischen) Grund-Regeln; das ist zu sagen. Wenn man transponiret/ und vermeynet/ es bleibe derselbe Modus. Den sonst so weilen eine Piece durch die Transposition schöner werden/ und par hazard

1 2

in

Vid. das beschätzte Orch pag. 84.

Damit gleichwohl niemand zweifele/ ob sey diese der Griechen ihre *μεταβολή*, ihre mutatio, eben dasselbige Ding/ welches wir transpositionem nennen/ so will ich einen locum *Euclidis* anführen/ der pag. 20. *Introduct. Harmon.* davon also redet: *Mutatio quatuor modis dicitur: per genus, per systema, per Tonum & per melopoëiam.* - - - Per *Tonum* (denn die andern gehen uns hier nicht an) cum ex Doriis cantilenis in Phrygiis, aut ex Phrygiis in Lydiis, aut Hypermixolydiis, aut Hypodoriis; autia universum, cum ex tredecim Tonorum aliquo in reliquorum aliquem mutationem instituimus. Mich deucht/ es könne nichts deutlicher gesagt werden. Und wenn die Locatio hemitonii hier Modum machen solte/ so wäre diese *μεταβολή* ja impracticable. f. l. War aber dergleichen Transpositio bey den Griechischen Musicis nichts neues/ sondern was gebräuchliches/ wie aus ihren Schrifften erhellet/ so kan ja der Modus nicht vom hemitonio dependiret haben/ es müste denn diese Mutatio nicht de eadem cantilena, sondern de transitu in alienum ambitum verstanden werde/ welches erst erwiesen werden muß.

in einen Modum gerathen/ der sich besser zu der Melodie/ oder zum Text/ oder Stimme/ oder zu den Instrumenten schicket; aber die meiste Zeit wird ein darüber verhudelt/ zumahl/ wenn es von guter Hand und von solchem Maist ist worden/ der am besten gewußt/ was sich für ein Ton schicke oder nicht. Da thut man nun dem Autori mit solcher Transposition gemeiniglich nichtig Tott/ es sey denn/ daß Noth/ die kein Gebot hat/ es absolutement also erse
CXVII.

A propos von Transpositionibus. Ich habe dieser Tagen eine Altata aus dem Dis gesehen/ darüber stand der Nahme eines excellanten Sängers für dem ich grosse estime habe/ und darin war eine Aria aus dem Gis dur lich. Die Cantata fängt mit einem Recit. an/ in diesen Worten: Sü, sü, affil passo, Cacciatrice compagne, &c. und die ersten expressiones besagter Art dem Gis kanten so: Del riso la reggia spalanca al cor, &c. Ich zweifle nicht wohl/ daß selbige Cantata von obigem berühmten Autore verfertiget/ als auch originaliter aus dem Dis gesetzt sey. In der ersten Meinung bekräftiger ein paar vitieuse (dem Copisten aber nicht zu imputirende) Sätze/ die in guter Arte aus dem Gis folgende Gestalt haben/ und in einem Bicinio einem renomirten Virtuosen unmöglich gemessen werden mögen:



CXVIII.

Was das andere betrifft/ so glaube ich/ die Cantata sey nicht vor einem Sängern/ sondern vielmehr vor einem guten Bassisten/ nicht aus dem Dis, sondern dem F, gesetzt worden. Hierin bestärken mich nicht nur einige basirendenzen der Sing-Stimme/ weil solche auch gar wohl (ob gleich nicht gerne in Arten viermahl/ wie hier geschehen) in andern statt haben können; sondern

großetendue, vom zweygestrichenen dis ins bloße g, welche wenig Altisten mit gleicher Stärke haben. 2.) Die lustigen und freudigen Worte der ganzen Cantata, welchen man eben das dis und gis nicht hätte wählen dürffen/ weil sie sich nicht zum besten dazu schicken; 3.) ein paar verdächtige Fehler des Copisten und Transpositors, der (damit ich nur einen berühre) im Anfang der Arie vier Noten ausgeschrieben hat/ die er/ aus Versehen/ dem Original ohne Zweifel gleichförmig geschrieben hatte/ und die da klar genug anzeigen/ daß die Arie vormahls aus dem B. geschriben. Ich will die Zeile par curiosité beysügen/ damit ein Kunstverständiger urtheile/ ob ich Recht oder Unrecht habe. Wenigstens sind diese Dubia Schuld daran/ daß ich die ganze Cantata nicht etwann pag. 49. oder pag. 167. bey zusammenstellen dieses Wercks/ mit einfließen lassen/ welches ich sonst/ ob Toni raritäten, gerne gethan hätte. So siehet aber die Copia aus:

Aria, allegro!

NB.

Die vier mit dem NB. bezeichnete Noten waren im Manuscript so ausgeschrieben/ daß man sie eben erkennen konnte; es hat sich aber auf solche Art im Druck nicht wollen vorstellen lassen. Der Leser darff sie nur mit der Feder durchstreichen/ so hat es seine Richtigkeit.

Del ri- so la reggia

CXIX.

Von dergleichen Transpositionibus bin ich ein sonderlicher Feind/ und die

bringen nicht nur dem Autori, sondern ebenfalls dem Auditori, ungemeinen Nachtheil/ welches hier den Copisten und Transponir-Geistern zur Nachricht zu melden nicht habe unterlassen wollen / damit sie sich hinführo behutsamer in diesem Stück aufführen/ auch wohl zusehen/ daß sie des Autoris gewiß sind / ehe sie dessen Nahmen drüber schreiben. Mit der Übersetzung aus einer Sprache in die andere hat es fast gleiche Verwandnis ; denn ob gleich dabey die Gedanken und Sachen eben dieselben bleiben/ so gibt ihnen jedoch eine andere Sprache auch un autre tour, nachdem es der genius linguae erfordert/ bißweilen besser (wie Broc'es sein Marino) gar zu oft aber schlimmer ; und geschähe dergleichen Version mannichmahl nicht aus höchster Noth/ so wäre freylich viel rathsamer / man liesse sie immer unterwegen und bliebe bey dem Original. Wann ich mich nicht irre/ so wird dieses Gleichnis mit der musicalischen Transposition ziemlich quadriren.

CXX.

Neulich gerieth ich von ungefehr über einen Italiänischen Autorem, der nannte sich: Il Frate illuminato, Ayguino Bresciano, und sein Buch führet auch den prächtigen Titel: Tesoro illuminato. Es ist dieses illuminirte Geschmader zu Venedig Anno 1581. 4. gedrucket/ und enthält viel irrige und närrische Dinge. Was ich daraus zu unserer vorhabenden Materie gehöriges bemercket/ ist insonderheit dieses/ daß der Verfasser vom Unterschied des Toni majoris & minoris nichts gewußt/ sondern sie alle beyde fol. 2. (denn er bezeichnet keine paginas) in eine Brüche geworffen hat. Ut, re, und re, mi, sind bey ihm ganz einerley/ wie leider! bey allen Solmifatoribus, den grossen Glareanum selbst nicht ausgenommen/ Lib. 1. c. 8. *Dodec.* Das hemitonium majus confundiren sie auch feliciter cum minori, und sagt mein Brescianer Cap. VI, expressis verbis: Mi, fa, das berühmte Ding/ der bekandte Pamphilius, sey hemitonium minus, da es doch gleich darauf im nächsten s. heist: Fa, mi, nella positione, chiamata b fa mi, sey hemitonium majus. a) Solche schöne Principia haben die Solmifatores, so wohl verstehen sie die rechten wahren fundamenta Harmonices. Del suo irrefragabile Maestro, Don Pietro Aron, der

a) *Glareanus* schreibt Lib. I. cap. VIII. also: Loquimur de genere diatonico, in quod non venit Apotome, id est, *hemitonium majus*. Curasti probe, bone vir! Vid. *Franch.* de Harmon. Mus. Instr. L. II. c. I. fol. 25. der singt dasselbe Lied. Die Ursachen dieser Confusion, und wie sie zu heben/ liest man bey *Salina* de Mus. L. II. c. 18.

ihn nicht besser in die harmonische Schule geführt/ hätte dieser illuminirte ruder dafür una irrefragabile friggnoccola verdient. Allein/ was soll ich sagen! sind alle von einer Art/ der gute Martinus Agricola unter andern auch/ wie solches in seinen Rudimentis musicis, Virebergæ 1539 publicatis, satßsam erhellet. Cæ- s cæcum ducit, und ob zwar diese Leute über hundert Jahr vor meiner Geburt on todt gewesen sind/ wird mir es doch erlaubt seyn anzuzeigen: Daß ihre Irr- inner noch heutiges Tages herum girren/ und den Leuten Unlust machen.

CXXI.

Welches man deswegen allen und jeden Esclaven ihrer vorgefaßten Mei- ng deutlich vorstellen und demonstriren wollen/ damit sie endlich auf bessere Ge- nnden gebracht werden/ aus Beyßorge/ sie möchten sonst bey Verständi- n einen schlechten Ruhm davon tragen/ welches uns sehr leid seyn lte/ indem sonst einige derselben/ wegen ihrer vornehmen Charge, gar nen/ artigen/ vollstimmigen Composition und guter Invention, eine be- idere Estime meritiren.

CXXII.

Nun sage einer noch: „Es werde durch solche Transposition eben so we- lge ein neuer Modus gemacht/ als wenn ich (wie die Worte des Fragenden ferner uten) v. g. ein Glas von einem Eßte des Tisch wech nimbe/ und setze selbiges auf is andere Eßte/ das Glas ein anders Glas wird/ weil Transpositio unmöglich eciem ändern kann.“

CXXIII.

Man bedencke doch die rothwelsche/obscure comparaison und groffe Ueber- ig! Von welcher specie wird hler geredet? Nicht de specie cantilenæ, sed de spe- Modi tonici. Transpositio ändert freßlich nicht speciẽ cantilenæ, erßi speciẽ aris, (denn wenn ich eine Gavotte hundert mahl transponiren könte/würde doch n Menuet daraus) aber Transpositio ändert Modum & speciẽ illius. Hic n tam substantia rei, quam modus rei mutatur. Zweyerley sind zu betrach- l. Das Lied ist eines/ und der Modus, der Ton des Liedes/ ist das andere. In comparaisn finden wir eben so viel Stücke/ nemlich: Das Glas/ und den Eck des Tisches. Wenn ich nun das Glas mit dem Piede/ an und vor sich/ vergleichen ll/ so muß ich ja den Eck des Tisches nothwendig mit der specie Octavæ verglei- n. Das Glas soll denn das Lied/ und der Eck den Modum oder Tonum an- den.

bringen nicht nur dem Autori, sondern ebenfalls dem Auditori, ungemainen Theil/ welches hier den Copisten und Transponir-Geistern zur Nachricht zu den nicht habe unterlassen wollen / damit sie sich hinführo behutsamer in di Stück aufführen/ auch wohl zusehen/ daß sie des Autoris gewiß sind/ ehe sie i Nahmen drüber schreiben. Mit der Übersetzung aus einer Sprache in die a hat es fast gleiche Verwandnis; denn ob gleich dabey die Gedancken und S eben dieselben bleiben/ so gibt ihnen jedoch eine andere Sprache auch un autre nachdem es der genius linguae erfordert/ bisweilen besser (wie Brod'es feir rino) gar zu oft aber schlimmer; und geschähe dergleichen Version mannich nicht aus höchster Noth/ so wäre freylich viel rathsamer / man liesse sie imin terwegen und bliebe bey dem Original. Wann ich mich nicht irre/ so wird i Gleichnis mit der musicalischen Transposition ziemlich quadriten.

CXX.

Neulich gerieth ich von ungefehr über einen Italiänischen Autoren nennete sich: Il Frate illuminato, Ayguino Bresciano, und sein Buch führet au prächtigen Titel: Tesoro illuminato. Es ist dieses illuminirte Geschmad Venedig Anno 1581. 4. gedrucket/ und enthält viel irrige und närrische D Was ich daraus zu unserer vorhabenden Materie gehöriges bemercket/ ist i derheit dieses/ daß der Verfasser vom Unterschied des Toni majoris & mi nichts gewußt/ sondern sie alle beyde fol. 2. (denn er bezeichnet keine paginas) i Brühe geworffen hat. Ut, re, und re, mi, sind bey ihm ganz einerley/ wie le bey allen Solmisatoribus. den grossen Glareanum selbst nicht ausgenommen/ L c. 8. Dodec. Das hemitonium majus confundiren sie auch feliciter cum mi und sagt mein Brescianer Cap. VI, expressis verbis: Mi, fa, das berühmte Dm, bestandte Pamphilius, sey hemitonium minus, da es doch gleich darauf un nächst heißt: Fa, mi, nella positione, chiamata b fa mi, sey hemitonium majus. a) che schöne Principia haben die Solmisatores, so wohl verstehen sie die rechten fundamenta Harmonices. Del suo irrefragabile Maestro, Don Pietro A

a) Glareanus schreibt Lib. I. cap. VIII. also: Loquimur de genere diatonico, in quod non Apotome, id est, hemitonium majus. Curasti probe, bone vir! Vid. Franch. di mon. Mus. Instr. L. II. c. I. fol. 25. der singt dasselbe Lied. Die Ursachen dieser Confusion, und wie sie zu heben/ liefert man bey'm Salina de Mus. L. II. c. 18.

ist des Modi) einen Ton vernehmen / wenn nur mit einem angefeuchten
r um den obersten Rand gefahren wird ; und dieser Ton des Glases verän-
peciem , so oft man nur einen Tropfen des Liquoris verschüttet / einfolge
e Proportiones verändert / ob gleich das Glas / nach wie vor / eben dasselbige
bleibet. Man kan die Tone / nachdem das Glas groß ist / weit extendiren /
odre ein Instrument schöner darnach zu temperiren / als nach einem Mono-
do, wenn das Glas abgetheilet würde. Sed hæc quasi in Parenthesi.

CXXIV.

Es muß gleichwohl bey Leuten / die so lahm raisonniren / wie oben er-
et worden / einerley seyn / ob v. g. eine Person auf dem Thron oder im Ker-
ke ; ob sie mit Cronen oder mit Fesseln umgeben ; ob sie gesund oder krank
Wahr ist es / bey allen diesen Zufällen bleibt die Person zwar eine Per-
aber sie wird doch manchemahl sehr verändert / insonderheit durch Krank-
i ; und ein Türckischer Kaiser / J. E. der aus dem Seraglio ins Hunde-Loch
vern / und sich die Augen ausstechen lassen muß / präsentirt auch seine Per-
aber wahrhaftig eine gar schlechte. Hæc accidentia & personam & rem
a mutari solent. Zwar nicht so / daß er darum aufhöre / ein Mensch zu seyn /
in Fisch oder Vogel aus ihm werde ; sondern so / daß er aufhöre ein Kaiser /
reier und ein Fünffsinniger zu seyn / daß hingegen ein Slav / ein Gefangener /
Blinder aus ihm werde ; welches starck genug mutiren heißet.

CXXV.

Doch will ich hierdurch eben nicht erstreiten / daß die Modi musici, oder
i, wie wir sie nehmen / ad substantiam cantilenæ, qua cantilena, gehören
i ; denn ein Glas kan wohl ein Glas (obgleich ein unnützes) seyn / wenns
mitten in der Donau läge ; ich will nur darthun / daß diese Modi, solte sie
die ganze Welt pro accidentiis halten / ad substantiam cantilenæ, quæ can-
gehören / eine vor dem andern ungemeine starcke Wirkung haben / die dem
nge oder Beispiele entweder trefflichen Vortheil / oder mercklichen Nachtheil
zen / und daß diese Modi auf vier und zwanzigerley Arten und Species, nach
n Esse und Wesen / gründlich und beständig / nicht nur Auditu, (denn das
bey Leibniz kein Theoreticus sagen) sondern ratione mathematica, Pythago-
ri-

rica, a) Platonica, imo Physica, zu unterscheiden sind / wie bereits per Gen-
dionum erwiesen worden / und noch ferner per Genus chromaticum stät
und durchgehends erwiesen werden soll.

CXXVI.

Wir wollen inzwischen / aus Kuchweil / unsern Ohren eine Zeitlang A-
sagen / und wenn ja das Fundament und judicium des musicalischen b) We-
in sola ratione bestehen soll / das allerelendeste Bachanten-Pied nehmen / und d-
dessen Transposition in alle Modos, denen / die es im Vorschlag gebracht ha-
zeigen / daß / fals sie ja ihre Ohren mit grossem Fleiß verstopfen wollen / sie
ihren Augen nicht widersprechen / noch ihres Pythagorischen Abgotts soheili-
priestenes Fundament der Zahlen keinesweges umstossen können. Halten sie
die Augen auch verschlossen / so soll man ihnen bittig das Maut gleichfalls zu-
hen / alsdenn wird gewiß ein accidens kommen / welches rei substantiam
verändern muß. Laßt uns das Ding nur in Buchstaben vorstellen / denn e-
weder der Noten / noch des Tactes werth.

Demonstratio.

C.	6.	5.5	4.1	2.16	15.9	8.10	9.9	8.16	15.15	16.8	9.6	5.3	4.
	1200.	1440.	1800.	900.	960.	1800.	1200.	1350.	1440.	1350.	1200.	1440.	10
	g	e	e	c	b	a	g	f	e	f	g	e	
	2.27	32.16	15.10	9.9	8.2	5.10	9.6	5.3	4.10	9.9	8.16		
	1600.	1350.	1440.	1600.	1800.	720.	800.	960.	720.	800.	900.		
	b	f	e	d	c	e	b	h	e	d	c		
	15.9	8.10	9.16	15.27	32.25	27.27	25.25	27.9	10.10	9.27	25.10	9.	
	960.	1080.	1200.	1280.	1080.	1000.	1080.	1000.	900.	1000.	1080.	120	
	h	a	g	fiß	a	b	a	b	c	b	a	g	

- a) Musica Pythagoreorum judicat Harmoniam ratione, *NON SENSU*. *Joan. Gra-
in-1. Poster. cap. 20. Plutarchus de Pythagoricis inquit: Pythagoras, gravissi-
ille Philosophus, IMPROBANT judicium Musicæ a sensibus profectum, sol-
mentis acie eam examinari voluit, & Proportione, NON AUDITU. Pluta-
de Mus. p. 1144, & ex illis Alardus de Vet. Musica, pag. 5. Item diesemach Boetl*

75 - 64.32 - 27.1 - 2.25 - 24.10 - 9.144 - 125.10 - 9.135 - 128.128 - 135.9 - 1152. 1350. 1728. 864. 900. 1000. 1152. 1280. 1350. 1280.										
gis f cis cis c b gis fis f fis										
10.75 - 64.20 - 27.192 - 125.5 - 6.135 - 128.256 - 225.9 - 8.25 - 64.256 - 1152. 1350. 1000. 1536. 1280. 1350. 1536. 1728. 675.										
gis f b dis fis f dis eis f										
225.75 - 64.3 - 4.256 - 225.9 - 8.25 - 24.10 - 9.144 - 125.25 - 24.5 - 6.24 - 768. 900. 675. 768. 864. 900. 1000. 1152. 1200. 1000.										
dis c f dis cis c b gis g b										
25.25 - 24.24 - 25.9 - 10.10 - 9.25 - 24.144 - 125. 960. 1000. 960. 864. 960. 1000. 1152.										
b b h cis h b gis.										
f 2										D

wohl/ wenn er L. I. cap. 9. sagt: Pythagorici medio quodam feruntur itinere. Denn von ihrem Meister haben sie das nicht gelernt; thun sie es aber/ so hören sie auf Pythagorici in hoc passu zusehn.

- b) Von dem harmonischen Wesen gebe ichs einigermaßen zu/ vom musicalischen nimmer.
- c) Daß die Zahlen nicht decidiren / sondern nur instruiren/ wie ich solches an einem andern Orte angeführet habe / ist zwar einigen Musicis als ein Paradoxon vorgekommen / und werden dieselbe aus dieser Vorbereitung/ da ich mich der Zahlen gar häufig bediene/ noch mehr dawider aufzubringen vermeinen. Allein ich will ihnen nur kürlich sagen: Daß inter demonstrationem in harmonicis, & decisionem in musicis, ein großer Unterschied sey. Die Sache an sich selbst ist lange von gesunden und musicalischen Ohren decidirt; aber weil einige Köpffe so dick sind / daß sie nichts annehmen/ als was sie fühlen; so hat man ihnen den Glauben durch die Zahlen gleichsam in die Hand thun müssen. Proportio musica ist vor sich selbst ein Wesen/daß ohne Zahlen bestehen kan; sie ist ein existens quid, numerus aber ein fictum; (numerus res est quam mens fingit. Cardan. de Uno.) jene ist Res signata, dieser nur signum. Wenn die Zahl decidirte/ so müste 3. E. die Quinta D - A. eben wie andern/ in Proportionen 3 - 2 bestehen; aber das Gehör sagt: Halt! numere, ich kan das Ding nicht leiden; D - A soll nicht / wie 3 - 2 / sondern muß nothwendig wie 40 - 27 seyn/ und das will ich so haben / tel est mon plaisir, das soll so seyn und bleiben B. K. W. Mein! wer decidirt doch hier? Wenn ich das Wirthshaus an der Hamburger-Börse/ den Käysers-Hoff/ ansehe/ so hängt zwar ein Schild da aus/ worauf ein Gebäude abgemahlet ist/ das den Käysers-Hoff bedeuten soll; allein

Theoretische Vorbereitung

D.

32 - 27.5 - 4.1 - 2.27 - 25.10 - 9.9 - 8.10 - 9.16 - 15.15 - 16.9 - 10.32 - 27.3 -
1080. 1280. 1600. 800. 864. 960. 1080. 1200. 1280. 1200. 1080. 1280.

a fis b d cis h a g fis g a fis

-4.3 - 2.5 - 6.16 - 15.9 - 8.10 - 9.2 - 5.9 - 8.6 - 5.20 - 27.9 - 8.10 -
960. 1440. 1200. 1280. 1440. 1600. :||: 640. 720. 864. 640. 720.

b e g fis e d fis e cis fis e

-9.27 - 25.10 - 9.9 - 8.16 - 15.5 - 6.15 - 16.16 - 15.15 - 16.8 - 9.9 - 8.16 - 15.9 - 8.
800. 864 960. 1080. 1152. 960. 960. 960. 900. 800. 900. 960. 1080.

d cis h a gis h c h e d c h a

Dis.

6 - 5.32 - 25.1 - 2.25 - 24.9 - 8.10 - 9.144 - 125.25 - 24.24 - 25.125 - 144.6 -
1000. 1200. 1536. 768. 800. 900. 1000. 1152. 1200. 1152. 1000.

b g dis dis d e b gis g gis b

-5.3 - 4.3 - 2.64 - 75.25 - 24.9 - 8.256 - 225.25 - 64.9 - 8.32 - 27.3 - 4.9 -
1200. 900. 1350. 1152. 1200. 1350. 1536. :||: 600. 675. 800. 600.

g e f gis g f dis g f d g

-8.256 - 225.25 - 24.9 - 8.10 - 9.27 - 25.5 - 6.24 - 25.25 - 24.24 - 25.8 -
675. 768. 800. 900. 1000. 1080. 900. 864. 900. 864.

f dis d e b a c cis e cis

-9.9 - 8.25 - 24.10 - 9.
768. 864. 900. 1000.

dis cis e b.

E.

kein man würde einen auslachen / der sagen wolte / dieser Schild decidirte / daß es der
Käpfers-Hoff seyn müste / da doch die Augen solches decidiren ; denn ob der Schild da
hänget oder nicht / so weiß ja ein jeder Bekandter und Einheimischer / daß das
Haus nicht des Schildes / sondern daß der Schild / nur des Hauses wegen / als ein Zei-
chen / da ist / und bloß die Fremden und Unbekandten instruiert / daß in dem Hau-
se / nicht in dem Schilde / gut Quartier sey. Auf solche Weise ohngefehr gedencke obigen
Satz / daß die Zahlen nicht decidiren / sondern nur wie Signa, wie Characteres, wie Die-
ner / Knechte und Mägde instruiren / andeuten und zurecht weisen / endlich noch klar genug
darzuthun / will mir aber eine weitere Ausführung bis auf bessere Gelegenheit vorbehalten
und soll dieses nur ein Præludium seyn.

75 - 64.32 - 25.1 - 2.25 - 24.10 - 9.144 - 125.10 - 9.135 - 128.128 - 135.9 - 1152. 1350. 1728. 864. 900. 1000. 1152. 1280. 1350. 1280.	
gis f cis cis c b gis fis f fis	
10.75 - 64.20 - 27.192 - 125.5 - 6.135 - 128.256 - 225.9 - 8.25 - 64.256 - 1152. 1350. 1000. 1536. 1280. 1350. 1536. 1728. : : 675.	
gis f b dis fis f dis eis f	
225.75 - 64.3 - 4.256 - 225.9 - 8.25 - 24.10 - 9.144 - 125.25 - 24.5 - 6.24 - 768. 900. 675. 768. 864. 900. 1000. 1152. 1200. 1000.	
dis c f dis cis c b gis g b	
25.25 - 24.24 - 25.9 - 10.10 - 9.25 - 24.144 - 125. 960. 1000. 960. 864. 960. 1000. 1152.	
f b h cis h b gis.	

f 2

D

wohl/ wenn er L. I. cap. 9. sagt: Pythagorici medio quodam feruntur itinere. Denn von ihrem Meister haben sie das nicht gelernt; thun sie es aber/ so hören sie auf Pythagorici in hoc passu zu seyn.

- 1) Von dem harmonischen Wesen gebe ichs einigermassen an/ vom musicalischen nimmer.
- 2) Daß die Zahlen nicht decidiren/ sondern nur instruiren/ wie ich solches an einem andern Orte angeführet habe/ ist zwar einigen Musicis als ein Paradoxon vorgekommen/ und werden dieselbe aus dieser Vorbereitung/ da ich mich der Zahlen gar häufig bediene/ noch mehr dawider aufzubringen vermeinen. Allein ich will ihnen nur kürlich sagen: Daß inter demonstrationem in harmonicis, & decisionem in musicis, ein grosser Unterschied sey. Die Sache an sich selbst ist lange von gesunden und musicalischen Ohren decidirt; aber weil einige Köpffe so dick sind/ daß sie nichts annehmen/ als was sie fühlen; so hat man ihnen den Glauben durch die Zahlen gleichsam in die Hand thun müssen. Proportio musica ist vor sich selbst ein Wesen/ daß ohne Zahlen bestehen kan; sie ist ein existens quid, numerus aber ein fictum; (numerus res est quam mens fingit. Cardan. de Uno.) jene ist Res signata, dieser nur signum. Wenn die Zahl decidirte/ so müste 3 E. die Quinta D - A. eben wie andern/ in Proportionen 3 - 2 bestehen; aber das Gehör sagt: Halt! numere, ich kan das Ding nicht leiden; D - A soll nicht/ wie 3 - 2/ sondern muß nothwendig wie 40 - 27 seyn/ und das will ich so haben/ tel est mon plaisir, das soll so seyn und bleiben B. R. W. Mein! wer decidirt doch hier? Wenn ich das Wirthshaus an der Hamburger Börse/ den Käysers Hoff/ ansehe/ so hängt zwar ein Schild da aus/ worauf ein Gebäude abgemahlet ist/ das den Käysers Hoff bedeuten soll; allein

Theoretische Vorbereitung

G.

6 - 5.5 - 4.1 - 2.16 - 15.9 - 8.10 - 9.9 - 8.16 - 15.15 - 16.8 - 9.6 - 5.3 - 4.3 -
 800. 960. 1200. 600. 640. 720. 800. 900. 960. 900. 800. 960. 720.

$\bar{b}$ $\bar{h}$ $\bar{g}$ $\bar{g}$ $\bar{fis}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{c}$ $\bar{h}$ $\bar{c}$ $\bar{d}$ $\bar{h}$ $\bar{e}$

-2.5 - 6.16 - 15.9 - 8.10 - 9.2 - 5.9 - 8.32 - 27.3 - 4.9 - 8.10 - 9.16 - 15.9
 1080. 900. 960. 1080. 1260. $\therefore$ 480. 540. 640. 480. 540. 600. 640

$\bar{a}$ $\bar{c}$ $\bar{h}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ $\bar{h}$ $\bar{a}$ $\bar{fis}$ $\bar{h}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ $\bar{fis}$

-8.10 - 9.27 - 25.5 - 6.15 - 16.16 - 15.15 - 16.8 - 9.9 - 8.16 - 15.10 - 9.
 720. 800. 864. 720. 675. 720. 675. 600. 675. 720. 800.

$\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{cis}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{f}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$

Gis.

75 - 64.32 - 25.1 - 2.25 - 24.9 - 8.256 - 225.9 - 8.25 - 24.24 - 25.8 - 9.71
 768. 900. 1152. 576. 600. 675. 768. 864. 900. 864. 768.

$\bar{dis}$ $\bar{c}$ $\bar{gis}$ $\bar{gis}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{dis}$ $\bar{cis}$ $\bar{c}$ $\bar{cis}$ $\bar{dis}$

-64.3 - 4.40 - 27.108 - 125.25 - 24.10 - 9.144 - 125.25 - 64.9 - 10.6 - 5
 900. 675. 1000. 864. 900. 1000. 1152. $\therefore$ 450. 500. 6

$\bar{c}$ $\bar{f}$ $\bar{b}$ $\bar{cis}$ $\bar{e}$ $\bar{b}$ $\bar{gis}$ $\bar{c}$ $\bar{b}$

-4.10 - 9.144 - 125.25 - 24.9 - 8.256 - 225.25 - 24.27 - 32.128 - 135.135 -
 450. 500. 576. 600. 675. 768. 800. 675. 640.

$\bar{c}$ $\bar{b}$ $\bar{gis}$ $\bar{g}$ $\bar{f}$ $\bar{dis}$ $\bar{d}$ $\bar{f}$ $\bar{fis}$

-128.128 - 135.9 - 10.10 - 9.135 - 128.256 - 225.

675. 640. 576. 640. 675. 768.

$\bar{f}$ $\bar{fis}$ $\bar{gis}$ $\bar{fis}$ $\bar{f}$ $\bar{dis}$

A.

6 - 5.5 - 4.1 - 2.16 - 15.10 - 9.9 - 8.10 - 9.27 - 25.25 - 27.9 - 10.6 - 5.2
 720. 864. 1080. 540. 576. 640. 720. 800. 864. 800. 720. 864.

$\bar{e}$ $\bar{cis}$ $\bar{a}$ $\bar{a}$ $\bar{gis}$ $\bar{fis}$ $\bar{e}$ $\bar{d}$ $\bar{cis}$ $\bar{d}$ $\bar{e}$ $\bar{ch}$

-27.3 - 2.5 - 6.27 - 25.10 - 9.9 - 8.2 - 5.10 - 9.6 - 5.3 - 4.10 - 9.9 - 8.16 - 15.10 -
 640. 960. 800. 864. 960. 1080. $\therefore$ 432. 480. 576. 432. 480. 540. 576.

$\bar{fis}$ $\bar{h}$ $\bar{d}$ $\bar{cis}$ $\bar{h}$ $\bar{a}$ $\bar{cis}$ $\bar{h}$ $\bar{gis}$ $\bar{cis}$ $\bar{h}$ $\bar{a}$ $\bar{gis}$

-8.16 - 15.5 - 6.15 - 16.16 - 15.15 - 16.9 - 10.10 - 9.16 - 15.9 - 8.
 720. 768. 640. 600. 640. 600. 540. 600. 640. 720.

$\bar{e}$ $\bar{dis}$ $\bar{fis}$ $\bar{g}$ $\bar{fis}$ $\bar{g}$ $\bar{a}$ $\bar{g}$ $\bar{fis}$ $\bar{e}$

zum General-Baß.

79

B.	32 - 27.5 - 4.1 - 2.27 - 25.10 - 9.9 - 8.256 - 225.25 - 24.24 - 25.125 - 256.32										
	675. 800. 1000. 500. 540. 600. 675. 768. 800. 768. 675.										
	f b b a g f dis d dis f										
	27.3 - 4.3 - 2.64 - 75.25 - 24.9 - 8.10 - 9.2 - 5.9 - 8.6 - 5.20 - 27.9 - 8.10										
	800. 600. 900. 768. 800. 900. 1000. 400. 450. 540. 400. 450.										
	d g c dis b e b d c a d c										
	9.27 - 25.10 - 9.9 - 8.16 - 15.5 - 16.24 - 25.25 - 24.24 - 25.125 - 144.144										
	500. 540. 600. 675. 720. 600. 576. 600. 576. 500.										
	b a g f e g gis g gis b										
	125.25 - 24.9 - 8. 576. 600. 675. gis g f										
H.	6 - 5.5 - 4.1 - 2.25 - 24.144 - 125.10 - 9.9 - 8.16 - 15.15 - 16.8 - 9.6 - 5.3										
	640. 768. 960. 480. 500. 576. 640. 720. 768. 720. 640. 768.										
	fis dis h h b gis fis e dis e fis dis										
	4.2 - 3.5 - 6.16 - 15.9 - 8.10 - 9.2 - 5.9 - 8.125 - 108.96 - 125.9 - 8.10										
	576. 864. 720. 768. 864. 960. 384. 432. 500. 384. 432.										
	gis cis e dis cis h dis cis b dis cis										
	9.25 - 24.144 - 125.10 - 9.135 - 128.64 - 75.15 - 16.16 - 15.15 - 16.8 - 9.9 - 8.16 - 15.10 - 9. 480. 500. 576. 640. 675. 576. 540. 576. 540. 480. 540. 576. 640										
	h b gis fis f gis a gis a h a gis fis										

CXXVII.

Da finde mir nun einer in diesem kahlen diatonischen Bassenhauer/ auch Transpositiones, die einander durchgehends gleich sind/ so will ich meine theoretische Vorbereitung fressen. Ich habe sonst in den radicibus lieber der natürlichen Ordnung der Zahlen folgen/ und dem tieffesten Klange allemahl den ersten/ den höchsten aber den größten numerum belegen wollen/ weil es sich den Diadromis chordarum auf eben die Art verhält/ ob ich zwar wohl weiß/ von andern anders hierinn verfahren worden.

De

CXXVIII.

Denen aber/ die von der Logistica harmonica nichts/ oder nicht verstehen/ dienet zur Erklärung/ daß alle diese Proportiones sich eigentlich physicalische Wesen eines jeden Klanges/ an und für sich selbst/ so wohl/ algenhaltung mit einem andern Klange beziehen/ welches in nichts anderhet/ als (1) in den tremoribus, Bebugen und Schlägen/ die ein jeder Kl Saiten oder in Pfeiffen beyem Anschlagen oder Anblasen zu machen sup wird; (2) in der Saiten oder Pfeiffen Länge und Kürze. Wenn ich 3. daß der Klang g sechsmahl bebe/ so folget daraus/ daß die unterliegende T solches nur fünffmahl verrichte/ und in dieser Proportion 6 - 5 bestehet/ oder die Abbildung der Tertiae minoris, ich mag die Schläge oder Zahlen pliciren/ wie ich will. Solche Proportiones radicales nun/ wie sich nen jeder Klang gegen dem andern in einer Melodie verhalte/ zeigt die oberst der Zahlen bey vorhergehender Operation an. Dahingegen die unterst len/ als Proportiones copulatae, nur eine einziige Saitte vorstellen/ die a 3600 Theile abgemessen/ und die Haupt-Materie des Monochordi ist; bger wird jedem Klange/ vor sich/ ein gewisser numerus afficirt/ als 3. E 1000/ den b 500; nicht/ daß die Saitte/ bey Hervorbringung des Klanges/ Schläge mache/ denn da müssen die Zahlen just umgekehret seyn; sondern Steg/ welchen man unter der Saitte hin und herziehen/ und selbige damit sam kürzer oder länger machen kan/ das eine mahl 1000/ das andere m 500 Theile der Saitte absticht und abmisst/ und bey jeder allergeringstung einen andern Ton machet.

CXXIX.

Überhaupt kommt die Sache darauf an: wenn ich von Theilen dten rede/ so lege ich allemahl dem tieffen Ton den größten numerum bey/ wgrößeres spatium der Saitten/ und also mehr Theile derselben erfordert; aber von Diadromis oder Bebugen in den Saitten oder Pfeiffen/ so ist ekehret/ und muß dem feinsten oder höchsten Klange allemahl der größte nbengelegt werden/ weil er die meisten tremores macht/ es sey nun die Ftion, wie sie wolle. Dieses Letztere habe in den radical-Zahlen beobachte Erstere aber in den copulatis vorstellen wollen/ welches nicht nur den u

im Unterricht/ sondern auch denen/ die sonst finistre von dieser Eintheilung
en möchten/ zur Nachricht dienen kan. Boethius hat Lib. IV eben diese
ng gehalten/ wenn er cap. 4 so schreibt: Nec lectorem res illa conturbet,
ntendentes sæpe spatia proportionum numero majore signavimus, re-
ites vero minore, cum intensio acumen faciat, remissio gravitatem. Il-
m tantum proportionum spatia signabamus, nihil de gravitatis aut acu-
proprietate laborantes, atque ideo & in acumen majoribus numeris in-
ius, & minoribus in gravitatem sæpe remisimus. Hic verò, ubi chor-
i spatia sonosque metiemur, naturam rerum sequi necesse est, majori-
ngitudini chordarum, ex qua gravitas existit, ampliores, minori verò,
i vocis acumen nascitur, dare breviores, sc. numeros.

CXXX.

Wir haben demnach gesehen und gleichsam mit Händen gegriffen/ daß
e allereinfältigste Weise/ und in der schlechtesten Octaven-Eintheilung/ un-
r und zwanzig speciebus derselben/ mehr nicht als zwei gefunden werden/
o andern gleich sehen; daß demnach solcher Gestalt/ communi consensu &
ensu, etiam in Genere diatono a) wenigstens zwey und zwanzig Modi
pro speciebus diversis unwidersprechlich passiren sollen und müssen.

CXXXI.

Allein/ man bedencke doch die Thorheit derjenigen/ die aus besagtem
re absonderlich die heutigen Modos beurtheilen wollen/ und doch die chro-
hen Claves hinten und vorne gebrauchen/ als ohne welchen kein Stück/ das
aben soll/ gesetzt werden mag. Wir moduliren allerwege in Genere diato-
romatico, und wollen doch unsere Modos nur aus der bloßen/ alten/ kahlen
men scala diatona herholen. Wir wollen die Griechischen Tropos hervor-
und benbehalten/ betrachten aber nicht/ daß solche durch alle drey Genera
ret worden/ und also die locatio hemitonii zur Erkenntniß derselben ein pur
es non ens sey/ weil dadurch kein Modus, in Genere chromatico (des en-
onii zu geschweigen) beurtheilt werden mag.

CXXXII.

Ulm's Zeiten ließ es sich thun/ denn da wolten die wenigsten was von den dreyen
Ge-

Ich muß hier nochmahls wiederholen/ daß man durch das Genus diatonum alhie/ die in
alle/ auch in die chromatischen Claves, versetzte species Octavæ diatonæ verstehe.

Oder mit wenigern Complimenten/ welches ich fast lieber wählen möchte:

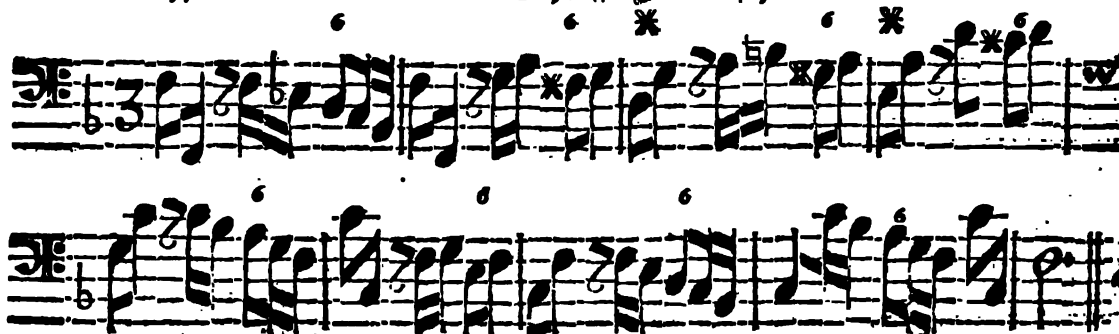


CXXXV.

Hier finden sich/ in 35 Noten/ das c, als Haupt-Ton/ note tonique, od finale, sechsmahl; cis, als chorda elegantior, einmahl; d, als necessaria, zweymahl; dis, als medians, drey-mahl; e, als peregrina, einmahl; f, als' necessari drey-mahl; fis, als elegans, einmahl; g, als Quinta, oder dominans, neunmahl; a, als elegans ascendendo, & naturalis descendendo, zweymahl; b, als natural ascendendo, & elegans descendendo, drey-mahl; h, als naturalis ascendendo, & elegans descendendo, einmahl. Diese Oeconomie ist richtig.

CXXXVI.

Wir wollen zur Lust noch ein Exempel ex Modo majori: Ut; Mi; un zwar im Tripel-Tact/ zur Veränderung/ hersehen/ worinn ebenfalls alle 12 Grade natürlich/ in einer Stimme und Schrift-zeile erscheinen.



Un

nd dergleichen sind tausend zu machen/ ob es schon bisher noch niemand a def-
wohl aber par hazard gethan b). Es dient sehr zum Beweiß der Nothwen-
ig it aller 12. Grade/ die Exempel aber in so wenig Tacten werden in Modis mi-
bus eher/ als in majoribus anzutreffen seyn.

CXXXVII.

Derowegen dann/ so gewiß als diese Grade in einem jeglichen Modo noth-
wendig und unentbehrlich sind/ so gewiß muß auch Natura Modi aus diesen Ele-
mentis & Intervallis (die acht Genera und 39 species haben) erschen und/ quoad
modum, beurtheilet werden; nicht aber aus der Scala diatona, Ratio invincibilis:
dieselbe alle *Elementa* nicht begreift. Quod bene notandum. Es
sind befinden acht Genera Intervallorum (1) Hemitonium (2) Tonus (3)
Quarta (4) Quarta (5) Quinta (6) Sexta (7) Septima (8) Octava; deren viel-
leicht nicht so befindet: 39 species hier folgen:

*Specificatio omnium Intervallorum in Genere chromatico, per
Nomina, Numeros & Exempla.*

- | | |
|----|--|
| I. | 1. Hemitonium minus, 24:25. C: Cis, D: Dis, G: Gis. B: H. |
| | 2. Hemitonium minus, commate abundans, l. <i>Limma minus</i> . 128:135. F: Fis. |
| | 3. Hemitonium majus. 15:16. Dis: E, E: F, Fis: G, Gis: A, H: c. |
| | 4. Hemitonium majus, commate abundans l. <i>Limma majus</i> . 25:27. Cis: D, A: B. |
| I. | 5. Tonus minor, 9:10, D: E, Fis: Gis, G: A, B: c, H: cis. |
| | 6. Tonus major, 8:9. C: D, Cis: Dis, E: Fis, F: G, A: H. |
| | 7. Tonus major cum diaschismate, 225:256. Dis: F. |
| | 8. Tonus major cum diesi. 125:144. Gis: B. |

I 3

9. Ter-

Die Herren Famisten werden gebeten/ diese Paradigmata unbeschwert zu solmisiren.
In meinem Harmonischen Denckmahl findet sich p. 17. eine Minuetta, die von un-
gefähr alle und jede Sonos der ganzen chromatischen Octave bloß in der letzten reprise
enthält. Beyläuffig wolle der G. L. in selbigem Werke pag. 7/ tactu penult. in der ersten
Doppel-Partie an statt g f, nur ein g mit dem Punkte; it. pag. 26/ in der letzten Baß-
zeile die erste Note ins F; ferner p. 34/ tactu 1 & 4 Bassi, die letzte Note ins dis setzen/ und
p. 37/ lin. 5/ tactu 9/ im Alt/ das c auslöschten/ welches lauter Fehler sind/ die der Lon-
donische Copiste/ der das Werk in andre Schlüssel versetzet/ hat einschleichen lassen.

III.

9. Tertia minor, dieſi & commate deficiens, 108¹¹125. B¹¹cis.
 10. Tertia minor, dieſi deficiens. 64¹¹75. C¹¹Dis, F¹¹Gis.
 11. Tertia minor, commate deficiens 27¹¹32. D¹¹F, Fi¹¹A.
 12. Tertia minor, 5¹¹6. Ci¹¹E, Di¹¹Eis, E¹¹G, G¹¹B, Gi¹¹H, A¹¹c, H¹¹d.
 13. Tertia major, 4¹¹5. C¹¹E, D¹¹Fis, E¹¹Gis, F¹¹A, G¹¹H, A¹¹cis, B¹¹d, H¹¹d.
 14. Tertia major dieſi abundans. 25¹¹32. Ci¹¹F, Di¹¹G, Fi¹¹B, Gi¹¹c.

IV.

15. Quarta' dieſi deficiens. 96¹¹125. B¹¹dis.
 16. Quarta. 3¹¹4. C¹¹F, D¹¹G, Di¹¹Gis, E¹¹A, Fi¹¹H, G¹¹c, Gi¹¹cis, H¹¹a.
 17. Quarta commate abundans, 20¹¹27. Ci¹¹Fis, F¹¹B, A¹¹d.
 18. Quarta cum hemitonio minore. 18¹¹25. D¹¹Gis, G¹¹cis, B¹¹c. l. Tritoni.
 19. Quarta limmate minore abundans, 32¹¹45. C¹¹Fis, F¹¹H, A¹¹dis.

V.

20. Quinta limmate minore deficiens, 45¹¹64. Di¹¹A, Di¹¹c, H¹¹f. l. falſa.
 21. Quinta hemitonio minore deficiens, 25¹¹36. E¹¹B, Gi¹¹d. l. falſa.
 22. Quinta commate deficiens, 27¹¹40. D¹¹A, Fi¹¹cis, B¹¹f.
 23. Quinta, 2¹¹3, C¹¹G, Ci¹¹Gis, E¹¹H, F¹¹c, G¹¹d, Gi¹¹dis, A¹¹c, H¹¹d.
 24. Quinta dieſi abundans 125¹¹192. Di¹¹B.

VI.

25. Sexta minor, dieſi deficiens, 16¹¹25. C¹¹Gis, F¹¹cis, G¹¹dis, B¹¹fis.
 26. Sexta minor, 5¹¹8. Ci¹¹A, D¹¹B, Di¹¹H, E¹¹c, Fi¹¹d, Gi¹¹c, A¹¹f, H¹¹g.
 27. Sexta major, 3¹¹5. C¹¹A, D¹¹H, E¹¹cis, Fi¹¹dis, G¹¹e, B¹¹g, H¹¹gis.
 28. Sexta major commate abundans, 16¹¹27. F¹¹d, A¹¹fis.
 29. Sexta major, dieſi abundans, 75¹¹128. Di¹¹c, Gi¹¹f.
 30. Sexta major dieſi & commate abundans. 125¹¹216. Ci¹¹B.

VII.

31. Septima minor, dieſi & commate deficiens, 72¹¹125. B¹¹gis.
 32. Septima minor, dieſi deficiens, 128¹¹225. F¹¹dis.
 33. Septima minor commate deficiens, 9¹¹16. D¹¹c, Di¹¹cis, Fi¹¹c, G¹¹f, H¹¹a.
 34. Septima minor 5¹¹9. C¹¹B, Ci¹¹H, E¹¹d, Gi¹¹fis, A¹¹g.
 35. Septima major, commate deficiens, 27¹¹50. D¹¹cis, B¹¹a.
 36. Septima major, 8¹¹15. C¹¹H, E¹¹dis, F¹¹c, G¹¹fis, A¹¹gis.
 37. Septima major diaſchismate abundans, 135¹¹256. Fi¹¹f.
 38. Septima major dieſi abundans, 25¹¹48. Ci¹¹c, Di¹¹d, Gi¹¹g. H¹¹b.

VIII.

39. Octava 1-2. ubique perfecta. Will man den unisonum 1 - 1. ob er gleich
 Intervallum macht/ oben anſehen/ wie es denn eben nicht unrecht wäre/ ſo
 men juſt 40. heraus.

CXXXVIII.

Nach solcher General-Verzeichniß aller und jeder Intervallorum summum, (deren verschiedene locationes zusammen genommen/eine ungemeine und zu bewundernde Veränderung verursachen/die auch Unkundige empfinden/gleich so wenig/als oft die besten Practici selbst/ die eigentlichen Ursachen davon weder wissen/nach wissen können) wollen wir dem sinnreichen Leser hiemit den chromatischen Bau/ worinn obige Intervalla in ihrer Ordnung/ und wie sie aneinander hangen/ anzutreffen/ deutlich vorstellen. Wer denn noch bey seinen Augen bleiben/ und trotz Sinn und Vernunft/ trotz Ohren und Verstand leugnen will/ daß jeder von den vier und zwanzig Modis tonicis seine leibliche und keinem andern gemeine speciem Octavæ habe; der mag eben so leicht leugnen/ daß die Sonne glänze/ oder daß der Menschen Gesichter unterschieden sind/ trifft des Vorwandes/ sie hätten ja alle 2 Augen in fronte, 2. Ohren an den Seiten/ eine Nase und ein Maul in der Mitten/ &c. ergo sähen sie einander gleich.

CXXXIX.

Ich dencke/ das Simile von den menschlichen Gesichtern und Gestalten paßt nicht uneben auf unsere Modos musicos: da die majores das Genus masculinum; die minores aber das foemininum anzudeuten scheinen. Denn/ wie sich ein Mensch/ unter so viel Millionen/ in der Welt finden wird/ der einem andern/ in allen Stücken/ ähnlich sähe/ ob er gleich dieselben Theile des Leibes/ jedoch immer in einer fremden und verschiedenen Proportion, besitzet; also sieht auch wahrhaftig kein Modus dem andern in allen gleich/ sondern hat jederzeit/ bald hier bald eine differentem Proportionem. Und hergegen/ wie bisweilen/ doch ganz selten ein Gesicht/ein Leib/mit dem andern/in gewissen Stücken/eine Aehnlichkeit/ daß mancher/ der sie obenhin ansiehet/ meynen sollte/ es seyn einerley Leiber/ einerley Art Gesichter; also trifft man auch unter den vier und zwanzig Modis in der diatono ein paar an/ die/ wie bereits dociret/ in gewissen Umständen/ andern gleich sehen/ so/ daß mancher diatonischer Solmifator Stein und Stein aus der Erden schweren sollte/ es sey unum & idem. Aber es verhält sich im Grunde ganz anders/wie bald dargethan/und mathematicè erwiesen werden.

CXL.

Hier nächst mag auch einer/ beyläufig/ durch das Gleichniß von Augen und

und Ohren kennen lernen/ wie er von den hemitoniis in Scala diatona, von Mi u FA, f. v. raisonniren soll; denn/ obgleich das eine Auge und das eine Ohr eben r das andere aussiehet/ ob sie gleich einer Größe und Materie sind/ ob sie gleich ein ley functiones haben/ 2c. so wird doch das rechte Auge wohl ein anders Au seyn/ als das lincke/ u. f. w.

CXLI.

(Ich denke immer/ es ließen sich die vier und zwanzig Modi gar wohl u den 24 Stunden vergleichen/weil wir doch nur 12 Zahlen dazu gebrauchen/ und bige wiederholen/ ohne daß sich die Stunden nach den Zahlen richten. Da mö ten denn die Tages-Stunden den Modis majoribus, die Nacht-Stunden hergeg den minoribus compariret werden. Und ob zwar eine jede dieser Stunden der dern an Länge/ in quantitate, billig gleich seyn solte/ so ist doch in den übrigen E chen/ in qualitate, keine Stunde wie die andere; sondern eine jede bringt unzähl re Veränderung/ sowohl an und für sich/ als in Betracht der Anwendung/ mit si Sie sind alle in 60 Minuten abgetheilet; aber unter 1000 Uhren wird es rar se, wenn zwei übereinkommen/ sed hæc in parenthesi) Nun zum Werck!

Scala integra Diatono-Chromatica.

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. min.	Limma maj.	Hemit. min.	Hemit. maj.	Hemit. maj.	Limma minus	Hemit.
Proport. radic.	24 - 25.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.	129 - 135.	15.
Proport. copul.	3600.	3456.	3200.	3072.	2880.	2700.	2560.
Claves.	C	Cis	D	Dis	E	F	Fis

	8.	9.	10.	11.	12.
majus	Hemit. min.	Hemit. maj.	Limma maj.	Hemit. min.	Hemiton. maj.
-16.	24 - 25.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.
	2400.	5304.	2160.	2000.	1920.
	G	Gis	A	B	H
					c.

M

Modorum majorum Scalæ peculiare.

1.)

dus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
nina Interv.	Hemit. minus	Limma maj.	Tonus minor	Hemit. majus	Limma minus	Hemit. maj.	Hemit.
port. radic.	24 - 25.	25 - 27.	9 - 10.	15 - 16.	128-135.	15 - 16.	24 -
port. copul.	3600.	3456.	3200.	2880.	2700.	2560.	2400.
res.	C.	Cis	D. *	E.	F.	Fis.	G.

8.	9.	10.	11.
minus	Hemiton. maj.	Limma maj.	Hemiton. min.
25 - 15.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.
2304.	2160.	2000.	1920.
Gis.	A.	B.	H.

2.)

dus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
nina Interv.	Limma maj.	Hemit. min.	Tonus maj. diaſch. abundant.	Limma minus	Hemit. maj.	Hemit. min.	Hemit.
port. radic.	25 - 27.	24 - 25.	225 - 256.	128-135.	15 - 16.	24 - 25.	15 -
port. copul.	3456.	3200.	3072.	2700.	2560.	2400.	2304.
es.	Cis.	D.	Dis.	F.	Fis.	G.	Gis.

8.	9.	10.	11.
majus	Limma maj.	hemiton. min.	hemiton. maj.
16.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.
2160.	2000.	1920.	1800.
A	B	H	c

Theoretische Vorbereitung

3.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. min.	hemiton. maj.	Tonus maj.	hemiton. maj.	hemiton. min.	hemit. maj.	Limma
Proport. radic.	24 - 25.	15 - 16.	8 - 9.	15 - 16.	24 - 25.	15 - 16.	25 -
Proport. copul.	3200.	3072.	2880.	2560.	2400.	2304.	2160.
Claves.	D	Dis	E *	Fis.	G	Gis	A

8.	9.	10.	11.
maj. hemiton. min.	hemiton. maj.	hemiton. min.	Limma maj.
27. 24 - 25.	15 - 16.	24 - 25.	25 - 27.
2000.	1920.	1800.	1728. 1600.
B	H	c	eis d.

4.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	hemit. maj.	hemiton. maj.	Tonus maj.	hemiton. min.	hemiton. maj.	Limma maj.	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16.	15 - 16.	8 - 9.	24 - 25.	15 - 16.	25 - 27.	24 -
Proport. copul.	3072.	2880.	2700.	2400.	2304.	2160.	2000.
Claves.	Dis	E	F *	G	Gis	A	B.

8.	9.	10.	11.
minus hemiton. maj.	hemiton. min.	Limma maj.	hemiton. min.
25. 15 - 16.	24 - 25.	25 - 27.	24 - 25.
1920.	1800.	1728.	1600. 1536.
H	c	cis	d dis.

5.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemiton. maj.	Limma min.	Tonus min.	hemiton. maj.	Limma maj.	hemit. min.	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16.	128 - 135	9 - 10.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.	15.
Proport. copul.	2880.	2700.	2560.	2304.	2160.	2000.	1920.
Claves.	E	F	Fis *	Gis	A	B	H

Gm

8.	9.	10.	11.
maj. hemiton, min.	Limma maj.	hemiton, min.	hemiton, maj.
16. 24 - 25.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.
1800.	1728.	1600.	1536. 1440.
c	cis	d	dis e.

6.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Limma min.	hemiton, maj.	Tonus min.	Limma maj.	hemiton, min.	hemit. maj.	hemiton.
Proport. radic.	128-135	15 - 16.	9 - 10.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	24-
Proport. copul.	2700.	2560.	2400.	2160.	2000.	1920.	1800.
Claves,	F	Fis	G	A	B	H	c

8.	9.	10.	11.
min. Limma maj.	hemiton, min.	hemiton, maj.	hemiton, maj.
25. 25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.
1728.	1600.	1536.	1440. 1350.
cis	d	dis	e f.

7.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	hemiton, maj.	hemiton, min.	Tonus maj. cum diefi.	hemit. min.	hemit. maj.	hemit. min.	Limma
Proport. radic.	15 - 16.	24 - 25.	125 - 144.	24 - 25.	15 - 16.	24 - 25.	25-
Proport. copul.	2560.	2400.	2304.	2000.	1920.	1800.	1728.
Claves,	Fis	G	Gis	B	H	c	cis

8.	9.	10.	11.
maj. hemiton, min.	hemiton, maj.	hemiton, maj.	Limma min.
27. 24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.	128 - 135.
1600.	1536.	1440.	1350. 1280.
d	dis	e	f. fis.

Theoretische Vorbereitung

8.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemiton. min.	hemiton. maj.	Tonus maj.	hemiton. maj.	hemit. min.	Limm. maj.	hemit.
Proport. radic.	24 - 25	15 - 16	8 - 9	15 - 16	24 - 25	25 - 27	24 -
Proport. copul.	2400.	2104.	2160.	1920.	1800.	1728.	1600.
Claves.	G	Gis	A *	H	c	cis	d

	8.	9.	10.	11.
	min. hemiton. maj.	hemiton. maj.	Limma minus.	hemiton. maj.
	25 - 15	15 - 16	128 - 135	15 - 16
	1536.	1440.	1350.	1280.
	dis	e	f	fis
				g.

9.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemiton. maj.	Limma maj.	Tonus min.	hemiton. min.	Limma maj.	hemit. min.	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16	25 - 27	9 - 10	24 - 25	25 - 27	24 - 25	15 -
Proport. copul.	2304.	2160.	2000.	1800.	1728.	1600.	1536.
Claves.	Gis	A	B *	c	cis	d	dis

	8.	9.	10.	11.
	maj. hemiton. maj.	Limma minus.	hemiton. maj.	hemiton. min.
	16 - 15	15 - 16	128 - 135	15 - 16
	1440.	1350.	1280.	1200.
	e	f	fis	g
				gis.

10.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Limma maj.	hemiton. min.	Tonus min.	Limma maj.	hemit. min.	hemit. maj.	hemiton.
Proport. radic.	25 - 27	24 - 25	9 - 10	25 - 27	24 - 25	15 - 16	15 -
Proport. copul.	2160.	2000.	1920.	1728.	1600.	1536.	1440.
Claves.	A	B	H *	cis	d	dis	e

Gra

8.	9.	10.	11.
maj. Limma minus, hemiton, maj.	hemiton, maj.	hemiton, min.	hemiton, maj.
16. 128 - 135.	15 - 16.	24 - 25.	15 - 16.
1350.	1280.	1200.	1152. 1080.
f	fis	g	gis a.

11.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. min.	hemit. maj.	Tonus maj.	hemit. min.	hemiton, maj.	hemiton, maj.	Limma
Proport. radic.	24 - 25.	15 - 16.	8 - 9.	24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.	128 -
Proport. copul.	2000.	1920.	1800.	1600.	1536.	1440.	1350.
Claves.	B	H	c *	d	dis	e	f

8.	9.	10.	11.
min. hemiton, maj.	hemiton, min.	hemiton, maj.	Limma maj.
135. 15 - 16.	24 - 25.	15 - 16.	25 - 27.
1280.	1200.	1152.	1080. 1000.
fis	g	gis	a b.

12.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemit. maj.	hemit. min.	Tonus maj.	hemit. maj.	hemiton, maj.	Limma minus	hemiton.
Proport. radic.	15 - 16.	24 - 25.	8 - 9.	15 - 16.	15 - 16.	128 - 135.	15 -
Proport. copul.	1920	1800.	1728.	1536.	1440.	1350.	1280.
Claves.	H	c	cis *	dis	e	f	fis

8.	9.	10.	11.
maj. hemiton, min.	hemiton, maj.	Limma maj.	hemiton, min.
16. 24 - 25.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.
1200.	1152.	1080.	1000. 960.
g	gis	a	b h.

Cal-

CALCULI.

C | Cis, 24:25. hemit. min.

D, 8:9. Ton. maj.

E, 4:5. Tertia maj.

F, 3:4. Quarta.

Fis, 32:45. Quarta cum limm. min.

G, 2:3. Quinta.

Gis, 16:25. Sexta min. diesi defic.

A, 3:5. Sexta major.

B, 5:9. Septima minor.

H, 8:15. Septima major.

c, 1:2. Octava.

Cis | D, 25:27. Limma maj.

Dis, 8:9. Tonus major.

F, 25:32. Tertia maj. cum diesi.

Fis, 20:27. Quart. cum comm.

G, 25:36. Quinta hemiton. min. defic.

Gis, 2:3. Quinta.

A, 5:8. Sexta minor.

B, 125:216. Sexta maj. cum diesi & com.

H, 5:9. Septima minor.

c, 25:48. Sept. maj. cum diesi.

cis, 1:2. Octava.

D | Dis, 24:25. hemiton. min.

E, 9:10. Tonus minor.

Fis, 4:5. Tertia major.

G, 3:4. Quarta.

Gis, 18:25. Quarta cum hemiton. min.

A, 27:40. Quinta comm. deficiens.

B, 5:8. Sexta minor.

H, 3:5. Sexta major.

c, 9:16. Septima minor comm. defic.

cis, 27:50. Septima major comm. defic.

d, 1:2. Octava.

Dis | E, 15:16. hemiton. maj.

F, 225:256. Tonus maj. cum Diasch

G, 25:32. Tertia maj. cum diesi.

Gis, 3:4. Quarta.

A, 45:64. Quinta lim. min. def.

B, 125:192. Quint. diesi abund.

H, 5:8. Sexta minor.

c, 75:128. Sexta maj. cum diesi.

cis, 9:16. Sept. min. comm. def.

d, 25:48. Sept. maj. diesi abund.

dis, 1:2. Octava.

E | F, 15:16. hemit. maj.

Fis, 8:9. Ton. maj.

Gis, 4:5. Tertia maj.

A, 3:4. Quarta.

B, 25:36. Quinta hem. min. def.

H, 2:3. Quinta.

c, 5:8. Sexta min.

cis, 3:5. Sexta maj.

d, 5:9. Sept. min.

dis, 8:15. Sept. maj.

e, 1:2. Octava.

F | Fis, 128:135. lim. min.

G, 8:9. Ton. maj.

A, 4:5. Tertia maj.

B, 20:27. Quarta cum comm.

H, 32:45. Quart. cum lim. min.

c, 2:3. Quinta.

cis, 16:25. Sexta min. diesi. defic.

d, 16:27. Sexta maj. cum comm.

dis, 128:225. Sept. min. diesi. defic.

e, 8:15. Septima major.

f, 1:2. Octava.

is | G, 15:16. hem. maj.
 Gis, 9:10. Ton. min.
 B, 25:32. Tert. maj. cum diefi.
 H, 3:4. Quarta.
 c, 45:64. Quinta, lim. min. def.
 eis, 27:40. Quinta, comm. def.
 d, 5:8. Sexta min.
 dis, 3:5. Sexta maj.
 e, 9:16. Sept. min. comm. def.
 f, 135:256. Sept. maj. dialchism. abund.
 fis, 1:2. Octava.

| Gis, 24:25. hem. min.
 A, 9:10. Ton. min.
 H, 4:5. Tert. maj.
 c, 3:4. Quarta.
 cis, 18:25. Quarta cum hem. min.
 d, 2:3. Quinta.
 dis, 16:25. Sexta min. diefi def.
 e, 3:5. Sexta maj.
 f, 9:16. Sept. min. comm. def.
 fis, 8:15. Sept. maj.
 g, 1:2. Octava.

is | A, 15:16. hem. maj.
 B, 125:144. Ton. maj. cum diefi.
 c, 25:32. Tert. maj. cum diefi.
 cis, 3:4. Quarta.
 d, 25:36. Quinta hem. min. def.
 dis, 2:3. Quinta.
 e, 5:8. Sexta min.
 f, 75:128. Sexta maj. cum diefi.
 fis, 5:9. Sept. min.
 g, 25:48. Sept. maj. cum diefi.
 gis, 1:2. Octava.

A | B, 25:27. lim. maj.
 H, 8:9. Ton. maj.
 cis, 4:5. Tert. maj.
 d, 20:27. Quarta cum comm.
 dis, 32:45. Quarta cum lim. min.
 c, 2:3. Quinta.
 f, 5:8. Sexta min.
 fis, 16:27. Sext. maj. cum comm.
 g, 5:9. Sept. min.
 gis, 8:15. Sept. maj.
 a, 1:2. Octava.

B | H, 24:25. hem. min.
 c, 9:10. Ton. min.
 d, 4:5. Tertia major.
 dis, 96:125. Quarta, diefi. def.
 e, 18:25. Quart. cum hem. min.
 f, 27:40. Quinta, comm. def.
 fis, 16:25. Sext. min. diefi. def.
 g, 3:5. Sexta maj.
 gis, 72:125. Sept. min. diefi. & com. def.
 a, 27:50. Sept. maj. comm. def.
 b, 1:2. Octava.

H | c, 15:16. hem. maj.
 cis, 9:10. Ton. min.
 dis, 4:5. Tertia maj.
 e, 3:4. Quarta.
 f, 45:64. Quinta lim. min. def.
 fis, 2:3. Quinta.
 g, 5:8. Sexta min.
 gis, 3:5. Sexta maj.
 a, 9:16. Sept. min. comm. def.
 b, 25:48. Sept. maj. cum diefi.
 h, 1:2. Octava.

CALCULI.

C | Cis, 24:25. hemit. min.

D, 8:9. Ton. maj.

E, 4:5. Tertia maj.

F, 3:4. Quarta.

Fis, 32:45. Quarta cum limm. min.

G, 2:3. Quinta.

Gis, 16:25. Sexta min. dieſi defic.

A, 3:5. Sexta major.

B, 5:9. Septima minor.

H, 8:15. Septima major.

c, 1:2. Octava.

Cis | D, 25:27. Limma maj.

Dis, 8:9. Tonus major.

F, 25:32. Tertia maj. cum dieſi.

Fis, 20:27. Quart. cum comm.

G, 25:36. Quinta hemiton. min. defic.

Gis, 2:3. Quinta.

A, 5:8. Sexta minor.

B, 125:216. Sexta maj. cum dieſi & com.

H, 5:9. Septima minor.

c, 25:48. Sept. maj. cum dieſi.

cis, 1:2. Octava.

D | Dis, 24:25. hemiton. min.

E, 9:10. Tonus minor.

Fis, 4:5. Tertia major.

G, 3:4. Quarta.

Gis, 18:25. Quarta cum hemiton. min.

A, 27:40. Quinta comm. deficiens.

B, 5:8. Sexta minor.

H, 3:5. Sexta major.

c, 9:16. Septima minor comm. defic.

cis, 27:50. Septima major comm. defic.

d, 1:2. Octava.

Dis | E, 15:16. hemiton. maj.

F, 225:256. Tonus maj. cum Diaſi

G, 25:32. Tertia maj. cum dieſi.

Gis, 3:4. Quarta.

A, 45:64. Quinta lim. min. def.

B, 125:192. Quint. dieſi abund.

H, 5:8. Sexta minor.

c, 75:128. Sexta maj. cum dieſi.

cis, 9:16. Sept. min. comm. def.

d, 25:48. Sept. maj. dieſi abund.

dis, 1:2. Octava.

E | F, 15:16. hemit. maj.

Fis, 8:9. Ton. maj.

Gis, 4:5. Tertia maj.

A, 3:4. Quarta.

B, 25:36. Quinta hem. min. def.

H, 2:3. Quinta.

c, 5:8. Sexta min.

cis, 3:5. Sexta maj.

d, 5:9. Sept. min.

dis, 8:15. Sept. maj.

e, 1:2. Octava.

F | Fis, 128:135. lim. min.

G, 8:9. Ton. maj.

A, 4:5. Tertia maj.

B, 20:27. Quarta cum comm.

H, 32:45. Quart. cum lim. min.

c, 2:3. Quinta.

cis, 16:25. Sexta min. dieſi defic.

d, 16:27. Sexta maj. cum comm.

dis, 128:225. Sept. min. dieſi defic.

e, 8:15. Septima major.

f, 1:2. Octava.

G, 15 : 16. hem. maj.
 G_{is}, 9 : 10. Ton. min.
 B, 25 : 32. Tert. maj. cum dieß.
 H, 3 : 4. Quarta.
 c, 45 : 64. Quinta, lim. min. def.
 c_{is}, 27 : 40. Quinta, comm. defic.
 d, 5 : 8. Sexta min.
 dis, 3 : 5. Sexta maj.
 e, 9 : 16. Sept. min. comm. def.
 f, 135 : 256. Sept. maj. dialchism, abund.
 fa, 1 : 2. Octava.

G_{is}, 24 : 25. hem. min.
 A, 9 : 10. Ton. min.
 H₄, 5. Tert. maj.
 c, 3 : 4. Quarta.
 c_{is}, 18 : 25. Quarta cum hem. min.
 d, 2 : 3. Quinta.
 dis, 16 : 25. Sexta min. dieß def.
 e, 3 : 5. Sexta maj.
 f, 9 : 16. Sept. min. comm. def.
 fa, 8 : 15. Sept. maj.
 g, 1 : 2. Octava.

A, 15 : 16. hem. maj.
 B, 25 : 144. Ton. maj. cum dieß.
 c, 25 : 32. Tert. maj. cum dieß.
 c_{is}, 3 : 4. Quarta.
 d, 25 : 36. Quinta hem. min. def.
 dis, 2 : 3. Quinta.
 e, 5 : 8. Sexta min.
 f, 75 : 128. Sexta maj. cum dieß.
 fa, 5 : 9. Sept. min.
 g, 25 : 48. Sept. maj. cum dieß.
 g_{is}, 1 : 2. Octava.

A B, 25 : 27. lim. maj.
 H, 8 : 9. Ton. maj.
 c_{is}, 4 : 5. Tert. maj.
 d, 20 : 27. Quarta cum comm.
 d_{is}, 32 : 45. Quarta cum lim. min.
 c, 2 : 3. Quinta.
 f, 5 : 8. Sexta min.
 fis, 16 : 27. Sext. maj. cum comm.
 g, 5 : 9. Sept. min.
 g_{is}, 8 : 15. Sept. maj.
 a, 1 : 2. Octava.

B H, 24 : 25. hem. min.
 c, 9 : 10. Ton. min.
 d, 4 : 5. Tertia major.
 dis, 96 : 125. Quarta, dieß def.
 e, 18 : 25. Quart. cum hem. min.
 f, 27 : 40. Quinta, comm. def.
 fis, 16 : 25. Sext. min. dieß def.
 g, 3 : 5. Sexta maj.
 g_{is}, 72 : 125. Sept. min. dieß. & com. def.
 a, 27 : 50. Sept. maj. comm. def.
 b, 1 : 2. Octava.

H c, 15 : 16. hem. maj.
 c_{is}, 9 : 10. Ton. min.
 dis, 4 : 5. Tertia maj.
 e, 3 : 4. Quarta.
 f, 45 : 64. Quinta lim. min. def.
 fis, 2 : 3. Quinta.
 g, 5 : 8. Sexta min.
 g_{is}, 3 : 5. Sexta maj.
 a, 9 : 16. Sept. min. comm. def.
 b, 25 : 48. Sept. maj. cum dieß.
 h, 1 : 2. Octava.

- 8.) G hat *Quartam cum hemiton. minore*, Sextam minor, diesi deficientem, Septimam minorem commate deficientem, und also drey Abzeichen/ deren zwey abnehmen.
- 9.) Gis hat Tonum majorem diesi abundantem, Tertiam majorem cum diesi, *Quintam hemiton. min. deficientem*, Sextam maj. diesi abundantem, Septimam majorem cum diesi, und also fünf Abzeichen/ deren vier zunehmen.
- 10.) A hat das Limma majus, Quartam cum commate, *Quartam cum limmate minore*, Sextam majorem cum commate, und also vier Abzeichen/ die alle zu groß sind.
- 11.) B hat Quartam diesi deficientem, *Quartam cum hemit. minore*, Quintam commate deficientem, Sextam minorem diesi deficientem, Septimam min. diesi & commate deficientem, Sextam maj. commate deficientem, und also 6 Abzeichen/ unter welchen 5 defect.
- 12.) H hat *Quintam limm. min. deficientem*, a) Septimam min. commate deficientem, Septimam maj. cum diesi, und also drey Abzeichen/ darunter zwey mangelhafte.

CXLIV.

Hieraus fließen nun wiederum viele artige Corollaria, die ich aber/ um den Leser nicht ferner durch solche pedantische Lehr-Art verdrießlich zu machen/ diesmal stillschweigend übergehen/ und dessen eigenem Nachdenken überlassen will/ wenn ich nur noch das einzige werde bemercket haben/ daß die in Genere diatonisch gleichsehende C und E, item F und A, in gegenwärtigen chromatischen Scalis eine ganz andere Gestalt gewinnen; massen erstlich das C seine hemitonia majora im 4/ 6/ 8 und 11 Grad; E aber dieselbe im 1/ (wie der ehrliche Phrygius) 4/ 7 und 11 führet; so denn hat C seine hemitonia minora im 1/ 7 und 10. Grad; E hergegen aber im 6/ 8 und 10. Ferner hat C ein limma minus im fünfften; E hergegen eins im zweyten Grad. Weiter hat C zwey limmata majora im 2 und 9; E her-

13.) Die falsche Quinten oder groffe Quarten sind deswegen mit andern Schrifften gesetzt/ weil diese Intervalla sind/ die man nicht entbehren kan; sie solten doch/ von Rechts wegen/ entweder Quartæ hemitonio minore abundantes, oder auch Quintæ hemitonio minore deficientes seyn/ die übrigen sind unrichtig/ aber vor der Hand nicht anders zu bekommen/ wenn man auch noch so viel daran wenden wolte.

1 Ton dieser Scalæ, an und vor sich/ eine Diverſitatem hervor bringen. So auch einer/ der nur Luſt hat/ die Scalas ſowohl als Calculos, nach Belieben/ die Tertian verändern/ und wo der Asteriscus ſtehet/ anſtatt der majoris, dieorem ſetzen/ ſo dann die Operationem, per Modos molles, darinn noch der größterscheid ſtecket/ gar leicht ſelbſt anſtellen können/ ohne daß es weiter nöthig ſeyfalls alhier mehr Vorſtellungen zu thun. Nur will mir ausbitten/ daß Manu haben mögen folgende wenige

Theoremata ex Calculis.

- 1) C hat *Quartam limm. abundantem*, & *Sextam minor. dieſi deficientem*, und alſo zwey Abzeichen/ deren eines was überflüßiges/ und das andere was mangelhaftes weiſet.
- 2) Cis hat *Limma majus*, *Tertiam maj. dieſi abundantem*, *Quartam cum commate*, *Quintam hem. min. deficientem*, *Sextam maj. dieſi & comm. abundantem*, *Septimam majorem dieſi abundantem*, und alſo ſechs Abzeichen/ worunter fünff/ die zu viel bekommen.
- 3) D hat *Quartam cum hem. minore*, *Quintam commate deficientem*, *Septimam min. comm. deficientem*, *Septimam maj. comm. deficientem*, und alſo vier Abzeichen/ darunter drey mangelhafte.
- 4) Dis hat *Tonum maj. cum diaſchismate*, *Tertiam majorem cum dieſi*, *Quintam limmate min. deficientem*, *Quintam dieſi abundantem*, *Sextam maj. cum dieſi*, *Septimam minorem comm. deficientem*, *Septimam majorem cum dieſi*, und alſo ſieben Abzeichen/ darunter 5 zu groß.
- 5) E hat *Quintam hem. min. deficientem*, und ſonſt die Richtigkeit ſeiner Intervallorum zum ſonderlichen Abzeichen.
- 6) F hat das *Limma minus*, *Quartam cum commate*, *Quartam cum limmate minore*, *Sextam min. dieſi deficientem*, *Sextam maj. cum commate*, *Septimam dieſi deficientem*, und alſo ſechs Abzeichen/ darunter 4 zu groß.
- 7) Fis hat *Tertiam maj. cum dieſi*, *Quintam limmate minori deficientem*, *Quintam commate deficientem*, *Septimam min. commate deficientem*, *Septimam majorem cum diaſchismate*, und alſo fünff Abzeichen/ darunter drey zunehmende.

Christophori Alberti *Sinns* Temperatura Practica gehet einen andern Weg. (a) Und ob ich gleich jene/ oder eine reinere Temperaturam, auf alle Art und Weise billige/ verlange und zu befördern suche/ so ist sie doch/ so viel ich weiß/ nie recht ad Praxin gebracht. So lange aber/ biß solches geschieht/ muß man gleichwohl seine Eintheilung nach der gewöhnlichen und gebräuchlichen Fabrique machen/ und warten/ daß dereinst eine neuere und reinere eingeführet werde/ denn das sind keine Sachen/ die etwan von einem oder andern Wohlgesinnten/ oder von einer überzeugenden Schrift/ sondern von viel tausend Menschen/ die ihre Hand-Arbeit darnach einrichten müssen/ dependirt. Und die lassen sich so leicht von einem Privato nichts/ das ihnen neu scheint/ vorschreiben/ ob es gleich noch so vernünftig seyn möchte. Die Temperatur die wir auf unsern Clavicimbeln gebrauchen/ geht noch mit; aber es fehlt ihr ein langes und breites an der vorgeschlagenen Gleichschreibung).

EXLVI.

Fürs andere so muß man ja doch auch Bey der allerrichtigsten und nur ersichtlich-allerbesten Temperatur die Intervalla, schismate abundantia oder deficientia, für rein passiren lassen/ und wolte ich meine Lust sehen/ wie bey solcher Beschaffenheit die Herren Solmifatores ihre Modos per locationem hemitonii unter-

schel-

- (a) Dieses Werk habe ich zwar lange gesucht/ aber ungeachtet vieler Mühe nur neulich erst vor ziemlich Bezahlung erhalten. Der Herr Autor ist ein Braunschweig-Lüneburgischer Geometra in dem Fürstenthum Blankenburg und Gräflich-Stollbergischen; das Buch macht etwa 15 Bogen aus/ und ist zu Berningeroda gedruckt. Was die Temperaturam (welche den geringsten Theil und nur 2 Bogen des Buchs einnimmt) selbst betrifft/ so wäre es nach solcher eine gar leichte Sache/ da man die 12 Sonos in der Octava, durch die angegebenen medias proportionales (mit welchen Cluverus schon 1707. in seinen Anmerkungen p. III. zuthun hatte) dergestalt gefunden zu haben gedenket/ nunmehr ein Lied oder Concert aus allen chromatischen Tonis so zu spielen/ daß es klinge/ als wenn es aus einem diatonischen clave daneben gespielt würde. Es läme auf eine gute Probe an. Ich conformirte mich hierinn dem sentiment des berühmten Herrn Bachs in Leipzig/ und lasse die Propositiones Sinnanias in ihren Wärdn/ um desto mehr/ weil sie von dem Herrn Superintendenten Neuß herrühren; nur kommt mirs vor/ als hätte man die Ohren dabey nicht mit zu Rathe gezogen/ wie solchs gemeinlich bey Mathematicis, die keine Musici sind/ hindangesehet werden. Es scheint mir auch etwas fremdes/ daß in dem Buche nur des Werckmeisters/ keinesweges aber des Liebhardes gedacht worden/ den man doch billig/ als einen Eiß-Brüder/ mit ins Conseil hätte kommen lassen mögen.

den wolten/ weil sich so dann dieses hemitonium, wie das böse Geld/ in una eaque forma & proportione, allenthalben finden lassen würde. Da hätten sie 12 richtige so genannte hemitonia, in einer jeden Octava, und dürfte denem Sünde desto leichter vergeben werden/ die nur bisher von zweyen (wiewohl in:ono) geredet haben. Da könnte man denn/ in gewissem Verstande/ mit Recht n/ nicht/ Mi & Fa sunt tota Musica; sondern umgekehrt: Tota Musica est Mi Fa, a) so wie einer vor dem Louvre oder Escorial sprechen möchte: Der ganze allast sey Stein und Kalck/ oder/ Stein und Kalck sey die Seele des Gebäudes. menta kann mans nennen; aber keinesweges Animam. Es gemahnt mich mit der Alten ihrer Meinung von den hemitoniis, als wie mit der Einbildung einer Leute von dem Puls/ welchen sie aus bloßer Gewohnheit und Bequemlichkeit nur an der Hand suchen/ da er doch an andern Leibes-Theilen eben so wohl indlich ist.

CXLVII.

Drittens/ so hat ein jeder Ton/ der zum Fundament eines Modi gesetzt v/ quā sonus, schon solche Eigenschaften an sich/ die ihn von allen andern Klängen völlig und satfam unterscheiden/ ihm eine ganz andere Art/ Figur/ Rahmen/ ist und Natur ertheilen/ b) wenn auch die gleichschwebende Temperatur heute en Tag/ durch Kayser- und Königliche Verordnungen/ allenthalben eingeführt werden sollte/ so daß man deswegen nicht befürchten darff/ es werde bey solcher ichtung ein Modus wie der andre klingen und nichts gewonnen seyn. Denn

n 3

Das

- a) Il Semituono è il Sale, e il condimento, e la ragione d'ogni buona harmonia nella Musica. So lautet des Zarlini Worte im Register/ und weisen ad pag. 217. Vol. I. Am besagten Orte aber heisset also: Nel Semituono maggiore consiste tutto 'l buono nella Musica, e senza lui ogni Modulatione e ogni Harmonia è dura, aspra, e quasi in consonante. Da mercklich/ insonderheit bey den ersten Worten/ dreyerley an. Erstlich/ daß diese 12 hemitonia, in specie die chordæ unter denselben/ die oben elegantiores genennet worden/ freylich das Salz und Gewürz sind. Zum andern/ daß dem ungeachtet dieselbe eben so wenig die Ursache guter Harmonie seyn können/ als Stein und Kalck die Ursache eines guten Hauses sind. Drittens/ daß Zarlinus klüglich thut/ wenn er nicht von der Harmonie in genere, sondern von der Harmonie in der Music speciatim redet/ weil er wohl wußte/ daß es auch Harmonien gibt/ die gar keinen Klang haben
- b) Omnis sonus habet figuram, nomen, *dévacur, potestatem*; Bach. Sen. Introd. Art. Mus. pag. 16. 17. Sonorum Potestates sunt infinitæ. Aristid. Quintil. L. I. de Mus. p. 9.

Christophori Alberti *Sinns* Temperatura Practica gehet einen andern Weg (a) Und ob ich gleich jene / oder eine reinere Temperaturam, auf alle Art in Weise billige / verlange und zu befördern suche / so ist sie doch / so viel ich weiß / nie real ad Praxin gebracht. So lange aber / bis solches geschieht / muß man gleichwohl seine Eintheilung nach der gewöhnlichen und gebräuchlichen Fabrique machen / und warten / daß dereinst eine neuere und reinere eingeführet werde / denn das sind viel Sachen / die etwan von einem oder andern Wohlgesimten / oder von einer überzuggenden Schrift / sondern von viel tausend Menschen / die ihre Hand-Arbeit darnach einrichten müssen / dependirt. Und die lassen sich so leicht von einem Privaten nichts / das ihnen neu scheint / vorschreiben / ob es gleich noch so vernünftig seyn möchte. Die Temperatur die wir auf unsern Clavicimbeln gebrauchen / genügt noch mit ; aber es fehlt ihr ein langes und breites an der vorgeschlagenen Gleichschwebung.

CXLVI.

Fürs andere so muß man ja doch auch Bey der allerrichtigsten und nur sinnlich-allerbesten Temperatur die Intervalla, schismate abundantia oder deficientia, für rein passiren lassen / und wolte ich meine Lust sehen / wie bey solcher Beschaffenheit die Herren Solmisatores ihre Modos per locationem hemitonii unterstehen.

- (a) Dieses Werk habe ich zwar lange gesucht / aber ungeachtet vieler Mühe nur neulich erst in ziemlich guter Bezahlung erhalten. Der Herr Autor ist ein Braunschweig-Lüneburgischer Geometra in dem Fürstenthum Blankenburg und Gräflich-Stollbergischen; das Buch macht etwa 15 Bogen aus / und ist zu Berningeroda gedruckt. Was die Temperatura (welche den geringsten Theil und nur 2 Bogen des Buchs einnimmt) selbst betrifft / so wäre nach solcher eine gar leichte Sache / da man die 12 Sonos in der Octava, durch die angegebenen medias proportionales (mit welchen Claverus schon 1707. in seinen Anmerkungen p. III. zu thun hatte) dergestalt gefunden zu haben gedencket / nummehr ein Lied oder Concert aus allen chromatischen Tonis so zu spielen / daß es klinge / als wenn es aus einem diatonischen clave daneben gespielt würde. Es läme auf eine gute Probe an. Ich conformire mich hierinn dem sentiment des berühmten Herrn Ruhnau in Leipzig / und lasse die Propositiones Sianianas in ihren Würden / um desto mehr / weil sie von dem Herrn Superintendenten Neuß herrühren; nur kommt mirs vor / als hätte man die Oren dabey nicht mit zu Rathe gezogen / wie solchs gemeiniglich bey Mathematicis, die sehr Musici sind / hindangesehet werden. Es scheint mir auch etwas fremdes / daß in dem Buch nur des Werckmeisters / keinesweges aber des Teichhards gedacht worden / den man doch billig / als einen Eiß-Precher / mit ins Conseil hätte kommen lassen mögen.

en wolten/ weil sich so dann dieses hemitonium, wie das böse Geld/ in una eaque forma & proportionem, allenthalben finden lassen würde. Da hätten sie 12 richtige so genannte hemitonia, in einer jeden Octava, und dürfte denen finde desto leichter vergeben werden/ die nur bisher von zweyen (wiewohl in 10) geredet haben. Da könnte man denn/ in gewissem Verstande/ mit Recht / nicht/ Mi & Fa sunt tota Musica; sondern umgekehrt: Tota Musica est Mi & Fa) so wie einer vor dem Louvre oder Escorial sprechen möchte: Der ganze laßt sich Stein und Kalk/ oder/ Stein und Kalk sey die Seele des Gebäudes. Man kann man's nennen; aber keinesweges Animam. Es gemahnt mich mit der Alten ihrer Meinung von den hemitoniis, als wie mit der Einbildung neuer Leute von dem Puls/ welchen sie aus bloßer Gewohnheit und Bequemlichkeit nur an der Hand suchen/ da er doch an andern Leibes-Theilen eben so wohl sich ist.

CXLVII.

Drittens/ so hat ein jeder Ton/ der zum Fundament eines Modi gesetzt quä sonus, schon solche Eigenschaften an sich/ die ihn von allen andern Klanglich und satfam unterscheiden/ ihm eine ganz andere Art/ Figur/ Rahmen/ Grund Natur ertheilen/ b) wenn auch die gleichschwebende Temperatur heute Tag/ durch Kayser- und Königliche Verordnungen/ allenthalben eingeführt werden sollte/ so daß man deswegen nicht befürchten darff/ es werde bey solcher Eichtung ein Modus wie der andre klingen und nichts gewonnen seyn. Denn

n 3

Das

Il Semituono è il Sale, e il condimento, e la ragione d'ogni buona harmonia nella Musica. So lautet des Zarlini Worte im Register/ und weisen ad pag. 217. Vol. I. Am besagten Orte aber heisset also: Nel Semituono maggiore consiste tutto 'l buono nella Musica, e senza lui ogni Modulatione e ogni Harmonia è dura, aspra, e quasi inconsonante. Da mercklich/ insonderheit bey den ersten Worten/ dreyerley an. Erstlich/ daß diese 12 hemitonia, in specie die chordæ unter denselben/ die oben elegantiores genennet worden/ freylich das Salz und Gewürz sind. Zum andern/ daß dem ungeachtet dieselbe eben so wenig die Ursache guter Harmonie seyn können/ als Stein und Kalk. Die Ursache eines guten Hauses sind. Drittens/ daß Zarlinaus klüglich thut/ wenn er nicht von der Harmonie in genere, sondern von der Harmonie in der Music speciatim redet/ weil er wohl wußte/ daß es auch Harmonien gibt/ die gar keinen Klang haben. Omnis sonus habet figuram, nomen, durationem, potestatem. Bach. Sen. Introd. Art. Mus. pag. 16. 17. Sonorum Potestates sunt infinitæ. Aristid. Quintil. L. I. de Mus. p. 9.

CLXVIII.

Das Ding/ welches wir in der Music hoch und niedrig nennen/ und von oben schon/ unter dem Nahmen intensionis & remissionis, geredet worden/ mag ein Ding von grosser Wichtigkeit/ und in Physica soni einigermaßen eben considerable seyn/ als circulus vel centrum in Mathematica. Die Griechen nutzen solches besser als wir/ und gaben ihren Tonen dieses einzige Merckzeichen *μετρίον*. Bisher ist es zwar/ weil es etwas sehr gemeines/ von jedem unter uns für gering gehalten worden; wie denn nichts gewöhnlicher/ als daß man die besten und wunderbahresten Wirkungen der Natur mit halben Augen ansiehet/ gar mit Füßen tritt/ weil sie uns täglich aufstossen/ und sich niemand die Mühe mit solche gehöriger massen zu untersuchen.

CXLIX.

Mein! wo ist doch der Pythagoras/ der die Menschen-Stimme so nochordialisch aus- und eingetheilet hat? Sollte mancher Mensch/ ja man ein Kind/ das natürlicher Weise eine Stimme zum Singen hat/ wissen und sehen können/ welche künstliche/ subtile/ richtige/ abgemessene und geschwinde Bewegungen sie Reble macht/ es würde darüber erstaunen. Es ist selbst den allertieffsinnigsten etwas unbegreifliches/ wie solche Bewegungen, ohne das geringste Zuthun/ Vernunft/ ohne Zahl/ ohne Circel/ ohne Maass und Gewichte/ (wenigstens unserer Seite) ja fast ohn unser Wissen/ in unserm eigenen Halse/ machinalisch gehen können.

CL.

Doch/ dieses bey Seite gesetzt; so haben viele kluge und gelehrte Leute ren Verstand manchesmahl/ über die Formirung des Klanges/ und die durch selben Höhe und Tieffe verursachte grosse Veränderung/ gleichsam gefangen sein müssen. Der zu seiner Zeit berühmte Mathematicus, Abdias Tren/ hat unter andern/ obangeführter massen/ hievon ein Zeugnis ab in den Worten Quomocunque autem fiat, accidentia mutari non negandum videri Aliquid enim diversi saltem diversum *Acumen & Gravitatis* parit. i. „Wie es eigentlich zugehe/ könne man eben nicht wissen/ aber es sey nicht zu leugnen/ daß/ wenn auch ein Lied nur um eine Tertie oder eine Secunde höher transponirt würde/ sich die Accidentia dabey veränderten; und bringe die verschiedene Höhe und Tieffe allein schon einen Unterscheid mit

verändert wird/ so gar bey der allerbesten Temperatur/ den Modum verändert/ wenn auch nur der bloße Klang an und vor sich selbst betrachtet wird/ so müssen wir erstlich fest setzen/ was eigentlich per Sonum verstanden werde/ und wie derselbe in diesem Fall zu definiren sey. Darinn habe ich nun schon einen Vorgänger an dem vortrefflichen *Sauveur*, *b)* welcher die Sache also beschreibet: On entend par un son ou ton le nombre des vibrations qu'une corde fait dans un tems déterminé. D. i. Durch den Klang oder Ton wird nichts anders verstanden/ als die Anzahl der Schläge oder Beugungen/ die 3. E. etne Saite (oder anderes Werkzeug) in einer gewissen/ gesetzten Zeit verrichtet. *b)*

CLIII.

Wenn nun solchemnach alle und jede Klänge in gewisser/ angesehter Zeit/ 3. E. in einer Secunden-Frist/ gleiche Anzahl Schläge oder vibrations unserm Gehör zuschickten/ so würde wirklich unter den Tönen kein Unterscheid bemercket werden können. Weil es aber falsch ist/ daß der eine Klang so viel battemens macht als der andere; wahr hingegen/ daß ein jeder Ton/ quâ sonus, darinn seinen eignen numerum hält/ der zu seiner Formirung dienet und damit unser Ohr gerühret wird; (dabey doch der Klang den numerum, nicht aber der numerus den Klang macht) so ist auch falsch/ daß ein Ton/ in so weit er nur ein Klang ist/ wie viel mehr/ quâ Modus tonicus, eben so/ wie der andere sich verhalte; wahr hingegen/ daß ein jeder von gar besonderer Natur/ Form/ Art und Eigenschafft befunden werde/ wenn auch weiter nichts/ als diversum acumen & diversa gravitas, die verschiedene Höhe und Tieffe/ so durch die vibrations verursacht wird/ in Betracht gezogen werden sollte/ welches bißher/ aus Mangel physicalischer Einsicht fast für nichts geachtet worden. *c)*

o

CLIV.

- a) Wenn ich etwa einen hochberühmten Mann/ ohne Vorsetzung eines Herrn oder Monsieur, nenne/ so geschieht es aus einer besondern Ursache die ich neulich gelesen und artig befunden habe. Ce seroit deshonorer, sagt mein Autor, ceux qui excellent dans un art ou une science, que de leur donner le Titre de *Monsieur*, lorsqu'on parle d'eux. Ainsi Pon dit tout court, *Corneille*, *Racine*, *Moliere*, *Boileau*, *la Fontaine*, *Laillé*, *le Brun*. Madame la premiere Dauphine demanda à Mr. C. . . . excellent Sculpteur, s'il falloit l'appeller *Monsieur*? Je ne travaille, Madame, lui repondit-il, que pour perdre ce titre là. Voy. les *Heures perdues du Chevalier de Rior*, pag. 423.
- b) Voy. l'Histoire de l'Acad. Roy. des Sciences. 1713. pag. 92. sq.
- c) Vid. *Werkmeisters Hypomnem.* Cap. XI. pag. 33, & 37. wo es gar geringe hält.

„Glocken- und Bass-Violen-Klang) die Fenster und Bretter erschüttert / ja b
 „weilen das Herz im Leibe dadurch erregt und bewegt wird. (vielleicht per l
 „mironii locationem) Vermuthlich stehen alsdenn solche erschütterte Cörper
 „mit den klingenden in unisono (oder sonst nahen Proportion) und kan man r
 „sen/ wie groß ihre Bewegung sey/ und welche Anzahl Schwingen sie in einer ab
 „gemessenen Zeit verrichten.

CLVII.

Hieraus folget unter andern/ daß auch so gar die Octaven eine (ob we
 nicht starke) Veränderung geben/ wenn ich nemlich eine Melodie um acht Gr
 höher oder niedriger singe oder spiele. So wie einerley Air anderst auf dem Flage
 let, anderst auf der Traversiere, anders auf der Bass-Flöte klingen und verschie
 ne Wirkung hat/ ob es gleich aus demselben Ton gespielt wird. Der Herr G
 neral-Superintendens *Calvör* hat hierüber fast eben die Gedanken/ wenn er i
 der Vorrede ad *Sinnii* *Temperaturam* g) so schreibet: „Ein wundersam Ding
 „ist/ daß solches Solo, Psalm/ oder bloße Melodie das Gemüth weit anders affici
 „wann sie aus der tiefen/ oder mittelmäßigen/ als hohen Octava gesungen oder g
 „spielt wird. Wird sie gesungen oder gespielt aus einer tiefen oder mittelmäß
 gen Octava . . . so klingt es *doux* und macht einen *sedaten affect*, &c.“ Au
 er die physikalische Ursachen auch gar artig anführet. Daß aber bey den Octavi
 der Unterscheid eben nicht so gar groß ist/ als bey andern Intervallis, solches ist ebe
 falls aus den Vibrationen abzunehmen/ die sich nur als 1 gegen 2/ nemlich in Pro
 portione dupla, und also in einer leicht zu vergleichenden Zahl befinden/ welche ma
 nicht als ganz und halb/ sondern so verstehen muß/ daß sich die Schläge der Saite
 je um das andremahl vereinigen/ und dem Nieder-Sächsischen Sprich-Wort/ i
 gewissem Verstande/ Raum geben: *Up de ander Hand kumt et ball um.*

CLVIII.

Bei der Quinte/ wenn ich eine Melodie um fünf Grad erhöhe oder erni
 drige/ ist der Unterscheid schon grösser/ da die tremores nur erst um das das drittl
 mahl zugleich eintreffen; und es wird die difference immer merklicher/ je enge
 und kleiner die Proportionen fallen/ so sich zwischen zweyen Tönen befinden/ aus we
 cher einem man die Melodie in den andern versetzet/ dergestalt/ daß eine Transposi
 ti

ändert wird/ so gar bey der allerbesten Temperatur/ den Modum verändert/ in auch nur der bloße Klang an und vor sich selbst betrachtet wird/ so müssen wirlich fest setzen/ was eigentlich per Sonum verstanden werde/ und wie derselbe in im Fall zu definiren sey. Darinn habe ich nun schon einen Vorgänger an dem trefflichen *Sauveur*, *b)* welcher die Sache also beschreibt: On entend par un son ton le nombre des vibrations qu'une corde fait dans un tems déterminé. Durch den Klang oder Ton wird nichts anders verstanden/ als die Anzahl der Schläge oder Beugungen/ die z. E. eine Saite (oder anderes Werkzeug) in einer gegebenen Zeit verrichtet. *b)*

CLIII.

Wenn nun solchemnach alle und jede Klänge in gewisser/ angelegter Zeit/ in einer Secunden-Frist/ gleiche Anzahl Schläge oder vibrations unserm Gehör überliefert/ so würde wirklich unter den Tönen kein Unterscheid bemerkt werden können. Weil es aber falsch ist/ daß der eine Klang so viel battemens macht als andere; wahr hingegen/ daß ein jeder Ton/ qu'à sonus, darinn seinen eignen nummern hält/ der zu seiner Formirung dienet und damit unser Ohr gerühret wird; bey doch der Klang den numerum, nicht aber der numerus den Klang macht) lauch falsch/ daß ein Ton/ in so weit er nur ein Klang ist/ wie viel mehr/ qu'à Motonicus, eben so/ wie der andere sich verhalte; wahr hingegen/ daß ein jeder von besonderer Natur/ Form/ Art und Eigenschaft befunden werde/ wenn auch er nichts/ als diversum acumen & diversa gravitas, die verschiedene Höhe und Tiefe/ so durch die vibrations verursacht wird/ in Betracht gezogen werden sollte/ was bisher/ aus Mangel physicalischer Einsicht fast für nichts geachtet den. *c)*

o

CLIV.

Wenn ich etwa einen hochberühmten Mann/ ohne Vorsetzung eines Herrn oder Monsieur, nenne/ so geschieht es aus einer besondern Ursache die ich neulich gelesen und artig befunden habe. C'esteroit deshonorer, sagt mein Autor, ceux qui excellent dans un art ou une science, que de leur donner le Titre de Monsieur, lorsqu'on parle d'eux. Ainsi Pon dit tout court, *Corneille*, *Racine*, *Moliere*, *Boileau*, *la Fontaine*, *Lulli*, *le Brun*. Madame la premiere Dauphine demanda à Mr. C. . . excellent Sculpteur, s'il falloit l'appeller Monsieur? Je ne travaille, Madame, lui repondit-il, que pour perdre ce titre là. Voy. les *Henries perdues du Chevalier de Rior*, pag. 423.

¹ Voy. l'Histoire de l'Acad. Roy. des Sciences. 1713. pag. 92. sq.

Vid. *Werkmeister's Hypomnem.* Cap. XI. pag. 33, & 37. wo er's gar geringe hält.

CLIV.

Es ist nun eben nicht unumgänglich nöthig/ eine gewisse Zahl vor di
oder jenem Ton fest zu setzen/ (denn die undulations sind blut-schwer zu zehlen)
wohl doch der curieuse Sauveur, an bemeldtem Orte/ dem eingestrichenen c
Schläge oder Beugungen ordentlich beyleget/ und selbigen Klang pro sono fixe
nimmt. Genug ist es/ daß man weiß/ wie und in welcher Proportion sich ein
musicalischer Klang gegen die andern verhält/ als wornach gar leicht die Rechi
zu machen/ und zu beweisen ist/ daß/ *B. E. D.* gegen dem unterliegenden *C*, pro
tionem sequi-octavam habe/ so daß/ wenn *C* acht vibrations macht/ *D* nothwe
neun in eben so viel Zeit machen muß/ welches ein Bild seines Wesens ist/ und
welcher Beschaffenheit *D* nicht *D* seyn kan. Oder/ nach Sauveurs Rechn
Wenn das eingestrichene *c* in einer Secunden-Zeit 256 Schläge verrichtet/ so
nothwendig das neben- und überlegende *d* deren 288 machen; weil diese Sur
jene Stimmam gañz in sich faßt/ und noch ein Achtel darüber hat:

$$\begin{array}{r|l} 2 & 256 \\ 256 & 32. \\ \hline 88 & \end{array} \quad \begin{array}{r} 256 \\ 32 \\ \hline 288. \end{array}$$

Et sic de cæteris.

CLV.

Nun müssen aber ja 288 Schläge eine ganz andere Wirkung thun
256. *c*) zumahl/ da nur einerley Zeit dazu genommen wird. Wie ein Geweb
ders aussiehet/ das eben so viel feinere Fäden in einer halben Elle hat/ als ein
res Gewebe gröbere in einer ganzen Elle. Da werden die Leinwand-Händler
zusagen wissen/ welches starck und welches schwach; welches dick/ welches dü
welches schwer/ welches leicht; welches weiß/ welches grau; welches fein/ we
grob/ und wie endlich der Preiß darnach einzurichten sey. So ist es auch/ gen
massen/ mit den Tönen beschaffen/ die gar füßlich einem Gewebe verglichen we
mögen/ weil eines jeden Klanges Quantitas & (certo respectu) Qualitas un
gen schafft/ aus der Anzahl und Einrichtung der Diadromorum, Fluctuum,

c) Des coups plus frequens agissent donc autrement que des coups qui le sont moir
(NB.) cette difference d'actions doit etre suivie d'une difference dans les sentin
Grenier, Traité du Beau, Chap. XL, Sect. VI, pag. 245.

ions, Schläge/ Anschläge/ Bebugen / oder wie man sie nennen will / abge-
 imen werden kan/ so wie die Leinwand ihre Qualität durch die verschiedene Gän-
 kämme/ Einschläge &c. an den Tag leget. Hat nicht ein grobes Packen oder
 hweniger Fäden in einer Elle/ als ein feines? Das macht/ weil jene Fäden di-
 / und diese dünner sind. Daraus entspringt gleichwohl ein solcher handgreiffli-
 : Unterscheid im Tuch/ daß 3. E. das eine 4. Marck/ das andere aber wohl 4.
 oder gelten muß; daß das eine heftlich/ das andere schön läßt/ ungeachtet Farbe
 Fabrique oft einerley sind. Und ob gleich diese Eigenschaft im Grunde von
 gewissen Quantité herrühret/ so ist sie doch eigentlich mehr für eine Qualität des
 zu halten. Eben auch so mit den Tönen. Denn/ wenn ich von der Quan-
 des Tuches rede/ so verstehe ich so und so viel Ellen; unter der Qualität aber/
 fein oder grob &c. Fiat applicatio.

CLVI.

Eine artige Anmerckung ist es/ die in obangeführter Histoire de l'Acade-
 Royale über die besondere Bewegungs-Kraft/ die ein Klang vor dem andern
 mit folgenden Worten gemacht wird: Par là, dès qu'on connoit le ton d'un
 ps sonore, on sçait & quel nombre de vibrations il fait d) reellement en un
 s déterminé, & on peut donner au son qu'il rend un nom, qui le distingue de
 autre son. Par exemple: on eprouve allés communement, qu'à l'occa-
 de certains sons forts (comme de tambours, de cloches, de Basse de Vio-
 des vitres ou des planches tremblent, & même on se sent quelques fois les
 illes emuës. Ces corps agités sont aparemment alors à l'unison des corps
 res, & l'on sçaura quelle est la grandeur de leur agitation, & le nombre des
 ions, qu'ils font e) en un certain tems. f) d. i. „So bald man den Ton“
 klingenden Körpers kennet/ kan man wissen/ wie viel oder welche Anzahl Be-“
 en derselbe in einer gesetzten Zeit machet/ und mag demselben Klange ein Nah-“
 heilset werden/ der ihn von allen andern Klängen unterscheidet. 3. E. Man“
 ret sehr oft/ daß durch gewisses starckes Klingen (als da sind der Pauken/“

D 2

Glos.

Der Ton oder Klang macht numerum. Le Ton fait le nombre; mais le nombre ne
 fait pas le Ton. Wenn die Zahl einen Klang machte/ so müste das Einmahleins lauter
 Klang seyn. Weil aber der Klang die Zahl macht/ so kan man alle Klänge zählen.
 Le nombre qu'ils font; der Klang macht die Zahl.
 Histoire de l'Academ. Roy. des Sciences, 1713, pag. 102.

„Glocken- und Bass-Violen-Klang) die Fenster und Bretter erschüttert/ ja b
 „weilen das Herz im Leibe dadurch erregt und bewegt wird. (vielleicht per l
 „mironii locationem) Vermuthlich stehen alsdenn solche erschütterte Cörp
 „mit den klingenden in unisono (oder sonst nahen Proportion) und kan man n
 „sen/ wie groß ihre Bewegung sey/ und welche Anzahl Schwingen sie in einer ab
 „gemessenen Zeit verrichten.

CLVII.

Hieraus folget unter andern/ daß auch so gar die Octaven eine (obw
 nicht starke) Veränderung geben/ wenn ich nemlich eine Melodie um acht Gr
 höher oder niedriger singe oder spiele. So wie einerley Air anderst auf dem Flage
 let, anderst auf der Traversiere, anders auf der Bass-Flöte klingen und verschie
 ne Wirkung hat/ ob es gleich aus demselben Ton gespielt wird. Der Herr G
 neral-Superintendens *Calvör* hat hierüber fast eben die Gedanken/ wenn er
 der Vorrede ad *Sinnii* *Temperaturam* g) so schreibt: „Ein wundersam Ding
 „ist/ daß solches Solo, Psalm/ oder bloße Melodie das Gemüth weit anders affic
 „wann sie aus der tiefen/ oder mittelmäßigen/ als hohen Octava gesungen oder
 „spielt wird. Wird sie gesungen oder gespielt aus einer tiefen oder mittelmä
 gen Octava . . . so klingt es *doux* und macht einen *sedaten affect*, &c.“ W
 er die physicalische Ursachen auch gar artig anführet. Daß aber bey den Octav
 der Unterscheid eben nicht so gar groß ist/ als bey andern Intervallis, solches ist eb
 falls aus den Vibrationen abzunehmen/ die sich nur als 1 gegen 2/ nemlich in P
 portione dupla, und also in einer leicht zu vergleichenden Zahl befinden/ welche m
 nicht als ganz und halb/ sondern so verstehen muß/ daß sich die Schläge der Sait
 je um das andremahl vereinigen/ und dem Nieder-Sächsischen Sprich-Wort/
 gewissem Verstande/ Raum geben: *Up de ander Hand kumt et ball um.*

CLVIII.

Bev der Quinte/ wenn ich eine Melodie um fünff Grad erhöhe oder ern
 drige/ ist der Unterscheid schon grösser/ da die tremores nur erst um das das drit
 mahl zugleich eintreffen; und es wird die difference immer mercklicher/ je eng
 und kleiner die Proportiones fallen/ so sich zwischen zween Tönen befinden/ aus we
 cher einem man die Melodie in den andern versetzet/ dergestalt/ daß eine Transposi
 ti

CLXVI.

Wohlan ! hiemit will ich diesesmahl von obiger Materie abbrechen. Man wird des Schreibens endlich/ so wie des Lesens/ doch des erstern früher/ müde. Nur erfordert meine Schuldigkeit/ dem geneigten Leser noch eine und andere Nachricht/ so wohl von der Edition dieses Werckes/ als auch von meinen künftigen Endis zu ertheilen. Was demnach diese Organisten-Probe und deren Edition betrifft/ so hätte ich gerne gesehen/ daß die Exempel und Noten in Kupffer gegeben worden wären. Denn bey dem Druck ist die Schrift etwas mangelhaft/ förmlich/ grob/ und hat vieles/ das nothwendig ist/ gar nicht können gesetzt werden. Z. E. Wenn ein b quadratum über den Noten zur Signatur vorkommt/ ist dieses nicht rein/ sondern steht allezeit entweder zwischen zwey Linien inne/ oder auch auf einem Strich/ weil es so gegossen. Ferner/ da im allabreve die Note/ von sich der Maschine herschreibet/ nemlich die brevis, gar häufig herhält/ so fehlt auch daran/ und hat man solche durch zwey aneinander-gebundene Semibreves deuten müssen. Es mangelt weiter die durchschnittene Semibrevis, die doch so nothwendig im Allabreve, als jene ist/ und hat man statt derselben/ auch 2 minimas gleichfalls aneinander-binden müssen. In den Signaturen sucht man/ wie bekandt/ nicht selten eine durchschnittene oder durchstrichene Sekunde, dadurch derselben majoritas *a*) angedeutet wird/ so wie bey der Quarte und Terte ; man hat es aber ebenfalls nicht zu wege bringen können. Es sind auch keine einander stehende custodes notarum zu bekommen/ so wie sie in zwey- oder dreybestimmigten Sachen erfordert werden/ und hln und wieder in folgenden Vorwissen/ zumahl in derselben Erläuterungen/ oft nöthig gewesen wären. Die durchstrichene oder geschwängte Noten reichen bisweilen mit ihrem Stiel nicht bis an die Striche/ so daß man sie für bloße Viertel ansehen möchte/ ob es gleich oft sechs- und ja zwey und dreißigtheile seyn sollen. Welchen Fehler der Leser mit der Feder nem genug ersetzen kan. Die Sextæ & Quartæ majores in den Signaturen

p

sind

-) Bey Mr. St. Lambert kennet man im Accompagnement keine Secundas minores. wie er in seinem off-angezogenen Traité de la Basse continue pag. 5. mit dieser Überschrift bezeuget : Secondes majeures, *Seules* en usage dans l'Accompagnement. Bey uns braucht man aber sowohl die minores als majores, wie es die Melodie erfordert/ und zwar mit großem Rechte. Ich möchte wissen/ was er von der Nona minores hielt/ deren sich eine pag. 150. dieser Exempel besonders meldet.

sind so ungeheuer groß/ daß es scheint/ als gehörten sie nicht zu derselben Schrift/ oder wären etwa Stellæ primæ magnitudinis. Man hat manches mahl auf dreißig vier Seiten kaum bringen können/ was in dem geschriebenen Exemplar und in Kupffer mehr nicht als zwei einnehmen darff/ woben der Verdruß des Umschlagens mit vermachet ist. Enfin, es ist mit den Druck-Noten so so bestellet/ und thu ich diese Erinnerung nicht sowohl zu meiner Entschuldigung/ die ich nicht brauche als denen so daran gelegen/ dadurch Anlaß zu geben/ die musikalische Druck-Schriften nach gerade zu verbessern und der Sache weiter nachzudencken.

CLXVII.

Es hat mir sonst von einem guten Freund und Musico primæ magnitudinis unter den Fuß gegeben werden wollen/ daß es nicht übel gethan wäre/ wenn man den folgenden Exempeln eine Ober-Stimme/ als etwa ein Violino oder Traverso solo superstruirt hätte/ massen ein Lernender dadurch um so viel mehr encouraged würde; dieses mahl ist es/ um das Werck nicht zu vergrößern/ nachgeblieben/ vielleicht kan solches/ wenn der Abgang sich zeigt/ noch dereinst in einem andern Volumine geschehen. Wenn man nun gleich etwas an Kupffer hätte schneiden und wagen wollen/ so ist doch der Handel damit so beschaffen/ daß er die Kosten kaum wieder einträgt/ und dergleichen Sachen/ ausser etlichen wenigen Bleiben/ den Käufern in Teutschland viel zu theuer fallen/ wie ich solches an meinem Harmonischen Denckmahl/ a) welches/ ohne prahlendem Ruhm/ a) Sauberkeit des Stiches/ Drucks und Papiers/ wo nicht am Inhalt/ den Wert Rang/ in hoc genere, annoch gar wohl behaupten kan/ nicht sonder Verdruß erfahren habe/ so daß dergleichen wieder vorzunehmen schwer halten dürfte/ es möcht mir denn der liebe Gott so viel Zeit/ und ein solches lene otium b) dereinst bescherten/ daß mich des Radirens selbst befleißigen könnte/ so würde mein so genannter Branchbare Virtuose in gar zierlicher Equipage aufgezogen kommen.

CLXVIII.

a) Daran ich wohl denken will. Es hat dieses Werck zweien Titel/ deren einer/ wegen der Ausländer französisch: *Pieçes de Clavecin, &c.* der andere aber teutsch: *Das Harmonische Denckmahl* gegeben worden; sonst ist in einem so viel als im andern/ nur daß bey dem teutschen Titel eine Dedication und ausführliche Anrede an alle teutsche Componisten befindlich ist.

b) *Trois choses sont necessaires pour exceller dans un art ou dans une science. Il faut du naturel, de l'inclination, & le secours du temps. Voy. les heures perdues du Cheval. de Rior. p. 461.*

matice, sondern/ welches besser/ physicè erwiesen/ daß/ wenn gleich eine solche Temperatur in Stimmung der Instrumente zu treffen stünde/ die in allen Satisfacti-
 onen/ und wenn schon solcher gestalt alle Proportiones in den 12 Octaven ex-
 acten Grösse hätten/ (welches noch wohl lange Zeit hat/ und à la rigueur, weis-
 sungen soll/ platterdings unmöglich ist) dennoch/ dem ungeachtet/ ein jedes
 12 hemioniorum, an und vor sich/ ein rechtes und ächtes ORIGINAL sey/ wel-
 ches unwesentlichen/ uhrsprünglichen/ unausseßlichen und beständigen Unter-
 schied/ von allen andern/ in sich selbst und in seiner eigenen unumgänglichen Formi-
 rung/ durch die vibrations, battemens, ondulations, allées & venuës, elancemens,
 rous, Anschläge/ Zebungen/ diadromos, tremores &c. es sey auf Pfeiffen
 Saiten/ oder in der Kehle (davon Mr. Donart de l' Academie Royale etwas
 in das Licht gestellet) deutlich und unwidersprechlich darleget.

CLXIII.

Ein mehreres will mir vorbehalten/ wenn dereinst die reinere/ und der gleich-
 mässigen näher-tretende Temperatur eingeführet seyn wird. Des obgedach-
 ten Sinnii Temperatura, ob sie gleich practica genennet worden/ will es
 schwerlich thun; sintemahl es nicht genug ist auszurechnen und aufs Pa-
 pieren/ wie sich die 12 gleiche Theile der Octavæ, bey solcher mechanischen
 Störung/ verhalten; sondern probetur, probetur, zum Werck/ ad Praxin,
 Execution damit; da wird man sehen/ ob superbissimum illud aurium judi-
 cium die Rechnung acceptire/ den Tractat ratificire oder annullire. Wenns
 kommt/ dürffte es wohl etwas seltsam klingen. Wer eine Temperaturam
 klingen will/ muß nicht nur ein Harmonicus, sondern auch ein Musicus ex
 se seyn/ & hæc rara avis in terris. Geometræ sind gute Leute/ sie reichen
 mit ihrem Circul nicht bis an die Ohren und Seelen-Kräfte. Daß die 12
 Töne gleich groß seyn sollen ist der Music Zweck keinesweges; sondern daß
 sie rein und lieblich klingen sollen/ sie mögen groß oder klein seyn/ solches muß
 copus bleiben. Sie klingen aber alle falsch wenn man sie gleicher Grösse
 klingen/ wozu denn die Mühe?

CLXIV.

Diesenige Temperatur inzwischen/ so wir ihund auf Clavicymbeln hin-
 wieder schon haben/ ob sie gleich nicht so perfect ist/ als sie wohl seyn möchte/
 sich passiren/ und den sensum in allen 24 Modis tonicis ziemlich vergnügen:
 Es

CLXX.

Der musicalische Correspondente dürfte noch wohl eher mit den Briefen und Gutachten/ so mir über der ersten und andern Eröffnung des Orchestre, von einigen gelehrten/ geschickten und gescheuten Musicis eingesandt worden/ nebst den vornehmsten darauf erfolgten Antworten/ erscheinen. Zwar/ so viel ich jeder honet homme, der eben kein Musicus ist/ überhaupt von der ganzen Affaire glauben mag/ hat das CIII. Stück der Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen/ auf das Jahr 1718. Leipzig den 24. Decembris, mit einer judicieusen und dabey obligeanten Art/ schon zu vernehmen gegeben; wie man denn dem Herrn Verfasser insonderheit verbunden ist/ daß er seine Leser zu der vorhabenden Ehren Pforte und deren Beytrag so treuherzig auffmuntert.

CLXXI.

Unter denen aber/ die der zweyten Eröffnung des Orchestre, als Schiedsmänner vorgesezt sind/ haben mich einer Antwort gewürdiget:

- 1.) Der Herr Johann Joseph Fur/ Ihro Römisch-Kayserl. und Cathol. Majestät Ober-Capellmeister/ ohne die geringste verblümte Redens-Art.
- 2.) Der Herr Johann David Heinichen/ Königl. Pohnischer und Chur-Sächsischer Capellmeister/ in lauterer und ungeschminckter Wahrheit.
- 3.) Der Herr Georg Friderich Händel/ Königl. Groß-Britannischer und Chur-Hannoverscher Capellmeister/ zu meiner größten Vergnügung.
- 4.) Der Herr Christian Kitter/ Königl. Schwedischer und Chur-Sächsischer ehmaliger Capellmeister/ mit grossem Bedacht.
- 5.) Der Herr Johann Phillip Krieger/ Hoch-Fürstl. Wettenselscher Capellmeister/ kurz und gut.
- 6.) Der Herr Johann Krieger/ Director Chori Zittaviensis, in einem ausführlichen/ auserlesenen und trefflich wohl abgefaßten Gutachten.
- 7.) Der Herr Johann Kuhnau/ Director Chori Lipsiensis, in verschiedenen gelehrten und vernünftigen Dissertationen.
- 8.) Der Herr Johann Christopher Schmidt/ Königl. Pohnischer und Chur-Sächsischer Ober-Capellmeister/ so/ daß man zu frieden seyn kan.
- 9.) Der Herr Georg Philtp Telemann/ Hoch-Fürstl. Sachsen-Eisenachischer auch der Stadt Franckfurt am Mayn/ Capellmeister/ in einem galanten und scharffsinnigen Französischen Styl.

CLXVI.

Wohlan ! hiemit will ich diesemahl von obiger Materie abbrechen. ~~man~~ wird des Schreibens endlich/ so wie des Lesens/ doch des erstern früher/ müde. ~~er~~ erfordert meine Schuldigkeit/ dem geneigten Leser noch eine und andere ~~richt~~richt/ so wohl von der Edition dieses Werckes/ als auch von meinen künftigen ~~ed~~edis zu ertheilen. Was demnach diese Organisten-Probe und deren Edition betrifft/ so hätte ich gerne gesehen/ daß die Exempel und Noten in Kupffer ~~ge~~geben worden wären. Denn bey dem Druck ist die Schrift etwas mangelhaft/ ~~nenlich~~nenlich/ grob/ und hat vieles/ das nothwendig ist/ gar nicht können gesetzt werden. 3. E. Wenn ein b quadratum über den Noten zur Signatur vorkommt/ ist ~~es~~es nicht rein/ sondern stehet allezeit entweder zwischen zwey Linien inne/ oder ~~auf~~auf einem Strich/ weil es so gegossen. Ferner/ da im allabreve die Note/ ~~man~~man sich der Mahne herschreibet/ nemlich die brevis, gar häufig herhält/ so fehlt ~~ich~~ich daran/ und hat man solche durch zwey aneinander-gebundene Semibreves ~~men~~men müssen. Es mangelt weiter die durchschnittene Semibrevis, die doch ~~so~~so nothwendig im Allabreve, als jene ist/ und hat man statt derselben/ aus ~~h~~h/ 2 minimas gleichfalls aneinander-binden müssen. In den Signaturen ~~ist~~ist man/ wie bekandt/ nicht selten eine durchschnittene oder durchstrichene ~~Se~~Se, dadurch derselben majoritas *) angedeutet wird/ so wie bey der Quarte und ~~k~~k; man hat es aber ebenfalls nicht zu wege bringen können. Es sind auch ~~einander~~einander stehende custodes notarum zu bekommen/ so wie sie in zwey- oder ~~hundert~~hundertigen Sachen erfordert werden/ und hln und wieder in folgenden ~~Vor~~Vor-
~~st~~st/ zumahl in derselben Erläuterungen/ oft nöthig gewesen wären. Die ~~st~~stene oder geschwängte Noten reichen bisweilen mit ihrem Stiel nicht bis an ~~fr~~frische/ so daß man sie für bloße Viertel ansehen möchte/ ob es gleich oft sechs-
~~la~~la zwey und dreißigtheile seyn sollen. Welchen Fehler der Leser mit der Feder ~~in~~in genug ersetzen kan. Die Sextæ & Quartæ majores in den Signaturen

p

sind

Beß Mr. St. Lambert kennet man im Accompagnement keine Secundas minores. wie er in seinem off-angezogenen Traité de la Basse continue pag. 5. mit dieser Überschrift be-
 zeigt : Secondes majeures, *Seules* en usage dans l'Accompagnement. Bey uns
 braucht man aber sowohl die minores als majores, wie es die Melodie erfordert/ und zwar
 mit großem Recht. Ich möchte wissen/ was er von der Nona minora, hielt/ deren sich
 eine pag. 150. dieser Exempel besonders meldet.

sind so ungeheurer groß/ daß es scheint/ als gehörten sie nicht zu derselben Schar oder wären etwa Stellæ primæ magnitudinis. Man hat manches mahl auf 1 bis vier Seiten kaum bringen können/ was in dem geschriebenen Exemplar mit Kupffer mehr nicht als zwey einnehmen darff/ woben der Verdruß des Umfanges mit vermacht ist. Enfin, es ist mit den Druck-Noten so so bestellet/ und ich diese Erinnerung nicht sowohl zu meiner Entschuldigung/ die ich nicht braun als denen so daran gelegen/ dadurch Anlaß zu geben/ die musicalische Druck-Scheyten nach gerade zu verbessern und der Sache weiter nachzudencken.

CLXVII.

Es hat mir sonst von einem guten Freund und Musico primæ magnitudinis unter den Fuß gegeben werden wollen/ daß es nicht übel gethan wäre/ so man den folgenden Exempeln eine Ober-Stimme/ als etwa ein Violino oder Tenor solo superstruirt hätte/ massen ein Lernender dadurch um so viel mehr engagirt würde; diesesmahl ist es/ um das Werck nicht zu vergrößern/ nachgelassen/ vielleicht kan solches/ wenn der Abgang sich zeigt/ noch dereinst in einem andern Volumine geschehen. Wenn man nun gleich etwas an Kupffer hätte/ den und wagen wollen/ so ist doch der Handel damit so beschaffen/ daß er die Kaß kaum wieder einträgt/ und dergleichen Sachen/ ausser etlichen wenigen Stücken/ den Käuffern in Teutschland viel zu theuer fallen/ wie ich solches an meinem Harmonischen Denckmahl/ a) welches/ ohne prahlendem Ruhm/ Sauberkeit des Stiches/ Drucks und Papiers/ wo nicht am Inhalt/ den W. Rang/ in hoc genere, amoch gar wohl behaupten kan/ nicht sonder Verdruß erren habe/ so daß dergleichen wieder vorzunehmen schwer halten dürfte/ es mir denn der liebe Gott so viel Zeit/ und ein solches lene otium b) dereinst bestelle/ daß mich des Radirens selbst bestleißigen könnte/ so würde mein so genant Branchbare Virtuose in gar zierlicher Equipage aufgezogen kommen.

CLX

a) Daranich wohl denken will. Es hat dieses Werck zwey Titel/ deren einer/ wegen der Länder französisch: *Pieçes de Clavecin, &c.* der andere aber teutsch: Das Harmonische Denckmahl gegeben worden; sonst ist in einem so viel als im andern/ nur daß dem teutschen Titel eine Dedication und ausführliche Anrede an alle teutsche Comitateurs befindlich ist.

b) *Trois choses sont necessaires pour exceller dans un art ou dans une science. Il faut du naturel, de l'inclination, & le secours du tems. Voy. les heures perdues du Caval. de Rior. p. 461.*

CI. XVIII.

Was denselben Virtuosen sonst betrifft/ so wird er sich/ versprochener massen/ seiner Zeit und Stunde/ mit zwölf neuen Cammer-Sonaten / sowohl auff Clavier zum Accompagnement, als auf der Violine oder Flute Traversiere lassen. Es sind Bicinia, die jedem anständig / und hoffentlich bey jedem annehmbar seyn werden. Etwas weiters davon zu melden scheinet unnöthig/ da schon/ daß man gesinnet ist/ eine nachdrückliche Vorrede von unsern heutigen/ der Art schlagenden/ eingebildeten und fast unbrauchbaren Virtuosen/ modest als nur immer möglich / um die petits Maitres nicht zu erzürnen/ anzufügen.

CLXIX.

Das forschende Orchestre, oder dessen dritte Eröffnung/ ist ein Buch/ mit Fleiß und grosse Arbeit gewandt worden. Der Höchste gebe nur/ daß es nach dem aufrichtigen Sinn und Wunsch des Verfassers/ Nutzen und Vertheilung möge! Die Materien darin sind so reich/ daß es leicht zweem Vorhaben dürfte/ und handelt die Vorrede vom Klange / de Perceptione, Vertheil der Sinnen und Vernunft/ vom Streit der Pythagorischen und Aristotelischen Secte/ von der Theoria, von den beyden Fragen überhaupt: Ob Sensus Ratio der vornehmste Richter seyn soll/ und/ ob die Quarta dis- oder concordant/ von der Klugheit der Alten/ und andern Dingen mehr. Das Werck an ihm selbst/ nach Anleitung dieser beyden besagten Haupt-Fragen/ in zweene Theile getheilt/ in deren einem Sensus vindiciæ, in dem andern aber Quartæ blanditiæ, der vertheilte Sinnen-Klang/ und der verdächtige Quartan-Geist vorgetragen werden. Des ersten Theils erstes Capitel ist den Sinnen und ihrer Wirkung gewidmet. Das II. enthält Nachrichten von den Rationibus und Vernunfttheilen. Das III. lehret den Unterschied zwischen Harmonica Musica, der sonst noch nie recht bemercket/ sondern fleißig confundirt worden. Und das IV. Capitel beweiset die satte Zärtlichkeit musicalischer Ohren. Der zweyten Theils erstes Capitel handelt von der Quarta insgemein. Das II. ist Calvisiana (i. e. des vortrefflichen Calvisii Gedancken) hierüber vor. Das III. betrifft Werckmeisteriana. Das IV. Baryphoniana, und das V. die Quintana.

CLXXIX.

Diese alle/ nebst andern/ die mir nicht bekandt seyn mögen/ bitte und ersuche ich hiemit öffentlich um Beytrag; welche publique requête, mit allem Recht/ wenigstens einen Privat-Brief zur Antwort und zum Bescheid verdienet. Die Personalia, an Orten/ wo man sie bey Todesfällen von der Cantzel liest/ können ein merckliches zur Historie der Verstorbenen beytragen; wenn aber die Lebendigen es so lange anstehen lassen wollen/ bis es auch mit ihnen so weit gekommen/ werden sie keine Freude davon haben. Wenn ich es nur auf 50 bringen kan/ soll in Gottes Nahmen ein Anfang gemacht werden mit Legung des ersten Steins zur musicalischen Ehren-Pforte/ und ist das Kupffer dazu schon inventirt. Allein es will nötig seyn/ nicht nur ausführliche Catalogos von den öffentlichen Schrifften/ oder auch merckwürdigen Compositionen eines jeden mitzutheilen/ sondern sich hauptsächlich/ bey Verfertigung des Curriculi, das Absehen des Werckes in allen Stücken und Theilen/ nach Inhalt des Titels/ empfohlen seyn zu lassen/ welches noch wenige beobachtet haben. Man lese ihn Orch. II. Dedic. noch einmal nach.

CLXXX.

Wollen aber die Musici, und zwar die vornehmsten unter ihnen/ welche andern mit guten Exempeln vorgehen solten/ ihr Gedächtnis aufgeblasener/ oder iedertlicher Weise selbst hindansehen/ so lasse man ihnen ihren Willen. So weit ist es schon/ durch ihre Saumseligkeit in re literaria, gekommen/ daß kein Gelehrter ihrer in Schrifften mehr gedencet/ nisi in malam partem, welches/ leider! genug geschieht/ wie deßfalls Voëroodts/ Muschovs/ Gerbers/ Gundlings/ Heumanns und anderer Bücher gnugsames Zeugnis geben. Den ersten drehen haben jedoch Bär/ Schiff und Noz die Wahrheit schon gesagt; und den beyden andern gelehrten Herren/ vor die man sonst allen Respekt heget/ wird auch bey Gelegenheit ihr Unfug in diesem Stücke gezeigt werden können. Alles zu seiner Zeit.

CLXXXI.

Meines Theils dürfte diese Erinnerung an die berühmten Musico: vielleicht die letzte seyn; und könnte man solchen Leuten/ die kurzum von keiner Ehren-Pforte was wissen wollen/ mit gar leichter/ ja viel leichterer Mühe/ etwai an deren statt lieber eine kleine Schand-Glocke gießen. Die Mores der meisten
Pro

rofeßions-Verwandten hin und wieder geben gleich Materie zu einem Follanten.
 Man könnte nur die Auctores zu Rathe ziehen/ und sehen was für schöne Prædicata heraus kommen. So lauten die Ehren-Titel bey *Cardano* Tomo II. g. 117. Sunt enim plerique ebrii, gulosi, procaces, inconstantes, impatientes, stolidi, inertes, omnique libidinis genere coinquinati. Optimi quique in illos stulti sunt. Et p. 647. Flagitiosi, incontinentes, ebrii, lascivi, petulantes, idi, inconstantes, leves, gloriosi, mendaces, malæ consuetudinis, nugaces &c. Doch ein schlimmer/ob gleich kürzer Model gibt *la Mothe le Vayer*, wenn es Tome pag. 543. bey ihm so heist: Les Professeurs de Musique sont pour la plus part des personnes viles & de petite consideration, ou même vicieuses & diffamées. a) Man liest das alles in der Reihe mit weg/ und wenn einer die laudes gerne hat/ läßt er auch die vituperationes vortieb nehmen. Was deucht euch/ ihr Herren/ wenn solche encomia auf lebendige Subjecta applicirt und alle Histörchen dabey erzählt würden/ solte es nicht ein lesens-würdiges Werk abgeben/ und wohl mehr Lufft finden/ als die intendirte Ehren-Pforte? Was deucht euch/ hat man von solchen Schmähungen nicht Ursach auf Ehren-Pforten zu denken?

CLXXXII.

Wer weiß aber/ ob sich nicht etliche gar schämen/ ihren Lebens-Lauff abzulegen/ weil er vielleicht sehr mager/ oder auch sehr schänd- schimpflich und lasterhaft aussehen würde/ wenn mancher die Wahrheit sagen/ und sich unter andern etliche Abtrünnigen/ u. s. w. nennen und bekennen müste. Doch genug hiervon! als Clavier her!

¶ 2

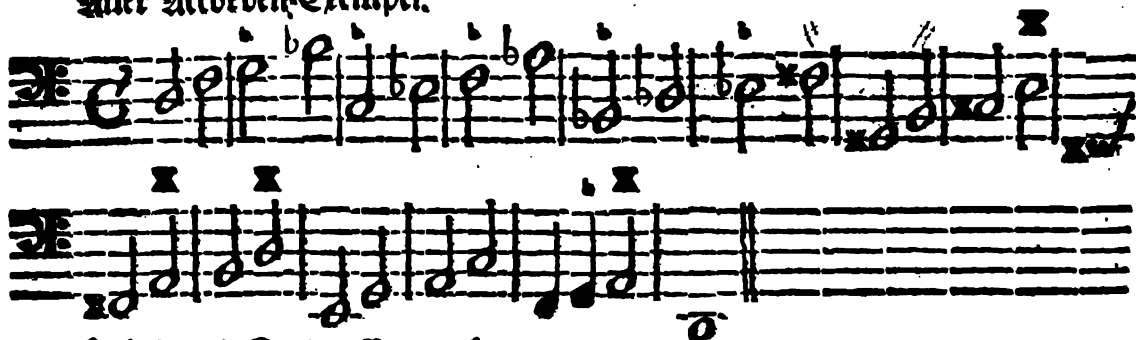
Ru-

- a) Daß dergleichen Prædicata aber der Music zu keinem Nachtheil/ sondern vielmehr zum Vortheil gereichen/ führet eben derselbe Autor mit diesen Worten an einem andern Orte gar artig aus: Les mauvaises conditions de quelques musiciens prouvent l'excellence de leur Art, puis qu'il force nos inclinations à l'aimer, non obstant cela. *La Mothe le Vayer*. Tome II. pag. 1082. Auch der *Cardanus*, von dem die ersten Prædicata entspringen/ fragt gleich darauf: Ergone explodenda Musica a domo est & a filiorum institutione? Und beantwortet es mit einem: Nequaquam und vielen Argumenten/ die man an besagtem Ort nachlesen kan/ damit sich kein Music-Feind darüber zu freuen habe.

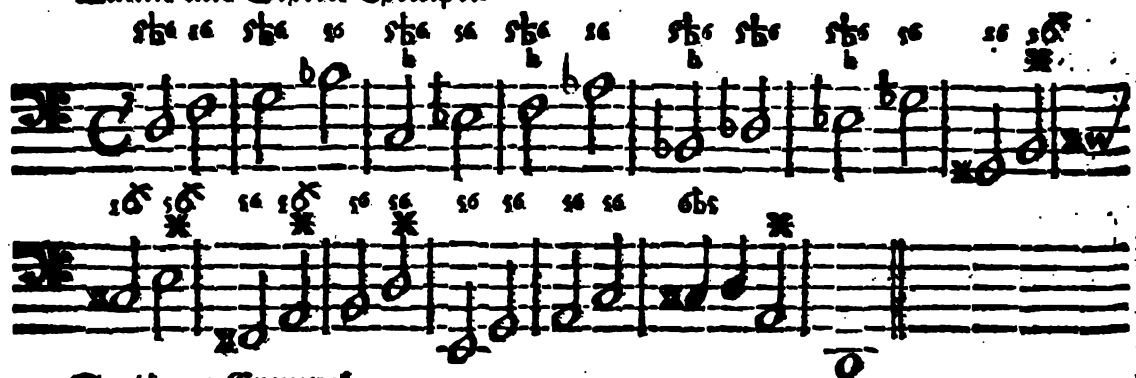
Rudimenta quædam de Principiis practicis

BASSI GENERALIS. *

Aller Accorden-Exempel.



Quint. und Sexten-Exempel.



Septimen-Exempel.



* Daß ich hier/ in einer Theoretischen Vorbereitung/ Principia practica ins Spiel bringe/ wolle man nicht verübeln; der Sache Verständige wissen schon/ daß dergleichen Principia nur darum practica heißen/ weil sie ad Praxin führen.

zum General-Baß.

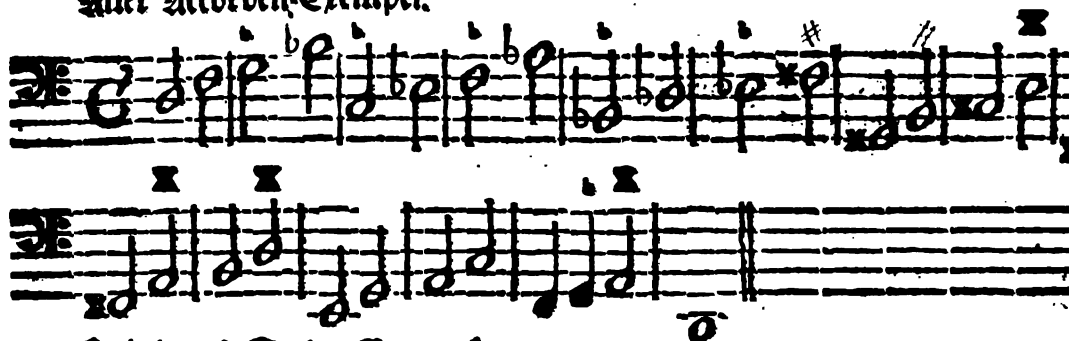
[illegible]

Quarten-Exempel.

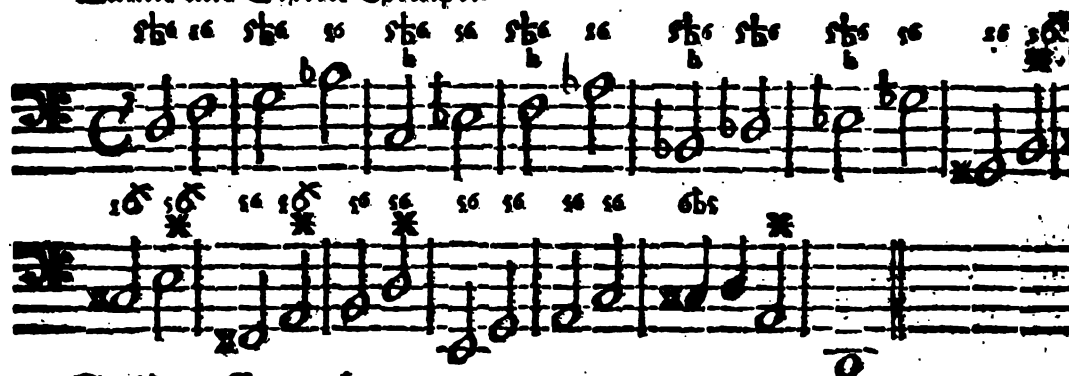
Rudimenta quædam de Principiis practicis

BASSI GENERALIS. *

5ter Accorden-Exempel.



Quint. und Sexten-Exempel.



Septimen-Exempel.

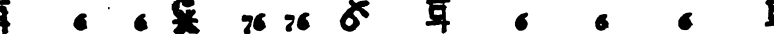


* Daß ich hier in einer theoretischen Vorbereitung Principia practica ins Spiel bringe/ man nicht verübeln; der Sache Verständige wissen schon/ daß dergleichen Principi darum practica heißen/ weil sie ad Praxin führen.

zum General-Baß.

145

♩ 耳 . . 76 76 耳 . . 耳 耳 耳



Handwritten musical notation for the first staff of 'The Merry Widow'. The notation is on a single five-line staff. Above the staff, there are several markings: a treble clef, a key signature of one sharp (F#), a time signature of 2/4, and a series of numbers: 4, 5, 4, 2, 6. The music consists of a series of eighth and sixteenth notes, with some rests. The notation is in a handwritten style, typical of early 20th-century musical manuscripts.

4 2 6 4 3

Quarten-Exempel.

Matthesons
Organisten = Probe

Im Articul

Don

General-Bafs.

Erfter Theil.

Je fonge à ne parler que de ce que j'entends.

La Motte dans fon Discours fur Homere.

Erstes Prob-Stück.



Matthesons
Organisten = Probe

Ein Articul

Don

General-Bafs.

Erfter Theil.

Je fonge à ne parler que de ce que j'entends.

La Motte dans son Discours sur Homere.

Erläuterung.

§. 1.

 schlecht auch dieser Anfang aussiehet / so wird er doch eben darum nicht nur mit allen Anfängern in hoc genere desto besser quadriren / sondern in gewissen Stücken noch dazu seinen Meister erfordern.

§. 2.

Denn es hier nicht zureichen will / daß einer seinen Stiefel so fein ehbar daher spielet / sondern er muß zugleich weisen / daß er des Claviers mächtig sey; massen diese Sachen / quod bene notandum, eben nicht für absolute Tyrones geschrieben sind / die nicht wenigstens wissen solten / daß antio 24. Modi in der Welt / und die nicht aus **Kirchers** / **Prinzens** oder **Heinichens** löblicher Circul- Arbeit gelernt hätten / wie besagte Modi an einander hangen / und sich reciproce verwandt. Vielmehr præsupponirt man / daß derjenige / so **Hier** hieran legen will / schon die Principia aus besagten und andern Autoribus, worunter auch **Werckmeister** und **Niedt** zu rechnen / werde wohl gefaßt haben.

§. 3.

Diesemnach mag man zwar die ersten 4. Tacte des vorhergehenden Stückes wohl schlecht und deutlich hören lassen; bey dem fünfften aber werden die Accorte gar zierlich können gebrochen werden; und wo die Pause kömmt / kan der bloße Concentus, mit auff- und niederfahren beyder Hände / die Zeit gar gut passiren. Im sechsten Tact möchte man wieder etwas sitzsam handeln bis zum achten / da mit der 6 und 5 eine annehmliche Syncopation statt findet / es geschehe nun dieselbe von unten oder oben; doch mit der rechten Hand allein / und doppelt- besetztem Bass.

§. 4.

Eine generale Regel muß hier beobachtet werden / wieder welche nicht nur Lehrlinge / sondern auch wohl gar ausgeschriebene Gefellen anstoßen. Dieselbe bestehet darinn / daß man allemahl zu der auf die 6. folgenden Note das Gehörige anschlage / weil sie nicht wohl durchgehen kan; Man mag aber doch die besondern Sprünge davon ausnehmen / allwo bisweilen eine gewisse Elegance darinn gesucht wird / daß zu selbstigen springenden Noten nichts anschlage. Einer mercke sich beyläufig den Unterscheid zwischen Durch-

den und Durchspringen/ und wegen dieser Regel der 8. betrachte der Leser
 hauptsächlich den 3. 12. 21. und 32. Tact.

§. 5.

Was das §. 3. erwähnte Brechen der Accorte/ it. die daselbst angeführte Syn-
 atio concentus betrifft/ so sind es fast Synonyma; wiewohl das erste sich et-
 was weiter auf andere wohlklingende Griffe/ dieses aber bloß auf die Triadem zu
 endiren pfleget. Bey solchem Brechen aber/ wie es auf verschiedene Weise
 gehen kan/ will doch fast/sonderlich bey schlechtem vier . Viertel . Tact / diejenige
 den Vorzug haben / wo man zu jedem Achtel im Bass 4 zwey . und . dreyßig-
 ste mit der rechten Hand hören läßt/ und zwar so: daß die Tertie oben anfän-
 gt die Quinte und Octave unten hernach/ und zuletzt die vorige Tertie wieder/
 mit denn fortgefahren wird. Weil ich besorge / man möchte dieses sogleich
 nicht einnehmen / wird nicht undienlich seyn / dasjenige / was auf solche Art zu den
 ersten Noten des 5ten Tacts gehörte / hieher zu setzen:



§. 6.

Bey der Information habe sonst in acht genommen / daß es öftermahls an
 der 6. im accompagniren fehle / darum habe selbige häufig einfließen lassen / und
 ich rathen / nicht die 6 sondern die 5 zu oberst anzuschlagen / nemlich / wo es
 sich seyn kan. Wie solcher Griff sich schön syncopiren lasse / davon mag dieß
 eine Probe abgeben / und kan umgekehret werden:

ad Tactum 8vum &c.



Zwentes Grob-Stück.

A handwritten musical score for a piece titled "Zwentes Grob-Stück." The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 12/8, indicated at the beginning of the first staff. The notation is dense and features many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Above the staves, there are numerous annotations, including the number "6" repeated many times, and symbols such as asterisks (*), a flat sign (b), and a sharp sign (#). Some of these symbols are placed above specific notes or groups of notes. The handwriting is in black ink on aged, slightly yellowed paper. The overall style is that of a personal manuscript or a working draft for a composer.

hen und Durchspringen / und wegen dieser Regel der 8. betrachte der Leser
 hauptsächlich den 3. 12. 21. und 32. Tact.

§. 5.

Was das §. 3. erwähnte Brechen der Accorte / it. die daselbst angeführte Syn-
 patio concentus betrifft / so sind es fast Synonyma; wiewohl das erste sich et-
 was weiter auf andere wohlklingende Griffe / dieses aber bloß auf die Triadem zu
 rendiren pfleget. Bey solchem Brechen aber / wie es auf verschiedene Weise
 seyn kan / will doch fast / sonderlich bey schlechtem vier . Viertel - Tact / diejenige
 einen Vorzug haben / wo man zu jedem Achtel im Bass 4 zwey - und . dreyfig-
 e mit der rechten Hand hören läßt / und zwar so: daß die Tertie oben anfän-
 ge / die Quinte und Octave unten hernach / und zuletzt die vorige Tertie wieder /
 fortgeführt wird. Weil ich besorge / man möchte dieses sogleich
 annehmen / wird nicht undienlich seyn / dasjenige / was auf solche Art zu den
 ersten Noten des 5ten Tacts gehöret / hieher zu setzen:



§. 6.

Bey der Information habe sonst in acht genommen / daß es öftermahls an
 im accompagniren fehle / darum habe selbige häufig einfließen lassen / und
 rathen / nicht die 6 sondern die 5 zu oberst anzuschlagen / nemlich / wo es
 seyn kan. Wie solcher Griff sich schon syncopiren lasse / davon mag dieß
 eine Probe abgeben / und kan umgekehret werden:

ad Tactum gvum &c.



3

3

Zwentes Prob-Stück.

A musical score for a piece titled "Zwentes Prob-Stück." The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 12/8, indicated at the beginning of the first staff. The music is characterized by a series of sixteenth-note runs and chords, often marked with a "6" above the staff, suggesting a sixteenth-note pattern. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings (asterisks). The piece concludes with a final measure on the seventh staff.

te; so sehe doch nicht / warum er in folgenden 11. und 12^{ten} Tacten nicht rechten Hand mit einer Syncopation etwas zu thun geben / doch aber da- in der linken den überstehenden Signaturen gewissenhaft begegnen wolte.

S. 3.

Eben auf diese Weise kan auch medio 15^u Tactus verfahren / ja sñglic^h der letzten Helffte des 16^{ten} in der rechten Hand das lauffende Subjectum n a angefangen und gar wohl ausgefñhret werden / ohne daß den Zieffern ey das geringste abgehe. Man darff nur / mutatis mutandis, eben die No- / die der Bass im 13 / 14 / und 15^{ten} Tact gespieler hat / in die rechte Hand ver- / so wird es schon klingen. Wiewohl allezeit zu beobachten / daß sodann der is in Octaven einhergehen / und diejenigen Signaturen / welche der rechten nd etwan zu sauer werden möchten / zugleich mit abfertigen könne.

S. 4.

In der Mitte der 20^{sten} Mensur kan abermahl im Discant das lauffende jectum gar artig per quintam, nachgehends auch / wo 6 stehet / per sextam jebracht / in fine Tactus 21^{mi} aber gehöriger massen resolviret werden. is man auch im 22 und 23^{ten} Tact mit Tertien herunter lauffen / und den- h der kleine Finger mit der 6 getrost folgen könne; imgleichen / daß eine Syn- ratio bey den folgenden 4 schlechten Noten / und die Ergreifung des mehr- dehnten Subjecti im 24 und 25^{ten} Tact nicht übel klingen werde / darff ich ie Gefahr versichern / dafern das lehtgedachte nur oben im f angefangen rd.

S. 5.

Im 28^{ten} Tact kommen noch ein paar lange Noten / dazu die rechte Hand ht eine Decoration erfinden kan; wie denn auch nicht schlimm wäre / wann die ten 9 Achtel im Bass sein starck angegriffen / und mit beyden Händen synco- et würden.

Erläuterung.

§. 1.

Wie auch jemahls vor Muster zur Erkernung des General-Basses: über nachdencklicher Kopff vorgeschrieben/ so ist doch (es verzeihen es meine gewesenen Informatores, so viel derselben noch im Leben mögen/ großgünstig) die Haupt-Ursach des schlechten daraus zu schöpfenden Tons daher gekommen/ daß sie zu trucken und in geringer Equipage erschienen, gestalt/ daß ein Studirender/ da er keine Ergehung gefunden/ bald abgeschafft worden ist/ und die Sachen/ die sonst erbaulich genug/ hindan gesetzt hat. Ick nun abzuheffen/ habe mich beflissen/ meine Prob-Stücke so einzurichten/ daß nicht nur ein Vorthell/ sondern zugleich eine Belustigung daraus schöpfen seyn mag. Nichts kan wol hölzerner klingen/ als einen schlechten General-Bass solo zu spielen; ja/ wer sich nur eine Idée davon macht/ muß lachen. Ich halben ist in gegenwärtigen Piecen fast jederzeit ein gewisses Thema, welches so viel der Wohlstand leiden will/ beybehalten und so eingerichtet ist/ daß auch rechte Hand desselben/ Exercitii gratia, dann und wann theilhaftig werden. Ich weiß es aus Erfahrung/ daß diese Methode Fortgang schaffet; Und mich nichts an die confusen Stroh-Köpfe/ die vorgeben/ solche luxurianten Fälle schicken sich nicht zum General-Bass, der mit lauter Spanischen Tritten her gehen müsse. Es kan sie ohne mein Zuthun ein ehrlicher Symphonist fertigen und sagen: Sie taugen nicht dazu/ solche Sachen zu spielen. Wen gehet das was an/ daß ich meinen Candidaten zugleich eine fertige Composition bey dieser Gelegenheit/ und ein gutes Judicium, wie Zierathe und Veränderungen bey dem Accompagniren anzubringen/ verschaffe? Wer verhindert/ daß der Bass alleine gehet/ oder aber die Umstände es sonst leiden/ daß ich mein Ohr nicht auch hören lasse? Daß es inzwischen cum grano salis geschehen müsse/ und andere auch brilliren sollen/ solches versteht sich/ wie gut Griechisch.

§. 2.

Wolte nun einer gleich/ aus Liebe zur Gravitè, das vorhergehende Capitel bis im roten Tacte so heraus bringen/ daß nichts de suo darinnen

so sehe doch nicht / warum er in folgenden 11. und 12^{ten} Tacten nicht
hten Hand mit einer Syncopation etwas zu thun geben / doch aber da-
der linken den überstehenden Signaturen gewissenhaft begegnen wolte.

§. 3.

Eben auf diese Weise kan auch medio 15^u Tactus verfahren / ja süglich
r letzten Helffte des 16^{ten} in der rechten Hand das lauffende Subjectum
angefangen und gar wohl ausgeführet werden / ohne daß den Zieffern
das geringste abgehe. Man darff nur / mutatis mutandis, eben die No-
te der Bass im 13 / 14 / und 15^{ten} Tact gespielet hat / in die rechte Hand ver-
so wird es schon klingen. Wiewohl allezeit zu beobachten / daß sodann der
in Octaven einhergehen / und diejenigen Signaturen / welche der rechten
etwas zu sauer werden möchten / zugleich mit abfertigen könne.

§. 4.

In der Mitte der 20^{ten} Mensur kan abermahl im Distant das lauffende
tum gar artig per quintam, nachgehends auch / wo $\frac{6}{4}$ steht / per sextam
rucht / in fine Tactus 21^{mi} aber gehöriger massen resolviret werden.
man auch im 22 und 23^{ten} Tact mit Tertien herunter lauffen / und den-
er kleine Finger mit der 6 getrost folgen könne ; imgleichen / daß eine Syn-
lo bey den folgenden 4 schlechten Noten / und die Ergreifung des mehr-
hten Subjecti im 24 und 25^{ten} Tact nicht übel klingen werde / darff ich
Gefahr, versichern / dafern das letztgedachte nur oben im $\frac{6}{4}$ angefangen

§. 5.

Im 28^{ten} Tact kommen noch ein paar lange Noten / dazu die rechte Hand
eine Decoration erfinden kan ; wie denn auch nicht schlimm wäre / wann die
9 Achtel im Bass sehr starck angegriffen / und mit beyden Händen synco-
würden.

Erläuterung.

§. 1.

Er sich über die häufigen oder schweren Signaturen dieser Piece beklaget / der thut groß Unrecht. Nichts destoweniger ist selbige so eingerichtet / daß sie zuvörderst wohl klingen und divertiren / nachgehends auch zu allerhand guten Einfällen und Imitationen Anlaß geben soll.

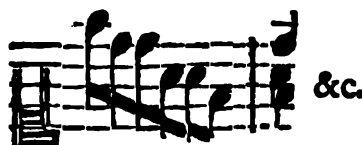
§. 2.

Gleich im dritten Tact kan der Concentus, wie p. 3. §. 3. schon' angeführt worden / allerhand Passagen an die Hand geben. Um nur denen / die solches nicht begriffen / ein kleines Licht anzuzünden / mag das wenige zum Muster dienen:



§. 3.

Im fünfften Tact findet sich Gelegenheit mit der rechten Hand auf denselben Schlag / wie der Bass sein Thema angefangen / selbiges oben zu imitiren / etwan folgender Gestalt:



Jedoch muß der Bass sorgen / daß seine Schläge vollstimmtig erscheinen / da ß im siebenden / 37 und 39^{ten} Tact dergleichen wiederum angebracht werden kan.

§. 4.

Insonderheit mag dieses Exempel dienlich seyn / die lincke Hand im Sprin gen zu steten Octaven zu gewöhnen / welches beim Accompagnement viele Stimmen eine treffliche Krafft hat. Es versuche einer solches vom 14 bis in den 20^{ten} Tact; Ja / das einzige H. ausgenommen / mag bis in 26^{ten} damit continüiret werden. Der 28 / 29 / und 30^{te} leiden es gleichfalls; beim 33^{ten} aber wird es nicht übel stehen / wann er samt dem 34^{ten} einfach im Basse / oben aber zur Verän derung

13
 rung Tertien- und Quarten-weis / wie es die Harmonie erfordert / gespielt / so-
 nn auch der ganze 3^{te} Tact oben-berührter-massen gebrochen wird.

§. 5.

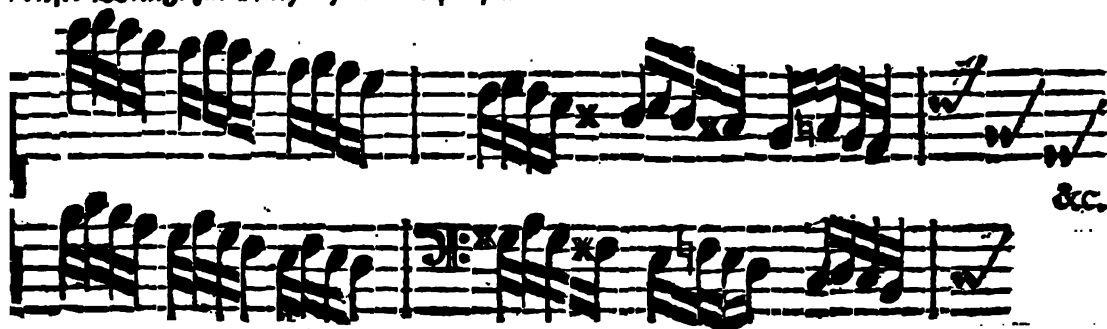
Im vierzigsten Tact spielt man wieder Octaven-weis bis zum 46^{ten} / die
 rechte Hand aber schlägt zu jedem Tact nicht mehr als einmahl / und solches der
 Deutlichkeit wegen ; Denn / daß viele Spieler mit dem öftern Anschlagen einerley
 riffe eine Schönheit getroffen zu haben vermeynen / solches ist ganz falsch ; es macht
 ein groß Geräusch und verdirbt die Melodie des Basses / als welche vor allen an-
 dern deutlich muß vernommen werden. Wahr ist es / in etlichen Fällen ist das öf-
 tere Anschlagen nicht zu verwerffen ; es muß aber sehr klüglich geschehen / und die-
 se vermeyne / nebst anderen Vortheilen / durch gegenwärtige Arbeit einiger massen
 zu zeigen.

§. 6.

Den 46^{ten} Tact hätte gern mit drey reinen / kurzen / aber starken Schlägen herausge-
 schickt ; und bey dem 47^{sten} können die Octaven im Bass / und die einzelnen Griffe im Discant / eine
 einmalige Veränderung machen / womit bis am 51^{sten} Tact continuirt werden mag.

§. 7.

Im 60^{sten} Tact wird man die lange Note obangerogter-massen / es sey nun in der rechten
 oder linken Hand / auch wohl in beyden Händen / mit einer Passage geschieht zu theilen wissen ; so-
 nn vom 70^{sten} anfangen Tertien- und Quarten-weis / wie es nemlich die Concordantien und
 naturen erfordern / mit dem Bass einesweges zu procediren / und schließlich im 77 und 78
 Bass-Noten doubliren / dazu auch die rechte Hand mit blossen Tertien eben also folgen laßt
 ; dieses Wenige zur Nachricht ausweisen soll :



Vierdes Prob-Stück.





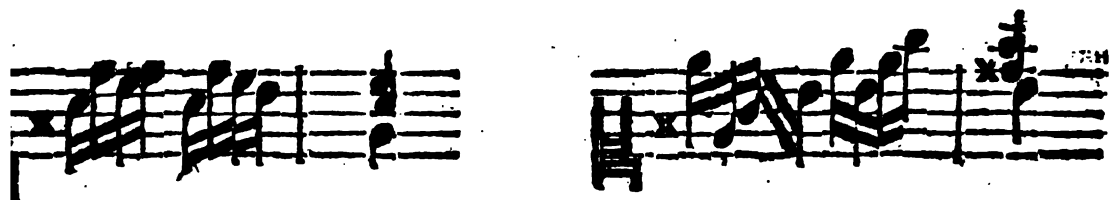
Vierdes Prob-Stück.



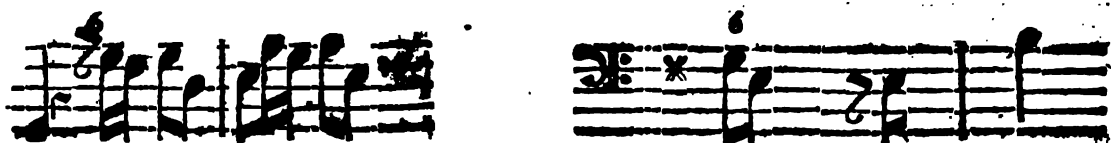
en; alsdann kommt Tact 33/ 34 und 35 wiederum dergleichen Satz vor/
nur zu der ersten Note das Gehörige/ und nichts zu den übrigen geschlagen
rd/ so wie §. præced. angezeigt werden.

§. 5.

Im 36ten Tact/ wie auch im 37ten/ kan die rechte Hand eine artige Ver-
derung machen/ da/ wo sich der Bass zur Pause naht; wenn nemlich die Sep-
' falsche Quinte und Tertie/ oder auch die erste und letzte/ ohne die Quintes
so brechen/ oder ein Harpeggio machen/ daß zugleich der Gang dadurch an-
ander gehänget werde/ wie solches Beygesetztes deutlicher erklären wird:



Oder:



§. 6.

Dieselbe Art/ nach Maassgebung der ersten Manier/ mag auch im 42 und
im Tact angebracht werden/ wobei schließlich zu merken/ daß/ je mehr die
Exempel im Bass doppelt oder mit Octaven gespielt wird/ je majestätischer
agt es/ insonderheit wo Achtel sind; denn bey den Zwen-geschwungenen Noten
achte einer Mühe haben.

©

Samt

Erläuterung.

§. 1.

Indet man nicht gleich bey jedem dieser Exempel alle Ausweichungen Vorfälle / die sonst wohl anderwärts bey dem Thone vorkommen darff man sich dessen nicht wundern. Wer mag alle die unendlichen Veränderungen in solche enge Schranken fassen? Und wie ist es möglich / daß in 11 Schüßeln alle Ess-Waaren der ganzen Welt können aufgesetzt werden? Ich habe mir doch Mühe gegeben / alles so einzurichten / daß der Ambitus er worden / und von Haupt-Sachen nicht viel mangeln wird. Wiewohl ich Studirenden diesen Rath dabey ertheilen will / daß er / wenn er mit einer fertig / seinen musicalischen Kasten auffschliesse / und daraus hervor lange was nur aus dem Thone / daraus er gespielt / gesetzt ist ; so dann wird selbst die Application dieser Prob-Stücke auch auf andere Sachen gehen wissen. Die bisher vorgewesene Thone sind dermassen gewöhnlich / daß man nicht lange in Partituren herum blättern darff / ausgen etwas zu finden : Wenn wir aber weiter im Text kommen / will mir die Zeit nehmen / ein und andere Arien anzuzeigen / die sonderlich zur Übung frembden Modis dienen können.

§. 2.

Will man im 4^{ten} Tact die 8 Sechszehnthell / so der Bass gehabt / 1 Seite mit der rechten Hand imitiren / und dabey die lincke das Gehörigte greiffen lassen / so ist es ganz wohl gethan ; massen solches im 12 / 26 / 38 39^{ten} Tact wiederum angehen kan.

§. 3.

Dieses muß vor allen erinnern / daß im 22^{ten} Tact eine Passage für welche sonderlich gespielt werden will / so / daß die rechte Hand nur die 7 anget / und die übrigen 4 Noten alleine durchgehen läßt. Bey den darauf folgenden 2 und andern Signaturen / bis medio 24^{er} Tactus, wird es eben also / ten / weil der Bass die Resolution der Dissonantien selbst machet.

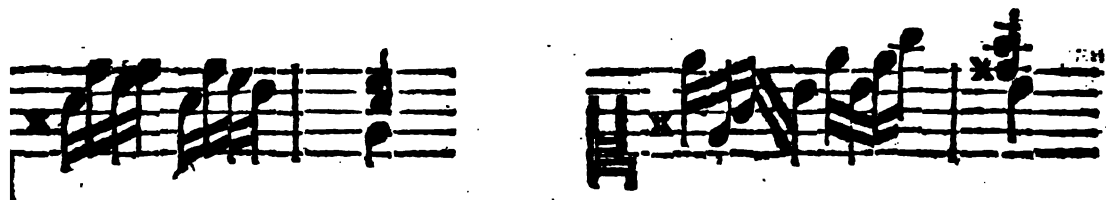
§. 4.

Wer von der Mitte oder letztern Helffte des 26^{ten} Tactes bis ans Ende 27^{ten} die rechte Hand Tertian-weiß mit lauffen lassen will / dem ist es u

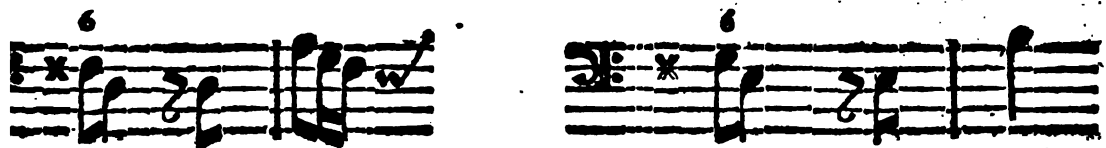
en; alsdann kömmt Tact 33/ 34 und 35 wiederum dergleichen Satz vor/
nur zu der ersten Note das Gehörige/ und nichts zu den übrigen geschlagen
D/ so wie S. præced. angezeigt werden.

S. 5.

Im 36ten Tact/ wie auch im 37ten/ kan die rechte Hand eine artige Ver-
zerrung machen/ da/ wo sich der Bass zur Pause naht; wenn nemlich die Sec-
sunde Quinte und Tertie/ oder auch die erste und letzte/ ohne die Quintes
so brechen/ oder ein Harpeggio machen/ daß zugleich der Gang dadurch an-
einander gehänget werde/ wie solches Beygesetztes deutlicher erklären wird:



Oder:



S. 6.

Dieselbe Art/ nach Maassgebung der ersten Manier/ mag auch im 42 und
im Tact angebracht werden/ wobei schließlich zu merken/ daß/ je mehr die
Exempel im Bass doppelt oder mit Octaven gespielet wird/ je majestätischer
ist es/ insonderheit wo Achtel sind; denn bey den Zwen- geschwängten Noten
steht eine Mühe haben.

Fünftes Prob-Stück.

: Allegro.

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and fingerings (numbers 1-5). There are also some asterisks and other markings above the notes. The staves are arranged in a single column, and the handwriting is in black ink on aged paper.

Erläuterung.

§. 1.

Dieser Piece ist theils auf das etwas frembde Mouvement, theils auf etliche Rückungen theils auch auf gewisse Signaturen / insonderheit die so beliebte 6 und 5 / wie selbige zu embelliren seyn möchten / gesehen worden. Was das Erste betrifft / so wird man aus diesem Exempel alle andere / aus dem drey- Halben- Tact herfließende Figuren leicht judiciren und erkennen lernen / daß man nicht stutzen darff / wenn ein solcher Bass etwa unvermuthet vorkömmt. Die Rückungen finden sich Tactu 5 / 6 / 7 / 8; it. 15 / 16 / 41 / 42 / 43 / 47 / 48 / 49; und kan / da der Bass aushält / die rechte Hand von oben eine Octave herunterlaufen / so / daß eine Achtel- Pause vorhergehet / wie denn zwischen den 7ten und 8ten Tact der Satz so heraus kommen würde:

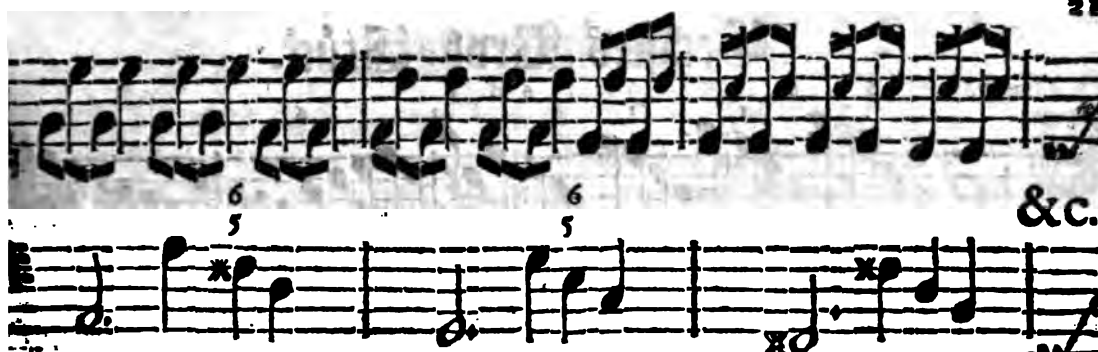


Also auch zwischen dem 7 und 8ten Tact / jedennoch mit der dabey nöthigen Veränderung.

§. 2. Im 13ten und 14ten Tact muß zu keinen andern Noten / als zur ersten und letzten etwas angeschlagen werden; weil die zwischen- Spielende im Bass gleichsam eine Ober- Stimme vorstellen / und also keines fernern Accompagnements brauchen.

§. 3. Bey dem Fall des 20sten Tacts mag die rechte Hand immer lauter Terzen machen / solches wird nicht ungereimt kommen. Desgleichen im 30 und 31sten Tact; daß / daß die Signaturen nicht ausbleiben.

§. 4. Nun kömmt im 34sten Tact der Satz mit der 6 und 5 über-einander / welcher zwar auf vielerley Weise ausgeschmücket werden mag / wie wollen aber die leichteste heraus nehmen / und den Studirenden ferner nachdenken lassen:



massen / oder auch mit umgekehrten Noten / kan der nahe vor dem Ende stehende Satz
werden. Das Umkehren aber will hier anders nichts sagen / als zum Exempel / da es oben
steht / daß dann umgekehrt c e, und so ferner / daraus werden muß.

§. 5. Vom 41sten Tact an wäre wohl nicht undientlich / (in so weit man allein spielt) mit
rechten Hand etwas cantables und manierliches / gleich eine Melodie dazu zu schlagen / wovon
nicht so leicht ein Exempel zu geben / weil es meistens auf die Erfindung ankommt. Doch
noch / um auch hierinn zu dienen / mag / was gesagt worden / etwann folgender Gestalt erläu-
tert werden:



§. 6. Daß auf selbige Art der 47/ 48/ 49 und 50ste Tact könnte tractirt werden / ist nun
zunehmen; nur wird beständig dabey recommendirt / die Signaturen ohne Ausnahm in der
rechten Hand zu spielen. Der 53/ und die zween folgenden Tacte möchten / wie §. 3. gelehrt worden / sich
rechten Hand wohl mit den Tertien spielen lassen / wenn nur keine Ziffern vergessen würden.

§. 7. Die gegen das Ende vorkommende 6 und 5ten können sich nach dem §. 4. bereits ange-
hen Satz wieder richten.

Sechstes Prob-Stück.

Grave.

This musical score is for a piece titled "Sechstes Prob-Stück" (Sixth Exercise Piece), marked "Grave". It is written in C major (one sharp, F#) and common time (C). The piece consists of seven staves of music, each featuring a different keyboard instrument (Piano, Organ, Harpsichord, and Clavichord). The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes various ornaments and trills. The piece is in a single system, with the staves arranged vertically. The first staff is for Piano (P), the second for Organ (O), the third for Harpsichord (H), the fourth for Clavichord (C), the fifth for Organ (O), the sixth for Harpsichord (H), and the seventh for Clavichord (C). The piece is in a single system, with the staves arranged vertically. The first staff is for Piano (P), the second for Organ (O), the third for Harpsichord (H), the fourth for Clavichord (C), the fifth for Organ (O), the sixth for Harpsichord (H), and the seventh for Clavichord (C). The piece is in a single system, with the staves arranged vertically. The first staff is for Piano (P), the second for Organ (O), the third for Harpsichord (H), the fourth for Clavichord (C), the fifth for Organ (O), the sixth for Harpsichord (H), and the seventh for Clavichord (C).

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is dense, featuring many beamed eighth and sixteenth notes, suggesting a fast tempo. The staves are numbered 6, 6, 6, 6, 6, and 6 from top to bottom. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second staff has a bass clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a bass clef and a key signature of one flat. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The handwriting is in black ink on aged paper.



Erläuterung.

§. 1.

Dieichwie alle diese Arbeit nicht dahin gehet / daß man einen Gen
Baß / mit welchem etwa eine Sing-Stimme oder ein Violino
accompagniret wird / fein bunt verbrämen und verhudeln soll / sonder
einer zu rechter Zeit lerne / dem Zuhörer eine Auffmercksamkeit zu erwecken / d
nicht alles in der Figural-Musique laute / als das Magnificat Octavi Toni; ~~W~~
auch unter andern dieses sechste Prob-Stück erfordern wollen / daß es ganz s
und recht anfangen werde / auf daß man zuvörderst untersheide / was gleich
der bloße Text / und was hernachmahls die Ausarbeitung oder Auslegung sei

§. 2.

Solchem nach wolte ich (ein ander hat darinn seinen Gefallen / und e
der / der ein eigenes Clavier hat / tractiret es willkührlich) die ersten dritte
Tacte platterdings mit beyden Händen all' Ocrava spielen; nicht / daß es in
Concordancien fehlen sollte / sondern damit / wie gesagt / das Subjectum best
m

inlicher in die Ohren dringe. Dergleichen Procedere wolte ich auch gerathen^{22.} in/ in den meisten Arien und Sachen/ da der Bass anfänget/ und was sonliches sagen will; Vornemlich/ wenn bey dem Clavier keine penetrante Inmente, als etwann eine Viola di Spala oder ein Violoncello assistiren/ in dem Fall es denn indifferent seyn mag. Kurz/ die Ursache dieses Anfangs die Begierde zur Deutlichkeit.

S. 3. Da sonst dieses Exempel einem Nachsinnenden vielfältige Gelegenheit entwerdet sich hören zu lassen/ so will nur mit wenigen bemercken/ daß es eben so nöthig sey/ wenn im siebenden Tact das Subjectum repetiret wird/ solches nach derselben Peyer noch einmahl zu spielen; sondern zur Abwechselung köndte wol Tertien dazu durchgehends genommen werden/ doch allemahl so/ daß den übrigen Concordantien zu ihrer Zeit nichts gebreche.

S. 4. Wo das Tenor - Zeichen anhebet/ kan eine Syncopation mit 4. Stimmen im Bass/ und eben so viel im Discant einen ziemlichen Perm machen/ und mag damit nach Belieben continuiren/ bis an die Repercussion des Subjecti/ die im 14^{ten} Tact einfällt. Will man nun solche abermahl Octaven - weis beyden Händen durchspielen/ steht es einem frey; Wo nicht/ kan es wohl ordentlich und wie sonst gebräuchlich/ geschlagen werden.

S. 5. Zu Ende des Subjecti im 16^{ten} Tact kan ein Verständiger schon mercken/ daß ein Contra-Subjectum anhebe/ welches er sich zu seiner Zeit anzubringen commendiret seyn lassen wird; Absonderlich erdugnet sich die Gelegenheit dazu im 11^{ten} Tact/ da beyde Subjecta zusammen klingen/ wenn die rechte vornemlich oben in der Tertie anfänget/ und so nach der Ordnung verhet/ bis die beiden Tacte aus. Im 27^{ten} Tact kan das erste Subjectum in Rechten/ das andere aber/ wie es stehet/ im Bass behalten werden; Die vor befindliche Gerte weist an/ daß man mit selbiger anzufangen habe. Der

Tact kehret die Subjecta wieder um/ und hebet die Rechte mit dem ³e an. Die übrige kan entweder mit beyden Händen syncopiret/ oder aber Tertien/ sowohl per Gradus als Saltus, geendiget werden.

S. 6. Durch das Syncopiren mit beyden Händen wird einmahl vor allemahlanden/ daß man mit solchen geschwinde eins ums andere schlage/ und aus dreygeschwängten Noten dreygeschwängte/ das ist/ aus vieren/ achte mache. Es sey bald/ als ob man pauckete.

Liebendes Grob-Stück.**Vivace.**



Erläuterung.

§. 1.

Dieß ist nun ein ziemlich ehrbarer Saß / mon petit M^r wollen sie sich darüber moquiren ? ich muß es leiden ; nehmens mir Eure Seichtgelahrtheiten nicht übel / daß ich bei Gelegenheit Repressalien gebrauche. Es gibt Gemüther / die allspotten / es sey auch was es wolle ; Nichts ist ausgenommen / und es auch das Allerheiligste wäre ; man kan alles lächerlich machen. ne Arie in der Welt soll mir so wohl / so fest und schön gesetzt werden über keine Glossen zu machen wären ; Warum sollten denn diese 9 Stücke das Privilegium alleine haben / daß niemand seinen Abes daran probiren möge ? Diesen aber wird zu Gefallen kein Wort gesetzt / sondern denen / die mit Ernst den General-Saß studiren wol. Solchen dienet zur Nachricht / daß eigentlich auf 4. Sachen da gesehen worden / um selbige per Praxin bey einem Studierenden zusehen.

§. 2.

Erstlich sind verschiedene Stellen bloß deswegen und sonster Ursache halber in diesem Exempel angebracht worden / als man die lincke Hand im Springen Octaven-weis exerciren m^o wie davon im 9^{ten} Tact ein Anfang gemacht wird. It. 42. & 48. §

§. 3.

Vors andere steckt ein ziemlicher Ambitus darinn / weil das jectum beydes in der Quinte und Sexte vorkommt / auch darin wie auch hernach in die Tertie / cadenciret / wie solches im 20^{sten} ;

47^{ten} Tact zu ersehen. Dabey kan nicht unerinnert lassen / daß
der petit Maitre wohl schwerlich denken wird / es könne im D dur
wohl Cis dur, Gis dur ja gar Dis moll, vorkommen; Indes
weist ihm doch solches dieses Exempel gar klärlich / und zwar im
42^{ten} Tact schon das erste / wie denn an vielen Orten mehr; Das an
der 44^{ten} Tact / das dritte im 44^{ten} Tact / und so weiter. Da nun
der Ton / D dur, ein gar gemeiner Ton ist / der alle Tage herhält / und
noch seine Consecutio sich soweit erstreckt / ob wohl allhier nur sehr
stärklich / und ohne Zuthun einiger peregrin-Clauseln verfahren wor
den ist; Ey / was will denn nicht die Erlernung der ungewöhnlichen
Töne für ungemeinen Nutzen / ja Nothwendigkeit haben / wenn wir
weiter hinein in die chromatischen Modos kommen werden?

S. 4.

Das dritte / worauf vor andern in diesem Stück ist gesehen wor
den / sind die Septimen und ihr Gebrauch / wie davon der 21^{te} und
22^{te} Tact / sodann der 33^{te} & seq. It. der 53^{te} Tact und seine Suite zeu
gen. Man hat auch beyläufig Gelegenheit geben wollen / die Hän
de zum geschwinden Anschlagen zu gewöhnen / nemlich im 20 / 31 /
46 / und 53^{ten} Tact / allwo zu jeder Note in der rechten Hand
ein Schlag / im Baß aber die Octave gehöret; Will einer nun/
scitui gratia, diese Schläge syncopiren / kan solches nicht schaden;
wollen aber Fäuste dazu erfordert werden; und das wäre No. 4.

S. 5.

Zulezt wird einer sehen / daß der Schluß eine bloße Variation
des Subjecti enthält / wozu die rechte Hand sich mit Tertian hören
läßt / doch aber dabey die Signatures mit dem kleinen Finger bey
halten kan.

Achtes Prob. Stück.

Allegretto tempo.

The musical score is written on eight staves. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The subsequent staves are in various clefs (treble, alto, and bass) and include figured bass notation (numbers 1-7 and 6) and various musical symbols like asterisks and crosses. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.



Erläuterung.

§. 1.

Mörim eigentlich der Vorthell bestehe / den dieser Ton vor andern dem Clavier hat / kan ich so eben nicht sagen ; und wenn ich noch einst so viel Ursachen beibrächte / als wol im Vorrath si würde doch das meiste auf die natürliche Eigenschaft ankommen. Ind gewiß / daß G dur darinn etwas grosses voraus hat / und sich insgemein stellet / wann etwas von sogenannten Hand-Sachen entworffen wird wie deßfalls an Exempeln kein Mangel seyn würde / falls man nicht zu Bey-Wege zu fallen besorget wäre. Beyläuffig mag man meine gro Kupffer gestochene Sonata vors Clavier hiebey mit zu Rathe ziehen.

§. 2.

Daß nun in gegenwärtiger Piece das meiste auf den Tact ankömmt man leicht ersehen / indem meine Absicht unter andern bey dieser Arbeit dahin gegangen / daß / so viel möglich / nichts / was in re musica men kan / ausbleiben / sondern alle Umstände wohl beobachtet werden insonderheit aber / daß alle Tact-Arten angeführet / und jede / ihrer Eigen nach / deduciret würden.

§. 3.

Hernach hat man auch mit Veränderung der Schlüssel einen ern Anfang machen / und zwar vors erste zum Tenor und Alt eine kleine An geben wollen ; zumahl / da am Tage lieget / daß fast in allen heutigen Th und Cammer- sowohl Vocal- als Instrumental-Sachen häufig damit g wird / wie man deßfalls sich in des berühmten Conti seinen Erfindung-volltaten / ungleichen in Mr. la Barre seinen Trios anzusehen hat / deren X gewiß so verworren / so starck bezieffert ist / und so voller Veränderung der Cl steht / daß einer Haar auf den Zähnen haben muß / wer selbigen sogleich wegspielen will. La Barre seine General-Bässe wollen ins besonder Meister haben.

§. 4.

Nächst diesen hat man sonderlich weissen wollen / wie es gewisse Bässe
ist / daran wenig zu künfteln / nichts einzuslicken noch zu verbessern; sondern
die ganz unzerstümmelt müssen beybehalten / und wie sie stehen / executiret
den. Deswegen die Italiäner gerne dabey schreiben : Come stà.

§. 5.

Zwar kan man mit den Tertien in der rechten Hand allenthalben ein we-
badiniren / auch darff einer die Verdoppelung des Basses durch Octaven
hinterhand setzen; Allein darin wird auch die ganze Veränderung dieses Exem-
pels bestehen / und kan solches für ein Muster dienen / aus welchem man judi-
ciren lerne / welche Arten eine Zierath leiden / und welche schlecht weg wollen
enthieret seyn.

§. 6.

Was den Ambitum betrifft / so ist darauf freylich / wie in allen andern /
auch in dieser Piece gesehen worden. Wir bleiben aber mehrentheils ger-
ade in den natürlichen Schranken der Clausulæ primariae, secundariae & tertia-
e, welches bey duren Tönen die Quinte / Sexte und Tertie bestellen können;
bey mollen die Tertie vorgehet / Quinte und Sexte inzwischen in ihrer Ord-
nung folgen. Bey moll-Tönen in die Septime / bey duren in die Secunde zu
steigen oder zu cadenciren / ist zwar grand Mode; allein es klingt hin und wieder /
sonderlich wo das da Capo angehen soll / ein wenig gar zu freind und alamodisch.
Der bediene sich seines Gusto, ich folge dem / der am meisten recipiret wird.
Die Quart-Cadentzen (da nemlich in der Quarta Modi ein Schluß kömmt) prä-
diciren ein grosses Recht im Ambitu zu haben / sind auch in Modis minori-
bus seher / als in majoribus zu dulden; Jedennoch kan ich wohl gestehen / daß sie
bey mir durchgehends noch schlecht legitimiret haben. Ihr bester Gebrauch
setzt sich bey den Italiänern / in der abgenutzten Passage, wo gleich 2 Cadentzen
ander succediren / die erste nemlich in die Quarte / und die andere augenblick-
lich darauf in die Quinte; das geht nun bey moll-Tönen an; keines weges
aber in Modo duro, und darum habe eben diese Distinction gemacht.

Neuntes Prob-Stück.

Cantabile.

This musical score is for a piece titled "Neuntes Prob-Stück" (Ninth Study), marked "Cantabile". It is written in 3/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The score consists of seven staves, each containing a single melodic line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff starts with a bass clef. The third staff returns to a treble clef. The fourth staff begins with a bass clef. The fifth staff uses a treble clef. The sixth staff starts with a bass clef. The seventh staff uses a treble clef. The score is characterized by its flowing, lyrical quality, with many notes beamed together in groups of four or six, suggesting a smooth, continuous melody. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.





Erläuterung.

§. 1.

Es Tones Anmuth/ die Lebhaftigkeit des Subjecti (welches nicht mein eigen/ sondern eines nehmen Königt. Ministri ist / dem die Music noch allzeit so viel Ehre thut / als Erhört) und Facilité, womit es kan gespielt werden/ mögen diemahl einen Studierenden/ ohne mein Stud genugsam ermuntern/ seinen Fleiß zu reiner Execution dieses Stückes besonders anzuwenden mahl eben/ wie bey vorigem/ auch hier wenig Künsteleien und Auszierungen statt finden/ da man der Elaboration nachgehen und/ etliche wenige Nothwendigkeiten/ die berührt werden sollen/ genommen/ alles/ wie es steht/ spielen kan. Dabey wiederum die Anmerkung zu machen/ daß manierliche und colorirte Accompagnement selten Raum habe/ wo das Fundament selbst/ mit S manierlich und bunt gefeget; hergegen: ist der Bass ohne sonderlichen Geräth/ und man spielt entweder zu Anfang einer Aria, in der Mitte / oder sonst per intervalla, alsdenn und daselbst in diese Manieren/ diese Figuren/ diese Einfälle/ diese Embellissemens, worauff die Werk unter an hauptsächlich angesehen / ihren bequamen Ort/ ja fast ihre nothwendige Stelle.

§. 2.

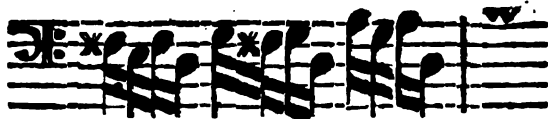
Dasjenige was zu bemerken steht/ wäre wohl erstlich dieses: daß man im 6ten 7ten 8ten und andern Tacten/ wo dergleichen Sätze erscheinen/ auf alle Weis Octaven nehme/ und mit dreyen Schlägen herunter trete.

S. 3.

Hernach ist auch zu erinnern/ daß die rechte Hand nothwendig vorschlagen muß/ wenn in der 5ten Zeile zu Anfang der Fictur, ein Sechzehner Theil Pause steht/ weil sonst das Vacuum dem Hörer zuwider / als welches vornemlich wünschet / daß alles fein ordentlich aneinander hange / erfüllet nicht gerissen werde. Durchgehends kan im accompagniren / ausser wenigen Vorfällen / wo der Autoris Meinung, ansehen muß / dieser Vorschlag bey dergleichen kurzen Pausen geübt werden.

S. 4.

Will man den 22sten und 23sten Tact im Basse variiren oder verdoppeln/ so mag es gerne sehn / wenn nur kein Handwerck daraus gemacht und wohl geurtheilet wird / wo es sich schicken geschiehet aber am süglichsten auf die hierbey gefügte Art:



so bey den übrigen Sätzen; doch nicht allemahl. Denn die Abwechslung ist der Musik mehr.

S. 5.

Noch eins muß unumgänglich gesagt werden. Es haben nemlich viele der heutigen Accompanists im Gebrauch/ wenn ein Satz mit Achten komt/ wieder/ im 61sten Tact dieses Exempels/ sich alsdann mit beyden Händen darauff los hacken / und es für eine grosse Zierde achten / wenn derselbe ein Ende (wie ich davon schon etwas pag. 13. erwehnet) ob sie wohl auff einer Stelle damit sehn; diesen wolte unmaßgeblich rathen/ sich hierinn ein wenig zu spahren/ massen ja wohl nichts viellichs als dergleichen Gerwohnheit seyn kan; vielmehr sich berichten zu lassen/ daß bey solchen Sätzen zum ganzen Tact nur ein einziger Griff gehöre/ die 5. übrigen Noten aber ganz alleine gegeben werden müssen. Drey-mahl komt die Passage hier vor / da man den Unterschied zwischen beyden Arten examiniren und denn das Beste wehlen mag.

S. 6.

Man hält es sonst für nachdrücklich/ wenn zum Beschluß eine Piece, dafers die übrigen Stücke nicht entgegen sehn/ etwas stark gespielt wird; solches kan einer nur in den letzten 4 Tacten alhier auch versuchen / und die rechte Hand Tertian-Weis mit abgeben lassen.

Sehentes Grob-Stück.

Handwritten musical score for 'Sehentes Grob-Stück'. The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation is in a historical style, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante'. The music consists of a single melodic line with various ornaments, including grace notes and mordents. The notation includes many accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-7). The final staff begins with the tempo change 'adagio' and continues with a slower, more ornamented passage. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading.

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante'. The score consists of 16 measures. The first measure is a whole note chord (F4, A4, C5). The second measure is a half note chord (F4, A4, C5). The third measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fourth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The seventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eighth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The ninth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The tenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The eleventh measure is a half note chord (F4, A4, C5). The twelfth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The thirteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fourteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The fifteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The sixteenth measure is a half note chord (F4, A4, C5). The score ends with a double bar line and the instruction 'Da Capo.'.

Erläuterung.

§. 1.

En einer gewissen abgeschmackten Charteque habe einst
daß man diejenigen Musicos sonderlich Ruhm-würdi-
die nicht oben ausfahren wollen / sondern NB. mit ihrer
vergnügt sind ; Man weiß ich zwar nicht / worauf eigent-
ses Oraculum gehet / und welche diejenigen seyn mögen / die sic
bescheiden und blöde in ihrer Wissenschaft aufführen / meine
gehöre ich nicht mit dahin / und verlangte vor aller Welt G-
unter derselben Leute Fahne zu stehen ; sondern / wie ich niema-
meinem Sçavoir zufrieden seyn könnte / und wenn ich auch allen
vorgezogen werden sollte / also will ich meinem Candidaten t-
liche plus ultra hiemit recommendirt und denselben gebeten ha-
er nicht gleich zufrieden seyn müsse / wenn er etwann ein Stück
dem C oder andern Alltags-Ton herspielen kan ; sondern / daß
mir weiter gehen und probiren wolle / ob die andern Töne denn
so schlechten Nutzen haben / weil die Instrument-Stimmer
nie præludiren ?

§. 2. Gegenwärtiges Stück kan darin etwas dienen ; wo-
nur der Haupt-Ton an sich selbst grosse un- gemeine Meriten
dern weil auf diesem einzigen Blätgen alle andere Töne / so w-
als moll, nebst ihren gehörigen Accorten und Septimen / so vi-
iünermehr in heutiger Praxi vorkönnen mögen / samt und sonders
ten sind / und solches in drey blossen Zeilen. Es ist zwar eben
nicht unbekannte Gang per quartas & quintas, der in mancher
und in manchem musicalischen Circul erkläret worden / niemals
zuvor / so viel mir wissend / ad Praxin dergestalt gediehen ist /
durch eine saubere Melodie / ohne Verletzung des Gehörs / in
kurzen Begriff zu Wege gebracht worden / wie allhier.

§. 3.

Ich habe aus dieser Piece/ so wie sie da steht / vor einiger Zeit zur Curiosité einen starcken Chor gesetzt / der denen / die damahls gehört haben / was auf die Crönung **Ch. Königl. Majest. von Groß-Britannien** in einer Serenata allhier auffgeführt worden / noch wohl in Andencken schweben / und sie des guten Effects völlig überzeugen wird.

§. 4. Man wolle sich nur hieben mercken/daß alles ohne Ceremonie gespielt wird / und / wie oben schon erinnert worden / come stà. Hat einer aber die Affaire in die Faust gebracht / und will zu seinem exercitio gerne ein wenig figuriren/so kan ihm dazu das ganze Adagio vortreffliche Gelegenheit geben / dafern die lincke Hand vollgreiffet/ und die rechte gewisser massen / nach Anleitung der Gänge / geschickt und mannierlich dazu moduliret. Es kan ein Nachdenckender auch Anlaß nehmen / im 4^{ten} Tact/ nach dem letzten andante, in der rechten Hand eine kleine Imitation zu suchen / welche sich leicht wird finden lassen. Denn ich habe hier/meiner Meinung nach/mit solchen Leuten zu thun/die von selbstn sich etwas helfen werden/wenn ihnen nur/wie ja getreulich geschieht / der Ort und die Stelle gezeiget sind/ wo und wie die Sache anzufangen. Wolte man ein mehrers verlangen / so müßte ein Commentarius geschrieben werden / der zehnmal so groß als der Text selber wäre / und reichte doch wohl nicht zu. Besagte Imitation aber kan wiederum in der letzten Zeile angebracht / und wenn man damit fertig/können allerhand Sachen aus diesem Tone auffgesucht werden; da dann eine wunderbahre Avantage hervorblicken wird. Insonderheit findet sich in **Herrn Mendels** seiner **Almira**, fast zu Ende/ein recht schöner Satz aus diesem Ton/welche Nachricht nicht zu verwerffen.

Zilfftes Prob-Stück.

This musical score is for a piece titled 'Zilfftes Prob-Stück' (Fifth Exercise Piece). It is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The piece consists of eight measures. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. Above the staff, there are numerous fingering numbers (1-7) and some accidentals (sharps and flats) indicating specific fingerings and pitch adjustments for the performer. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation contains ten staves of music. The notation is dense, featuring complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5). The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is complex, with many beamed notes and rests. The second staff continues the pattern, with similar rhythmic complexity. The third staff shows a change in the rhythmic pattern, with more frequent notes. The fourth staff introduces a new rhythmic motif, with a mix of eighth and sixteenth notes. The fifth staff continues the pattern, with a focus on the right hand. The sixth staff shows a change in the rhythmic pattern, with a mix of eighth and sixteenth notes. The seventh staff continues the pattern, with a focus on the right hand. The eighth staff shows a change in the rhythmic pattern, with a mix of eighth and sixteenth notes. The ninth staff continues the pattern, with a focus on the right hand. The tenth staff shows a change in the rhythmic pattern, with a mix of eighth and sixteenth notes. The notation is complex, with many beamed notes and rests. The page is numbered 43 in the top right corner.



Erläuterung.

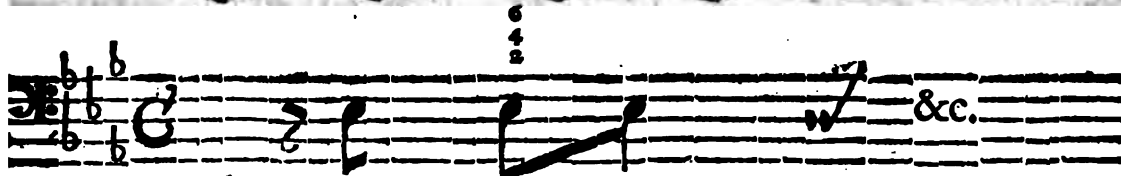
§. 1.

Das schöne majestätische Dis will auch den meisten noch nicht so recht wieder in den Kopf in die Gault / ob wohl sehr viele Sachen daraus zum Vorschein kommen. Was man unsere Toccaten und Präludia haben keines aus dem Dis bey sich; unsere Zahrgaugen noch weniger; Kein Choralist je aus dem Dis gesetzt / das ist zu sagen / von Anfang her; fere Orgeln und Clavicymbeln haben nicht alle die rechte Temperatur, insonderheit die ersten. Ein! unser Calchant tritt nicht aus dem Ton. Indessen habe es doch versuchen wollen / ob nicht dem ehrlichen Dis, so wie aus andern / etwas gutes zu machen; und siehe / es gieng auch staten.

§. 2.

Man hätte nun zwar sehr vieles bey diesem Exempel zu mercken / allein / wer mir zu stetenmahl / zum andernmahl und zum drittenmahl die Signaturen reine greiffet / der soll Urlaub übrigen haben. Bringt es aber jemand inter juniores durch seinen Fleiß hierinn zur Vollmenheit / demselben kan man alsdann sagen / daß sich die ganze Piece mit stetem Harpeggi in der rechten Hand gar füglich spielen lasse / nur diejenigen Sätze ausgenommen / wo zwischene Noten kommen. Das Harpeggio aber muß vierstimmig seyn / und gerade auff nieder / ohne Interruption oder Absatz geführt werden. Ich will zur Probe einen halben hersehen / wornach die andern leicht eingerichtet. Es hätte wohl ein ganzer Tact seyn sollen / der Raum will es nicht leiden.

NB



NB. Die 6 über den Discant-Noten / will nur sagen / daß sechs Noten hier ein Viertel ausmachen / wie solches nichts neues.

§. 3. Bey dem Tact / wo der Alt anfängt / kan man mit dem Harpeggio wohl innehalten / und nicht nur die Faust / sondern auch die Ohren ruhen lassen / weil sie es beyde bedürffen möchten; Hernach kan mit dem 22ten Tact / nach Belieben / wieder angefangen / und bis an die zweygestrichene Noten continuiret werden.

§. 4. Wer Lust hat besagte zweygeschwängte Noten zu verdoppeln / der thue solches im ganzen 27ten Tact / in der letzten Helffte des 28ten / in der ersten Helffte des 29ten / im 30ten / ganzen Tact / in der letzten Helffte des 31ten und 32ten ganz durch / auf diese Weise:



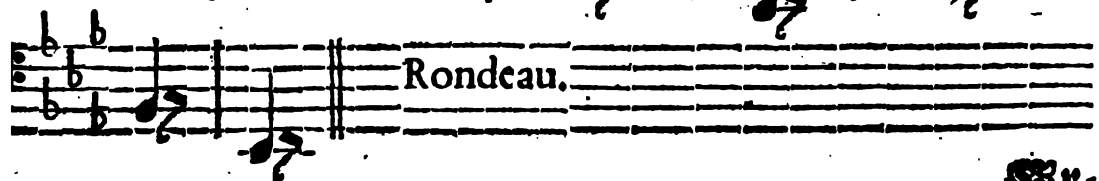
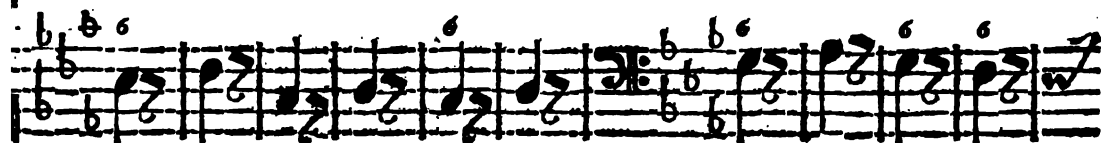
§. 5. Im 33ten Tact mag man wieder harpiggiren auf vorgeschriebene Art; und im 38ten geht es mit dem doubliren gut an / bis dahin / wo es wieder in den Bass fällt / alsdann kan das Harpeggio ablösen / und insonderheit mögen die letzten Tacte wohl mit Terten / auch starken Dissonanzen / abgefertiget werden / welches keinen übeln Effect thut.

§. 6. Nun solte ich zwar auch Nachricht ertheilen / wo und in welchen Wercken dienliche aus diesem Ton gesetzte Sachen anzutreffen sind; Allein es finden sich deren so viel / daß ich nicht weiß / welche vor andern zu wählen. Wer einen Choral aus dem Dis spielen will / der suche selbigen in des Herrn Capellmeister Reisers geistlichen Oratoriis; Wer aber in Opern-Sachen etwas daraus sehen will / der nehme Hercules und Hebe zur Hand / da die Jole eine Aria hat / die sich anfängt: Laß mein Glehen doch versüßen &c. Imgleichen blättere einer Masciis seine Violin-solo durch / die können ihm auch hierinn Satisfaction geben. Capittel und pag. auffzusuchen halte vor unnöthig alhie. Wer Hand-Sachen daraus spielen will / der nehme des berühmten Darmstädterischen Herrn Capellmeister Graupners Partien vor sich / ic. mein Harmonisches Denck-mahl. &c.

Zwölftes Grob-Stück.

Rondeau.

A musical score for a piece titled "Zwölftes Grob-Stück. Rondeau." The score is written on seven staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 3/8. The music is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. Fingering numbers (1-7) are indicated above many of the notes. The piece concludes with a double bar line and the word "Rondeau." written in a stylized font. The notation is somewhat dense and appears to be a transcription of a handwritten manuscript.



Erläuterung.

§. 1.

Damit die etwanige Seltenheit des Tones keinen erschrecke / so habe den Bass auf das allerleichteste und schlechteste entworfen / wobei er / mehr Ergeßlichkeit halber / auch die Form eines Rondeau bekommen. Nun wird ja wohl verhoffentlich nicht nöthig seyn zu sagen / daß der erste Satz allemahl wiederholet zu wann in der Piece zu dreyenmahlen Rondeau steht / sintemahl solche bekandte Sachen sind / und die Beschreibung allemahl zur Noth, ersten Theil des Neu-eröffneten Orchestre, pag. 190. mag nicht geschlagen werden.

§. 2.

Vielmehr steht zu erinnern / daß man sich / bey der ungefehrten Einrichtung des Basses an ihm selber / unausföhrlich auf einige neue Auszierungen werde zu schicken haben. Anfangs zwar kan es Tertiä verrichten / wenn nemlich bey vollen Accorden der kleine Zin oben mit dem Bass in einerley Proportion fortgehet / wohl zu verhalten / so lange die ersten 10. Tacte währen. Zu den sechs folgenden schläget das gehörige oder bezeichnete ordentlich dreymahl im Tacte an. Der 17^{te} und 19^{te} richten sich wieder nach dem Anfang.

§. 3.

Wann denn der Alt anhebet / so möchte die rechte Hand mit ihre Griffe etwas weniges brechen; ich sage etwas weniges; da wir wollen dismahl nur drey Noten in jedem Tacte anschlagen / also zwar / unmaßgeblich / auf die folgende Manier:

M



wolle dabey obse-
ren als Tertien / wi

ffodes 

s Tertie und Q
re oben zweymahl
halten / und auch

hige Custodes haben deswegen
nicht thun läßt / sie sollten

um Unterschied spi-
venfacher Wieder-
hlichen Griffen / z
eder mit den schle-
ation abermahl a

m möchte mir es si-
ind / anzuweiser
gen. Nur will d
wohl der Italiän-
chen / die aus dem
Sec. sind / halten
wieder häufige C

Erläuterung.

§. 1.

Damit die etwanige Seltenheit des Tones keinen erschrecke / so habe den Bass auf das allerleichteste und schlüpfendste entworfen / wobey er / mehr Ergeßlichkeit halber / auch die Fortsetzung bekommen. Nun wird ja wohl verhoffentlich nicht fenn zu sagen / daß der erste Satz allemahl wiederholet wann in der Piece zu dreyenmahlen Rondeau steht / sintemahl bekandte Sachen sind / und die Beschreibung allemahl zur Vervollständung des Neu-eröffneten Orchestre, pag. 190. maßgeschlagen werden.

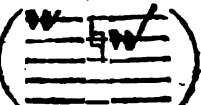
§. 2.

Vielmehr steht zu erinnern / daß man sich / bey der ungeliebten Einrichtung des Basses an ihm selber / unausgesetzlich auf eine Auszierungen werde zu schicken haben. Anfangs zwar für die Terte verrichten / wenn nemlich bey vollen Accorden der kleine oben mit dem Bass in einerley Proportion fortgehet / wohl zu hören / so lange die ersten 10. Tacte währen. Zu den sechs folgenden schläget das gehörige oder bezeichnete ordentlich dreyemahl in an. Der 17^{te} und 19^{te} richten sich wieder nach dem Anfang.

§. 3.

Wann denn der Alt anhebet / so möchte die rechte Hand ihre Griffe etwas weniges brechen; ich sage etwas weniges wir wollen dismahl nur drey Noten in jedem Tact anschlagen zwar / unmaßgeblich / auf die folgende Manier:



Man wolle dabey observiren / daß wenn die Concordantien so nahe kommen als Tertian / wie bey dem Accord zum folgenden G, da nemlich die Custodes  stehen / vorfällt / so nimmt man alsdann beydes Tertie und Quinte zusammen auf einmahl / und läßt die Octave oben zweymahl nachschlagen / damit die Art des Brechens beygehalten / und auch zugleich alles vollstimmig erfunden werde.

NB. Obige Custodes haben deswegen, hinter einander gesetzt werden müssen / weil es sich mit dem Schreiben anders nicht thun läßt / sie sollten sonst gerade über einander stehen.)

S. 4.

Zum Unterschied spielt man den Satz / wo der niedere Discant / nach zweyfacher Wiederholung des Rondeau, eintritt / mit den ganz wöhnlichen Griffen / zu jeder Note angeschlagen; und wo der Alt sich wieder mit den schlechten Noten sehen läßt / hebet man die vorige Incopation abermahl an / und continuiret damit bis zu Ende.

S. 5.

Nun möchte mir es schwer fallen aus diesem Tone Exempel / die Praxi sind / anzuweisen; gestehe auch gerne / daß deren gar wenig zu mögen. Nur will dieses sagen / daß man sich an allerhand Recitativ, so wohl der Italiäner / als Italiänisirter Deutschen / item, an die Sachen / die aus dem bekandten C moll, aus dem gebräuchlichen moll &c. sind / halten mag / da wird man / wo nicht in allen / doch und wieder häufige Cadenzen und Modulationes im As finden.

54. zwen Claviren.

The musical score consists of eight staves, organized into four pairs. Each staff contains musical notation with notes, rests, and various fingerings indicated by numbers (1-7) and asterisks (*). The notation includes treble and bass clefs, and the music is written in a style typical of 18th-century manuscript notation. The final staff concludes with a double bar line and the text "DaC".

Zembalo secondo.



Da Capo.

Crisp.

Erläuterung.

§. 1.

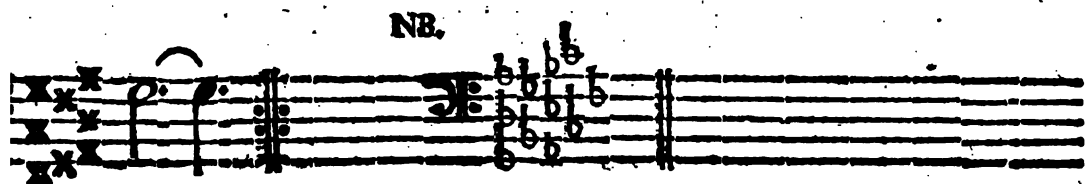
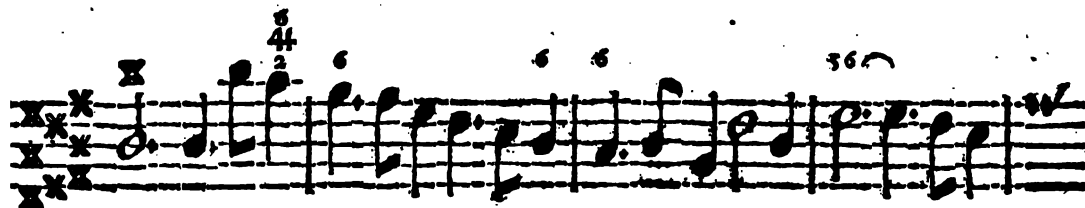
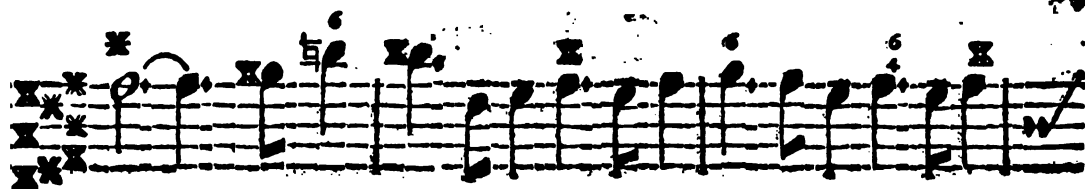
Man hat mit diesem Exempel einen Versuch thun wollen / wie ein General - Bass in zwey differenten Partien auf zwey Claviren spielen seyn / und es hat sich bey der Probe gewiesen / daß es so neu / sey.

§. 2.

Den Anlaß dazu hat dieses gegeben / daß man gar öfters bemercket / in dem Alleine-Spielen sich einer mehrentheils um die Signaturen und Accidenzen / nicht aber um den Tact und das Pausiren starck bekümmere ; In dem aber / da der Basso continuo nicht so sehr continuo allenthalben ist / in dem Accompagnement, insonderheit in Kirchen-Sachen / Fugen und dergleichen / auch nicht selten in Theatralischen und Cammer-Stücken / als neuerer andern / in Vivaldi, Venturini und dergleichen Autoribus / vielfältige Pausen vorkommen / so hat es nöthig geschienen / bey dieser Gelegenheit ein Prob-Stück / das mit andern concertiret / und hin und wieder pausiret, zu rücken / damit nichts unberührt bleibe. Will man indeffen entweder / anstatt zweyer Claviere / ein Clavicymbel und eine Viola da Gamba, oder ein anderes Bass-Instrument nehmen / so stehet es in eines jeden Willkühr ; Möchte auch wohl mit ein paar Bassons oder Violoncelli nicht übel herauskommen / so / daß unser Zweck / nemlich der General - Bass auf dem Clavir / nicht vergessen werde. Es ist sonst kein Concerto Grosso, sondern nur ein Quartett / welches weiset / daß / und wie dergleichen Sachen zu spielen und zu managen.

§. 3.

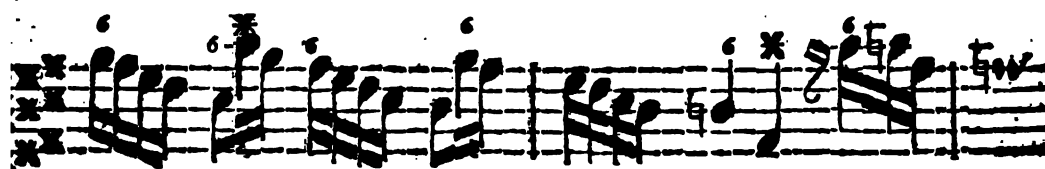
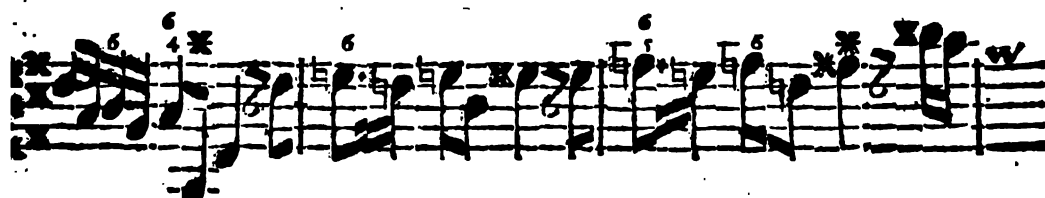
Da wird es nun artig heraus kommen / wenn der eine gute Einfälle und bisweilen eine Passage macht / die der andere nothwendig imitiren muß / wenn er sonst nicht zu kurz kommen ; Dergleichen möchte zum Exempel die Verdoppelung der Noten im 13^{ten} Tact auf solche Art geschehen:



32

CV

Vierzehendes Prob-Stück.



2

Cr

Erläuterung.

§. 1.

Aß ich aus diesem Tone mein Tage noch kein Stück gesehen/solches gestehe gar gerne ; daß aber kein einziger Griff darinn so selten/ noch kein Gang so ungewohnt/ welcher nicht in andern Sachen tag-täglich und häufig vorkommt/ solches will ich dem/ der es verlangt/ mathematice beweisen.

§. 2.

Wenn einer die Partitur der Opera Porfenna hätte/ so wie ich dieselbe Anno 1702 gemacht habe/ der dürfte nur die funffzehende Scene des ersten Actus ein wenig genau durchsehen/ so würde er darinnen fast jeden Griff/ der hier im Exempel vorkommt/ antreffen. Es ist auch eine Passage in Jason, so wie ihn Couller aufgeführt hat/ da der Recitativ, wo nicht alle/ doch die meisten derselben Tone durchgeht ; Ort und Stelle kan eben nicht so genau sagen/ weil die Partitur ich und nicht bey der Hand habe. Es sollte mir ein leichtes seyn/ jede Note/ sowohl in diesem Probi Stücke/ als in allen vorigen und folgenden zu anatomiren/ auch zu einer jeden eine gute Anzahl Exempel aus gangbaren Compositionen anzuführen ; allein vorerst würde ich mir eine Mühe nehmen/ die dem Studirenden im Nachschlagen gar nicht anstehen möchte/ weil allen nicht die Gelegenheit offen / in ganzen Partiturn und theils raren MSS zu blättern ; vorst andere glaubet mir ein jeder gar leicht/ wer ein bißgen Nachdenken hat/ daß alle diese Sachen/ ob wohl nicht jederzeit so hauffenweise/ doch hie und da zerstreuet/nur gar zu oft für Unwissende vorkommen/ so daß mich niemand verdencken kan/ vielmehr wird es Danckens werth seyn/ wenn hier in einem so kleinen Begriff verfaßet worden/ was man sonst aus vielen Büchern hätte zusammen lesen müssen.

§. 3.

Es wird des Studirenden Nutzen um ein merckliches befördern/ wenn er siehet/ daß dieses Exempel auf zweyerley sehr verschiedene Arten in Noten vorgestellt wird/ da es doch/ nach der Praxi zu reden/ einerley ; Ich gestehe aber auch gerne/ daß einer vom Transponir-Zeufel stark geplaget werden müßte / der seinen Modum auf die erste Art exprimiren könnte/ und wolte es doch/ um die Sache verwirrt zu machen/ auf die andere Art verrichten ; allein/ was hier Exercitii gratia geschieht / hat seine Ausnahm/ und hoffentlich seinen Nutzen/ wenn mans recht ansehen will. Dabey ich diese Observation, so ich im *Beschützten Orchestre* p. 438. ange-

57

eführet/ und die vielleicht zuvor noch niemand gemacht/ hier wiederholen will:
B nemlich eine mit dem **x** bezeichnete Note allemahl moll ist/ i. e. ter-
 i minore zu sich nimmt; hergegen/ eine mit dem **b** versehene jeder-
 dur ist/ und also tertiam majorem führet; es sey dann/ daß die Modulation
 Aenderung mache; ich rede hier von der natürlichen Eigenschaft/ nicht von
 willigen Abwechselungen.

§. 4.

Wegen Notirung dieses Exempels/ auf die zweite Art/ dürfte ein kleiner
 upel vorfallen/ da nemlich die Intervalla, dem Augenschein nach/ oft mit ihrer
 ellichen Form nicht übereinkommen/ und damenhhero vielen Spielern/ die nicht
 er denken als sie sehen/ einen Anstoß geben möchten. Wenn Z. E. gleich in der
 yten Zeile das fallende Semitonium, dis d, auf einem Spatio bleibet/ ob es zwar
 h **x** und **h** erhöht und erniedriget wird/ so siehet es doch sehr ungewöhnlich
 seltsam aus. Wenn ferner im andern Tact der dritten Zeile das g dis, welches doch
 eine herunter tretende Tertia ist/ recht wie eine Quarta in die Augen fällt; it. weiß
 nächstfolgenden Tact das f b, als eine steigende Quarta, den Noten nach/ nur wie
 Tertia aussiehet/ so ist solches nicht nach meinem Sinn/ eben so wenig/ als die
 nde Tertia in der vierdten Zeile/ die einer Quartæ ganz ähnlich scheint/ und ver-
 hen mehr. Ich werde jedoch zu Ende dieses Wercks/ wo es der Raum besser
 hier vergönnen wird/ ein wenig mehr und meine unmaßgebliche Gedanken
 diesen Punct vorbringen/ wie und auf was Weise solchem inconvenienti am
 m abgeholfen werden möchte/ falls sich die Musicalische Welt nur deswegen
 einmüthiglich entschliessen könnte.

§. 5.

Sonst darff man hieben wohl auf viele Manieren und Auszierungen nicht
 icht seyn/ aldiervell es schon genug seyn kan/ wenn einer dieses Exempel reine/
 wie es stehet/ wegspielet. Da auch unstreitig/ daß solche chromatische Sa-
 / sie lassen sich nun so selten sehen als sie wollen/ dennoch den besten betrügen
 verwirret machen können/ wenn er derselben nicht gewohnt/ so ist ja nicht übel
 an/ sich vermittelst solcher kurzen Anleitung darinn zu üben und fest zu setzen/
 sehen auch ein einziger Fehler von Wichtigkeit mächtig ist/ den ganzen Wir-
 n/ ou soy disant, in Miß-Credit zu bringen/ denn/ es bleibt dabei: Im *Basso*
inno darf kein Organiste ohne Schande stolpern.

Stunfzehendes Grob-Mittd.

Alla breue.



/ und so bleiben nur 7. Schlüßel übrig. Wenn du nun einen Tag zu jedem ndest/ so wirst du den ganzen Passépartout in einer Woche feliciter inne haben/ ich halte dafür/ du werdest doch/ Zweifels frey/ noch wohl (wo nicht mehr) einzigen Schlüßel ohne diß kennen/ und in solchem Fall hättest du gar am liebsten Urlaub. Das wäre eine Freude!

§. 4.

In diesen Schlüßeln nun/ und derselben Abwechslung besteht also die größte Vortierigkeit des vorhergehenden Exempels/ das andere verlohnt sich noch wenig dieses der Mühe/ Worte darüber zu verlieren. Nur beliebe man zu merken/ daß wo im 13^{ten} und 14^{ten} Tact R. und L. steht/ solches die Rechte und Linken and bedeute/ und da/ wo die letzte anfängt/ die erste derselben nur bloß mit Terz und folgen habe/ wohl zu verstehen/ so lange bis die Signaturen etwas mehrers dergn/ und der Raum es zulassen will.

§. 5.

Die Vermeidung vitioser Progressen ist noch bisher in dieser Probe nicht berührt worden/ weil ich als ein Präliminare fest stelle/ daß/ wer die Hand an diese Basse leget/ dergleichen Sänge schon völlig kennen/ und/ wie ihnen auszuweichen sey/ wissen mußte. Es sind sonst Garne/ darin sich sehr viele verfangen lassen/ wenn man ihnen ein wenig auffasset/ am allermeisten solchen/ die durch ihr kahles zwey- oder dreystimmiges Spielen sich sonst sehr efflich klug und vorsichtig düncken lassen; Dahingegen einer/ der mit vier/ bis sechs Stimmen spielet/ nebst der Verstärkung auch diesen Vortheil besser abwechseln/ und also obgedachte wirklich-unrichtige Progressen vermeiden/ oder die also scheinenden entschuldigen kan. Ich führe dieses deswegen an/ gewisse Stellen in gegenwärtigem Exempel vorkommen/ daraus man leicht sehen mag/ wo der Octaven- und Quinten-Virtuose zu Hause gehöret. Absonderlich lin. 3. 4. 7. 8. &c.

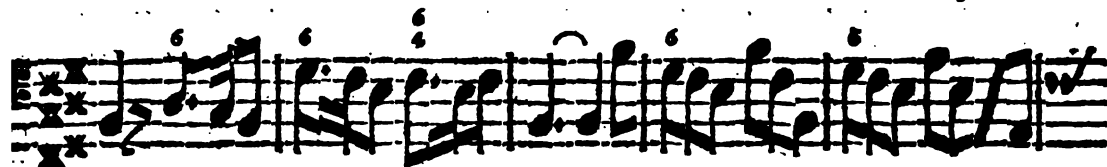
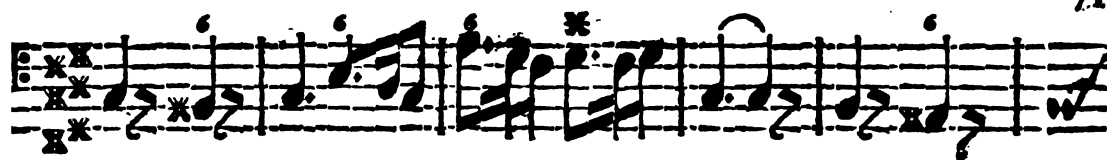
§. 6.

Soll ich nun auch etwas aus diesem Ton zum fernern Exercitio allegieren? Die ganze Welt ist voll davon; wo man nur ein Musicalisches Werk findet/ wird es am A. dur schwerlich fehlen. Indessen nimmi die seligen Erlösungs-Gedanken des Herrn Capellmeister Kaisers p. 16. Ejusd. Erlösungs-Sänge aus *L'Inganno Fedele* p. 12. 14. & 57. It. Seine *Soliloquia* pag. 10 desselben *Land-Lust* p. 1 - 5. vor/ so kannst du vorerst zu Frieden seyn.

Zwanzehendes Prob-Stück.

Con affetto.

A page of handwritten musical notation for a guitar piece. The notation is written on six staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and frequent use of fingerings (numbers 1-4) and accents. The notation is dense and appears to be a transcription of a complex, possibly improvisational, piece. The paper is aged and shows some staining.



Da Capo.

Wagner

R 2

Wagner

Cr.

Erläuterung.

S. 1.

Eichter und schlechter als dieser Bass ist/ kan nun wohl schwerlich etwas zu Gesicht kommen; mit den Signaturen ist es auch so beschaffen/ daß/ außer ein paar dünne gefäcter Serten/ sich wenig meldet. Bey solchen Umständen wird mich ja niemand beschuldigen/ daß ich Leute zu attrapiren suche. Indessen so wie die Sache auch aussieheth/ so wolte ich meines Geldes wohl ein paar Groschen geben/ wenn ich heimlich zusehen könnte/ was für Contenance mancher seyn-wollender Organiste und Pflastertreter dabey halten würde/ wenn demselben/ in Beyseyn eines rechten Kenners/ solch schlechtes Stücklein zur Probe vorgeleget werden sollte.

S. 2.

Im ganzen ersten Theil ist sonderlich nichts zu bemerken/ man möchte denn wegen des hin und wieder nöthig-scheinenden Trillo im Basse eine Erinnerung thun/ daß solcher fein scharff und mit langen Vorschlägen herauskomme. Aber da muß einer der linken Hand zusprechen.

S. 3.

Wer in 3 oder 4 Tacten vor dem Schluß des ersten Theils das daselbst befindliche Clausulgen betrachtet/ der mag leicht merken/ daß solches in der rechten Hand bey'm Anfang des andern Theils wieder angebracht werden könne/ doch so daß die linke ihre volle Griffe und Signaturen dabey nicht hindan setze. Es würde sonst also zu Buche stehen:



Eben

Musical score consisting of four staves. The first three staves contain a melody with various notes, rests, and fingerings (e.g., 6, 4, 2, 6, 6, 6, 36). The fourth staff begins with the instruction "NB." followed by a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and a double bar line.



Neunzehndes Prob-Stück.

Allegro.



ist das übrige begreifen kan/ ohne daß es deswegen nöthig/ ihm alles ganz ge-
vorzubrocken. Dienen der gleichen Vorschriſſten denn sonst zu nichts anders/
man sich doch durch ihre Hülffe taliter qualiter ein Judicium formiren/ damit
aus den Pausen selbst einer erkennen lerne/ was eines Compositoris Gedanken
Meinung etwan seyn mögen. Wie es denn auſſer Zweifel ist/ daß/ so lange
Accompagneur den Sinn des Autoris nicht begreift/ er allezeit im finstern
pet. Und wenn auch seine Bässe zehnmal accurater beziefert wären/ als was
wir und Roger jemahls mit allem Fleiß haben stechen lassen/ so wird doch noch
der Theil/ ja ich dörfte fast sagen/ der größte/ dem Spieler/ und seinem Nachden-
ken überlassen.

§. 4.

Bei dem Vierzehenden Prob-Stück pag. 55. habe mir die Mühe neh-
men wollen/ dasselbe auf eine verschiedene Art aus dem Systemate mit b, in das Sy-
stem mit x zu übersetzen; Hier mag nun ein Studirender/ oder dem es sonst Ernst
ist Hand anlegen und probiren/ was diese Pieçe für eine Figur mache/ wenn
ich Anleitung des mit NB. bezeichneten Systematis aus dem Gis in A zu über-
setzen werde. Denn ob solches gleich auf unseren *Clavicymbeln*, den Griffen
feinerley/ so ist es doch im Grunde nicht also/ und confundirt diejenige/ die sich
denn gar nicht umgesehen haben/ alle Augenblick. Denn/ daß wirklich a mit
b ein anderer Ton/ und nicht derselbe/ als g mit dem x sey/ ist zwar bey Ver-
nünftigen und gelehrten Musicis eine ausgemachte Sache/ hier aber die Materie
ist/ solche weitläufftiger für Tyrones auszuführen. So ist es auch eben kei-
nethwendigkeit/ dergleichen Übersetzungen in Praxi vorzunehmen; hier ge-
het der Vorschlag nur zur Übung und einen habile zu machen. Man lese in
was das Beschüzte *Orchestre* p. 438. & seqq. nebst der dabey befindlichen
alle No. XXIV. davon dociret.

§. 5.

Loco allegatorum könten zwar viele Sätze aus Recitativen angeführet
en/ allein um nicht weitläuffig zu seyn/ dienet zur Nachricht/ daß alle Sachen
am E und H dar hier gute Dienste thun können.

Sie=

Liebenzehendes Grob-Stück.

This musical score is for a piece titled "Liebenzehendes Grob-Stück." It is written for a single melodic line on a five-line staff. The notation is a form of early printed music, likely from a 16th-century German lute or keyboard manuscript. The score consists of 12 measures, organized into three systems of four measures each. The notation includes various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and accidentals (sharps, flats, naturals). Above the staff, there are numerous numbers (1-7) and some letters (S, E) that likely indicate fingerings or other performance instructions. The piece concludes with a double bar line and a final cadence.

liches geschieht auch mit Recht im neunzehnten Tact.

§. 4.

Will man den drey und zwanzigsten und folgenden Tact theils mit Terz / theils mit Sexten (wonemlich dieselben übergeschrieben sind) in der rechten Hand / wiewohl ohne Abbruch der Vollstimmigkeit / mit spielen / so kan es gar nicht den. Der fünf und zwanzigste Tact gibt hingegen zu einer wohlklingenden Ursache / wenn man auf diesen Schlag damit umgeheth:



durch nicht nur ein angenehmes Harpeggio verursacht / sondern auch die ganze Harmonie exprimiret wird / vornemlich wenn man das obenstehende Allegro tvergist.

§. 5.

Im dreyßigsten Tact kan dieselbe Art wiederum angebracht werden / jedoch daß die falsche Quinte über dem *b* sich erst bey dem *cis* als Tertie / anstatt der 4ten / einstelle. Man möchte auch wohl zur Lust den ganzen drey und dreyßigsten Tact dergestalt verdoppeln / daß aus 16 Noten 32 würden / nur je 4 und 4 mahl gespielt ; allein es wird eine Geschwindigkeit erfordern / die nicht jedermanns Werck ist. Indessen richtet sich der vier und dreyßigste nach Tact dem was erinnert worden ist.

§. 6.

Daß es nun wohl eben nicht häufige Exempel aus diesem Ton giebet / mit hauptsächlich daher / weil die Blase-Instrumenta durchgehends einen Abbruch für ihm zu haben scheinen ; (man nehme denn die Traversiere aus.) Daß manche Cantata und manches Violin-Solo gar artig und fremd aus diesem Ton klingen / solches können Conti, Ariosti und Bimlers Sachen / nebst andern in der Arbeit (wovon aber nichts gedruckt) ausweisen / und in der Instrumentalcomposition wird man bey Mascini (dessen Werke gravirt sind) verschiedenes anfinden / daß hieher gehöret.

Svankigste Grob-Stück.

6 7 7 7 7

7 6 6 7 6 6 9 8

6 9 8 6 9 8 6 9 8

9 8 6 9 8 6 7

7 7 7 7 6

6 5 6 9 8 6 9 8

6 7 7 7 7 7 7 7

g/ und so bleiben nur 7. Schlüssel übrig. Wenn du nun einen Tag zu jedem endest/ so wirst du den ganzen Passepartout in einer Woche feliciter inne haben/ ja ich halte dafür/ du werdest doch/ Zweifels frey/ noch wohl (wo nicht mehr) den einzigen Schlüssel ohne dich kennen/ und in solchem Fall hättest du gar am liebsten Urlaub. Das wäre eine Freude!

§. 4.

In diesen Schlüsseln nun/ und derselben Abwechselung besteht also die größte Schwierigkeit des vorhergehenden Exempels/ das andere verlohnt sich noch wenig dieses der Mühe/ Worte darüber zu verlihren. Nur beliebe man zu merken/ daß wo im 13^{ten} und 14^{ten} Tact R. und L. steht/ solches die Rechte und Linke bedeute/ und da/ wo die letzte anfängt/ die erste derselben nur bloß mit Terz folgen habe/ wohl zu verstehen/ so lange bis die Signaturen etwas mehrers fordern/ und der Raum es zulassen will.

§. 5.

Die Vermeidung vitieuser Progressen ist noch bisher in dieser Probe nicht berührt worden/ weil ich als ein Præliminare fest stelle/ daß/ wer die Hand an diese Bässe leget/ dergleichen Sänge schon völlig kennen/ und/ wie ihnen auszuweichen sey/ wissen müsse. Es sind sonst Garne/ darin sich sehr viele Fehler fangen lassen/ wenn man ihnen ein wenig auffpasset/ am allermeisten solchen/ die durch ihr kahles zwey- oder dreystimmitiges Spielen sich sonst trefflich klug und vorsichtig düncken lassen; Dahingegen einer/ der mit vier/ fünf bis sechs Stimmen spielt/ nebst der Verstärkung auch diesen Vortheil hat/ daß er abwechseln/ und also obgedachte würcklich-unrichtige Progressen vermeiden/ oder die also scheinenden entschuldigen kan. Ich führe dieses deswegen an/ gewisse Stellen in gegenwärtigem Exempel vorkommen/ daraus man leicht sehen mag/ wo der Octaven- und Quinten-Virtuose zu Hause gehöret. Absonderlich lin. 3. 4. 7. 8. &c.

§. 6.

Soll ich nun auch etwas aus diesem Ton zum fernern Exercitio allegieren? Die ganze Welt ist voll davon; wo man nur ein Musicalisches Werk findet/ da wird es am A. dur schwerlich fehlen. Indessen nimmi die seligen Erlösungs-Gedanken des Herrn Capellmeister Keisers p. 16. Ejusd. Erlösungs-Sänge aus *L'Inganno Fedele* p. 12. 14. & 57. It. Seine *Soliloquia* pag. 10. und desselben *Land-Lust* p. 1 - 5. vor/ so kannst du vors erste zu frieden seyn.

Erläuterung.

§. 1.

Man wird befinden/ daß ich meine Disposition in diesem Werke ge-
lich so gemacht/ wenn ein ungewöhnlicher Ton vorkommt/ nicht i-
gnaturen und schwere Griffe einzuführen/ weil es so dann ohne die-
leicht zu spielen ist ; kommt aber ein gebräuchlicher Ton wie dieser/ so fließe
etliche Griffe mit ein/ die eben nicht in allen Stücken zu finden.

§. 2.

Ich habe durch öftere Anmerkungen erfahren/ daß bey den mei-
Nona nicht gar zu geläufig sey/ derowegen denn in gegenwärtiger Place
denn darauf reflectiret/ und dahin gesehen worden ist/ daß diese Disposition
rechten Natur und ihrem ordentlichen Gang gemäß alhier angebracht
Daß sie auch in vielen Fällen mit der Quarte Compagnie machen könne/ gie
Augenschein im neunten und zehnten Tact/ dergleichen mehr vorkomme-
den/ obgleich nicht alles übergesetzt ist.

§. 3.

Dieser Nonæ wegen hat man sich sonderlich in den letzten Zeilen in-
nehmen ; alwo zum dritten Achtel die rechte Hand hinauf gehen muß/ damit
daß bey der folgenden Note keine Fehler mache ; Will man die Resolution der
4 manierlich anbringen/ so ist es desto besser/ und möchte etwan so heraus for-



§. 4.

Da auch die Septima wunderliche Fälle haben kan/ so sind deren etliche hier tellig gemacht worden/ die etwas mehr als eine mit zweyen Fingern gegriffene Quinte erfordern. Es läßt sich gleich davon im dritten Tact und den folgenden Probe sehen. Denn wer mir die vorhergehende Serte bloß mit der Tertle verschaffet greiffen würde/ möchte die Septime (so doch liegen muß) lange st.; nimmt er aber die Octave vorher mit/ alsdann hat er die Septime schon in Hand; und so bey den übrigen.

§. 5.

Sonderlich mercke man sich die Passage im hohen Alt/ etwan im sieben und achtzigsten Tacte; wer da nicht fehlet/ muß nicht nach der ehrbaren dreystimmigen hier mit zween Fingern angeführet worden seyn. Es ist mir lieb/ daß hieraus Argument fließet/ welches dem starcken und viel-stimmigen Spielen zur Verdigung dienet. Solches zu deduciren ist nicht unßes instituti, ein Vernünfft.; kan es ohne P. Webers (*) seine Majores und minores selbst machen.

§. 6.

Betrachte das Ding zweymahl/ mein guter selbst-erwachsender Virtuose, u es angreiffest; hüte dich für den acht und dreyßigsten Tact; nimm auch den und fünf und vierßigsten u. wohl in acht/ daß deine rechte Hand thue/ was die kaum wisse/ sonst wirst du kahl bestehen. §. 3. ist schon gesagt wie es zu ver- n.

§. 7.

In des mehr wohlerwehnten Herrn Capell-Meister Reiser seinen loquiiis findet sich pag. 17. eine Aria aus diesem Ton/ es wird auch sonst hin und her gar kein Mangel daran seyn.

) Pater Weber hat eine närrische altfräncische Logica geschrieben.

Ein

Erläuterung.

S. 1.

Eichter und schlechter als dieser Bass ist/ kan nun wohl schwerlich etwas zu Gesicht kommen; mit den Signaturen ist es auch so beschaffen/ daß/ außer ein paar dünne gesäeter Sorten/ sich wenig meldet. Bey solchen Umständen wird mich ja niemand beschuldigen/ daß ich Leute zu attrapiren suche. Indessen so wie die Sache auch aussiehet/ so wolte ich meines Geldes wohl ein paar Groschen geben/ wenn ich heimlich zusehen könnte/ was für Contenance mancher seyn-wollen der Organiste und Pflastertreter dabey halten würde/ wenn demselben/ in Versen eines rechten Kenners/ solch schlechtes Stücklein zur Probe vorgelegt werden sollte.

S. 2.

Im ganzen ersten Theil ist sonderlich nichts zu bemerken/ man möchte denn wegen des hin und wieder nöthig-scheinenden Trillo im Basse eine Erinnerung thun/ daß solcher fein scharff und mit langen Vorschlägen herauskomme. Aber da muß einer der linken Hand zusprechen.

S. 3.

Wer in 3 oder 4 Tacten vor dem Schluß des ersten Theils das daselbst befindliche Clausulgen betrachtet/ der mag leicht mercken/ daß solches in der rechten Hand beyim Anfang des andern Theils wieder angebracht werden könne/ doch so daß die lincke ihre volle Griffe und Signaturen dabey nicht hindan setze. Es würde sonst also zu Buche stehen:



§. 4.

Eben also mag man auch im 5^{ten} Tact des andern Theils verfahren; der 6^{te} Tact aber wird Gelegenheit geben/ dieselbige Mannier in der rechten Hand allen Griffen anzubringen/ und damit 3 Tact lang zu continuiren. Ferner den folgenden Mensuren/ biß zur 16^{ten} des gedachten andern Theils/ eine Al-
 tion statt/ wo die rechte Hand allemahl in die Tertie zwischen spielen kan/ und die Vollstimmigkeit nicht hindan setzen darff/ als welche man sich aufs äußer-
 stes hohlen lassen seyn wird.

§. 5.

Den 17^{ten} 18^{ten} und 19^{ten} Tact spielt man wieder ganz schlecht; im 20^{sten} in die beym Anfang des letzten Theils gewiesene Clausul wiederum Platz fin-
 dnd die Alternation im 24^{ten} und 25^{ten}. Was auch schließßlich bey dem 26^{sten}
 27^{ten} zu beobachten/ kan aus vorigen abgenommen werden.

§. 6.

Weil ich nun den Anfang gemacht/ den Studirenden / zu seiner ferne-
 buna/ absonderlich auf des Herrn Capellmeister Keisers gedruckte/
 in Schillerischen Laden vorhandene Wercke zu weisen/ angesehen zwar
 ben demselben/ und andern/ unzählige geschriebene Sachen allegiret werden
 in/ dieselbe aber nicht/ so wie die gedruckten/ in jedermanns Händen sind/ ich
 keinen Autorem modernum wüßte/ der mit grösserer Veränderung und
 Ergeßlichkeit/ zum Unterricht und Beyspiel/ in gedruckte Sachen/ Dienste thum
 (womit aber sonst niemand zu nahe reden will) so werde fortfahren/ meinem
 kdaten/ zum Behuff dieses Tonos paginam 53. der auserlesenen Sätze/ p.
 2. Erlösungs-Gedanken/ und p. 36. Divert. Seren. zu recommendiren/
 denn er geschriebene Sachen von obigem Autore erlangen kan/ will ihm dabey
 n/ diejenigen so aus dem E dur sind/ vor andern zu excerpiren/ auch dabey ver-
 t zu seyn/ daß sie mehrentheils die allerschönsten seiner Arbeit sind/ weil dieser
 bey Ihm in sonderbaren Gnaden stehet und es auch verdient. Der Herr
 ert-Meister Venturini hat sonst in seinen Concerti di Camera etne Sonata,
 ch die sechste/ aus diesem Ton / die nicht unartig ist und mitgenommen wer-
 den.

Neunzehndes Prob-Stück.

Allegro.



n/ ihr Fuß sey klüger als ihr Kopff/ und habe sich dieser nach jenem zu richten. In sie es zwar nicht abblutet, so folgt es doch per indirectum aus ihrem Senti-
 . Solches ist aber wider alle Ordnung und Vernunft. Denn vors erste/ einer im Concert spielet/ muß er ja bey Leibe keinen Tact/ sondern nur derje-
 ihren/ der entweder par Autorité oder par Credit dirigiret/ sonst hätte ein je-
 nen eigenen Tact/ und würde es gehen: Quot capita tot Tactus, wie es dem
 Tage lieget / und gar nichts neues ist / daß dieser auf- und jener zu glei-
 eit niederschläget. Vors andere: wenn jemand allein spielt/ und die Erde mit
 fuß zerstampfet/ daß das ganze Haus bebet/ (ich will von der mauvaise gra-
 hts sagen) so möchte einer lieber keine Musik hören/ als der gleichen Rammeln
 Weber-Perrn ausstehen. Einmahl ist gewiß / daß alle unsere Glieder vom
 te Ordre bekommen/ und also erst daselbst die Conceptio vorgehet. Ist nun
 ensur im Kopffe richtig/ was braucht es denn der Füße? Ist sie aber da un-
 g/ so wird kein Stampfen etwas helfen. Ich bin der Meinung mit vielen
 ländigen/ daß es besser wäre/ auch bey grossen Musiken/ das Luftfechten und
 schlagen gar einzustellen / falls es nur möglich/ einen Coërum sonst im Equi-
 zu erhalten; da aber solches nicht thunlich/ soll man sich billig der geringsten
 on die nur ersinnlich ist/ bedienen. Dieses habe gemercket; je weniger einer
 er Musik versteht/ je öfter wird er den Tact schlagen. Ich vernehme / in
 streich schlage man zweymahl in einem Tacte nieder/ das ist noch leidlich; hier
 s Leute/ die solches wohl viermahl thun.

S. 4.

(Es darf aber niemand gedenken/ dieser Discurs gehe nur solche Herren an/ die eben keine
 verstehen/ und/ wie die Kinder/ zu ihrer Lust und anderer Verdruss/ unzeitige Zeichen ihres Bol-
 ns mit Kopff und Händen geben; ach nein! wir dürfen es so weit nicht herhohlen. Unter
 genannten Virtuosis selbst finden sich solche unverschämte/ungebetene Directeurs und Tactschlä-
 ß es dem Zuhörer ein Aergernis/ und manchem dabey-sitzenden gedultigen Componisten/ der dies
 wohl ein mehrtes leidet/ grosse Schande ist. Denen die es aus Dummheit oder Einfalt thun / als
 z. E. ein Braciste oder Violoncelliste seiner Meinung nach auf den rechten Wege ist/ und durch
 Meister-Schlag andern auch helfen will/ denen sage ich/ stehet es so sehr nicht zu verbedenken; denn/
 senheit sündiget nicht. Allein/ wenn ein vermeinter Violiste glaubt/ weil er primus inter pares
 omme ihm zu/ den Regiments-Stab mit dem Fideibogen zu führen / und die Merckmahle seiner
 ide mit dem Fuß anzuzeigen / so ist es ein presumptueuser Streich/ und müssen verständige Leute
 wissen / was sonst hinter dem guten Burschen steckt / über die Musicanten-Charlatanerie
 fe Airs solches Großthuers in ihrem Herzen lachen. So viel bey dieser Gelegenheit.)

Svankigste Grob-Stud.

The musical score consists of seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is highly technical, featuring extensive use of beamed sixteenth and thirty-second notes, indicating a rapid, virtuosic piece. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some asterisks and other markings above certain notes. The paper is aged and slightly discolored.

Erläuterung.

§. 1.

Man wird befinden/ daß ich meine Disposition in diesem Werke ge-
 nlich so gemacht/ wenn ein ungewöhnlicher Ton vorkommt/ nicht vi-
 gnaturen und schwere Griffe einzuführen/ weil es so dann ohne dies
 leicht zu spielen ist; kommt aber ein gebräuchlicher Ton wie dieser/ so fließen
 etliche Griffe mit ein/ die eben nicht in allen Stücken zu finden.

§. 2.

Ich habe durch öftere Anmerkungen erfahren/ daß bey den meist
 Nona nicht gar zu geläufig sey/ derowegen denn in gegenwärtiger Pflege ve-
 dern darauf reflectiret/ und dahin gesehen worden ist/ daß diese Disposition
 rechten Natur und ihrem ordentlichen Gang gemäß alhier angebracht u
 Daß sie auch in vielen Fällen mit der Quarte Compagnie machen könne/ giebt
 Augenschein im neunten und zehnten Tact/ dergleichen mehr vorkommen
 den/ obgleich nicht alles übergesetzt ist.

§. 3.

Dieser Nona wegen hat man sich sonderlich in den letzten Zeilen zu be-
 nehmen; alwo zum dritten Achtel die rechte Hand hinauf gehen muß/ damit
 daß bey der folgenden Note keine Fehler mache; Will man die Resolution der
 4 manierlich anbringen/ so ist es desto besser/ und möchte etwan so heraus kom-



§. 4.

Da auch die Septima wunderliche Fälle haben kan/ so sind deren etliche hier
 tellig gemacht worden/ die etwas mehr als eine mit zweyen Fingern gegriffene
 Quinte erfordern. Es läßt sich gleich davon im dritten Tact und den folgenden
 Probe sehen. Denn wer mir die vorhergehende Sexte bloß mit der Tertie ver-
 schaffet greiffen würde/ möchte die Septime (so doch liegen muß) lange st-
 nimmt er aber die Octave vorher mit/ alsdann hat er die Septime schon in
 hand; und so bey den übrigen.

§. 5.

Sonderlich mercke man sich die Passage im hohen Alt/ etwan im sieben und
 zigsten Tacte; wer da nicht fehlet/ muß nicht nach der ehrbaren dreystimmigen
 her mit zweyen Fingern angeführet worden seyn. Es ist mir lieb/ daß hieraus
 argument fließet/ welches dem starcken und viel-stimmigen Spielen zur Ver-
 muthung dienet. Solches zu deduciren ist nicht unsres instituti, ein Vernünfft-
 kan es ohne P. Webers (*) seine Majores und minores selbst machen.

§. 6.

Betrachte das Ding zweymahl/ mein guter selbst-gewachsender Virtuose,
 es angreiffest; hüte dich für den acht und dreßsigsten Tact; nimm auch den
 und fünf und vierzigsten u. wohl in acht/ daß deine rechte Hand thue/ was die
 kaum wisse/ sonst wirst du kahl bestehen. §. 3. ist schon gesagt wie es zu ver-

§. 7.

In des mehr wohlerwehnten Herrn Capell-Meister Reiser seinen
 requiis findet sich pag. 17. eine Aria aus diesem Ton/ es wird auch sonst hin und
 er gar kein Mangel daran seyn.

Pater Weber hat eine närrische alfrändische Logiam geschrieben.

Ein

wäre; allein die Sache ist doch auf dem Clavier einerley / und hätte in der gewöhnlichen Gestalt nur unförmlich-scheinende Sprünge hervor gebracht. Soll aber versprochener massen zum Beschluß dieses Werkes noch ein kleines S denken über die Notirung in den fremden Modis angehängt und daselbst et und anders nach Nothdurfft untersucht werden.

§. 6.

Der ein und zwanzigste Tact dieses letzten Theils erfordert gleichfalls eine kleine Manier / welche um so viel angenehmer und fremder klingen wird / als wenn man selbiger bey harten Tönen (wie sie genannt werden) gewohnt ist / und sol Douceurs dabey nicht allemahl von jedem Spieler vermuthen darff.

§. 7.

Ich will dem Studirenden zum Besten etliche Tacte / so wie ich dieselb gerne / nach meiner geringen Meinung / gespielt und modulirt wissen wolte / wie auch am natürlichsten geschehen könnte / hieher setzen ; wer es zu verbessern geschicklich genug / der thue es immer / es hat dessen ein jeder gute Macht. Wenigstens bin gewiß versichert / daß einer / der es vorgeschriebener massen heraus zu bringen will auch wohl ohne allen Zweifel / wenn andere Stimmen mitgehen / den Bass schnell und recht zu treffen wissen ; ein anderer aber / der nie zu Modulationen anführet / grossen Nutzen im Accompagnement aus dergleichen Excercitio schöpf wird ; denn es ist unstreitig / daß wer nicht singt oder modulirt (solte es auch nur Gedanken seyn) unmöglich spielen könne.



in/ ihr Fuß sey klüger als ihr Kopff/ und habe sich dieser nach jenem zu richten. **en** sie es zwar nicht absolute, so folgt es doch per indirectum aus ihrem Sentiment. Solches ist aber wider alle Ordnung und Vernunft. Denn vors erste/ einer im Concert spielet/ muß er ja bey Leibe keinen Tact/ sondern nur derjehören/ der entweder par Autorité oder par Credit dirigiret/ sonst hätte einjemen eigenen Tact/ und würde es gehen: Quot capita tot Tactus, wie es dem Lage lieget / und gar nichts neues ist / daß dieser auf- und jener zu gleichzeitig niederschläget. Vors andere: wenn jemand allein spielt/ und die Erde mit Fuß zerstampfet/ daß das ganze Haus bebet/ (ich will von der mauvaise grachts sagen) so möchte einer lieber keine Musik hören/ als der gleichen Rammnen Weber-Perm ausstehen. Einmahl ist gewiß/ daß alle unsere Glieder vom pte Ordre bekommen/ und also erst daselbst die Conceptio vorgehet. Ist nun ensur im Kopffe richtig/ was braucht es denn der Füße? Ist sie aber da un- g/ so wird kein Stampfen etwas helfen. Ich bin der Meinung mit vielen tändigen/ daß es besser wäre/ auch bey grossen Musikern/ das Luftfechten und schlagen gar einzustellen / falls es nur möglich/ einen Coërum sonst im Equi- zu erhalten; da aber solches nicht thunlich/ soll man sich billig der geringsten on die nur ersinnlich ist/ bedienen. Dieses habe gemercket; je weniger einer er Musik versteht/ je öfter wird er den Tact schlagen. Ich vernehme / in kreich schlage man zweymahl in einem Tacte nieder/ das ist noch leidlich; hier Reute/ die solches wohl viermahl thun.

S. 4.

[Es darf aber niemand gedenken/ dieser Discurs gehe nur solche Herren an/ die eben keine verstehen/ und/ wie die Kinder/ zu ihrer Lust und anderer Verdruss/ unzeitige Zeichen ihres Wohl- mit Kopff und Händen geben; ach nein! wir dürfen es so weit nicht herhohlen. Unter genannten Virtuosis selbst finden sich solche unverschämte/ungebetene Directeurs und Tactschlä- es dem Zuhörer ein Aergernis/ und manchem dabey-sitzenden gedultigen Componisten/der dies d wohl ein mehres leidet/ grosse Schande ist. Denen die es aus Dumheit oder Einfalt thun / als z. Ein Braciste oder Violoncelliste seiner Meinung nach auf den rechten Wege ist/ und durch Meister-Schlag andern auch helfen will/ denen sage ich/ stehet es so sehr nicht zu verbedenken; denn/ ftenheit sündiger nicht. Allein/ wenn ein vermeinter Violiste glaubt/ weil er primus inter pares omme ihm zu/ den Regiments-Stab mit dem Fidelbogen zu führen / und die Merckmahle seiner ide mit dem Fuß anzuzeigen / so ist es ein presumptueuser Streich/ und müssen verständige Leute: wissen / was sonst hinter dem guten Burschen steckt / über die Musicanten-Charlatanerie kochte Airs solches Großthuers in ihrem Herzen lachen. So viel bey dieser Gelegenheit.)

Zwey und zwanzigstes Prob-Stück.

Presto.



Handwritten musical score on six staves. The notation includes various notes, rests, and accidentals. Above the staves are several '6' and 'X' markings. The final staff ends with a double bar line and the text "Da Capo."

• Erläuterung.

§. I.

Bleich im ersten Tact dieses Exempels ist etwas zu erinnern/ welches zwar eine Remarque, die schon zuvor hätte sollen gemacht werden/ hier aber auch noch ganz à propos kommt/ und so wohl auf vorhergehendes als folgendes kan appliciret werden. Man findet nemlich eine 6. über dem h mit x/ welche Seite dann Zierlichkeit halber nicht mit derselben Note/ sondern mit dem vorhergehenden Cis muß angeschlagen werden/ damit in Abtheilung der Mensur nichts choquire. Dergleichen Passagen kommen gar oft bey geschwinden Noten vor/ und da man sie bezeiffen soll/ muß nothwendig die Signatur über derjenigen Note stehen/ davon sie dependirt und gezeihet wird/ ob es gleich gezwungen heraus kommen würde/ sie dazu anzuschlagen; dahingegen es viel natürlicher klinget wenn man selbige/ so zu reden/ anticipando mit nimmt. Daß aber solches zu der vorhergehenden Note dissonirt, massen es eine 2 und 5 ausmachtet/ muß uns nicht irren/ indermahl die anschlagenden Noten so stehen:



Die Intermediæ aber jenen nichts benehmen können/ woraus denn die regularität meiner Observation gnugsam am Tage lieget. . Es sind Kleinigkeiten wird mancher sagen; es stehe mir einer in jenem Winkel/ und höre/ ob ich die 6. zum cis oder c anschlage/ weil die Noten so geschwind gehen/ daß es auch das allerbeste Gehör kaum apprehendiren wird/ zu geschweigen/ wenn man nicht eigentlich auff gewisse Passagen achtung gleebet. Hierauf dienet zur Antwort/ daß solches eine impertinente Entschuldigung aller Fehler und Solæcismorum in der Musik sey; und aus eben dem Grunde keiner nöthig hätte Octaven und Quinten zu vermeiden/ weil man sie von ferne in Polyphoniis schwerlich distinguiren kan. Es gemahnet mich hiemit/ als wenn einer deswegen seine Stube nicht reinigen/ sondern mitten im Unflath

h sitzen wolte/ weil ihn niemand besuchte oder zu sehen kriegte. Es kan nimmer ein gelehret werden/ daß nicht noch genug nachbleibe vor einem Liebhaber aller-
id Mängel. Darum ist dergleichen Einreden ganz unvernünftig und billig
verwerffen. Über die Reinlichkeit im Spielen hat noch meines Wissens kein
mich sich beschweret; wohl aber über die gar zu grosse Freyheit die man sich nimt/
woraus endlich nichts als Brouilleries entstehen. Es wird pag. 93. im er-
Tact it. im andern Tact der dritten Zeile eine ; vorkommen / dabey dieses leicht
probiren ist.

S. 2.

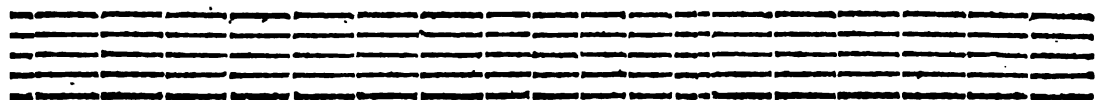
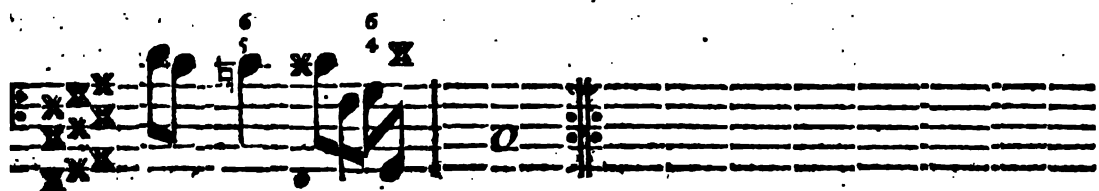
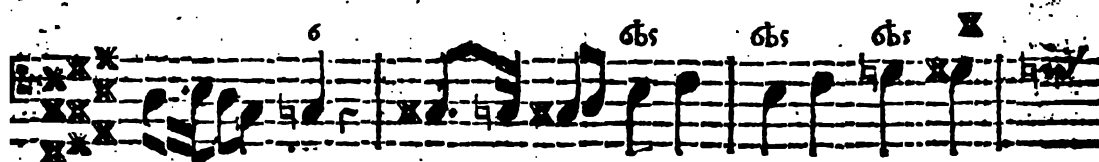
Ubrigens mögen bey diesem Prob-Stücke die Tertian etwas Wichtiges
Auszierung beitragen/ inmassen dieselben gar häufig vom vierdten bis sieben-
/ vom sechzehenden bis ein und zwanzigsten / im acht und zwanzigsten / vom
yfigsten bis sieben und dreyßigsten Tact mit arbeiten können/ doch so/ daß an der
len Harmonie nichts fehlen möge/ welches man stetig vor Augen haben wolle.

S. 3.

Ob einer nun gleich Mühe haben würde/ aus diesem Ton ein Stück in heuti-
Praxi zu finden/ so kommt solcher Ton doch allemahl im Fis moll und dur, im A
r, E dur und andern gebräulichen Modis häufig vor; wer wird es einem auch
hren / daraus zu sehen? sieht man doch hier schon ein Exempel/ welches vielleicht
erste in seinem genere seyn mag. Der folgende Ton ist noch rarer / jedennoch
ube ich festiglich / daß er mit der Zeit auch eumahl dörfte mehr als izund genu-
werden. Wer nur sein Clavier ein wenig zu temperiren weiß / dem
erden dergleichen Tone nicht fremd noch ungereimt vorkommen/
er wird eine gute Veränderung und Vergnügen daran haben. Wer
er die Principia läugnet/ mit dem ist nicht zu disputiren. Werckmeister
pomm. pag. 27. *Cis dur*, *Dis dur*, *Fis dur*, *Gis dur*, *H dur*; ferner *Cis mol*,
s mol, *F mol*, *Fis mol*, *Gis mol*, *B mol*, *H mol*, werden von dem Herrn Reid-
rdt im 7. Cap. seiner besten und leichtesten Temperatur, schwere/ aber auch
ohne Modi genennet/ und geklaget/ daß sie so wenig excolirt werden. Solcher
ige können diese Prob-Stück künftig in etwas vorkommen.

Hier und zwanzigstes Prob-Stück.

The musical score is composed of six staves, each featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Above the staves, there are numerous small numbers (6, 7, 4, 2) and asterisks (*) indicating specific musical instructions or fingerings. The music is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.



$\mathcal{N}_3$

$\mathcal{G}_r$

Erläuterung.

§. 1.

Alm Beschluß dieses ersten Theils unserer Prob-Stücke erscheinet et
 nes Exempel aus dem Cis dur, welches manchem/ der es ex tempore
 wie man redet/ unbesehens spielen soll/ nur gar zu dur vorkommen in
 Es ist was wunderliches / und mir selber tausendmahl wiederfahren/ ehe ich
 eigenen Fleißes besser bestrebet und umgesehen / (wie ich denn ohne Ruhir
 thue/ weil ich es sowohl als andere nöthig habe) daß / da man gewiß meint
 Clavier sey einem aus und inwendig bekandt / man könne mit den Händen d
 machen was man wolle/ es sey keine Clavis die uns nicht eben so zu Gebote
 inthasse/ als wie den Stimmern das c dur, und was dergleichen sufficiente G
 cken mehr seyn mögen ; daß man/ sage ich/ bey gewissen Tönen und Gäng
 blind/ so stumpff und so abscheulich dumm werden kan/ als hätte man sein
 ge kein Clavier angerühret / und es muß so dann ein jeder Ton gefragt we
 Bist du ? Bist du ?

§. 2.

Am ersten und andern Tact/ wie auch weiter unten/ wird man bey der
 kenden Noten bemercken/ daß die Signaturen nicht gerade über dieselben/ son
 etwas voraus stehen ; Solchem zu Folge müssen diese Signaturen/ bey gett
 Note/ zu der letzten/ nicht aber zur ersten Helffte derselben angeschlagen werden
 wodurch man die Rückungen am besten exprimiret. Es gilt auch diese An
 ctung bey rückenden Noten/ wo keine Signatur befindlich und nur der Acco
 gebrauchen ist. J. E. im fünfften / sechsten, und siebeyden Tact des a
 Theils. 11.

§. 3.

Hat man nun aber bey dieser Piece die erste Angst überstanden/ und
 wo alles zu Hause gehöret / (das ist anderst nichts zu sagen/ als wie nur die k
 Noten heißen/ welches ja ein Schüler von acht Tagen wissen sollte) so kan wol

Dal segno,
e poi da Capo.

R

Grz

• Erläuterung.

§. 1.

Bei dem ersten Tact dieses Exempels ist etwas zu erinnern/ welches eine Remarque, die schon zuvor hätte sollen gemacht werden/ hier aber noch ganz à propos kommt/ und so wohl auf vorhergehendes als folgendes appliciret werden. Man findet nemlich eine 6. über dem h mit x/ welche te dann Zierlichkeit halber nicht mit derselben Note/ sondern mit dem vorhandenen Cis muß angeschlagen werden/ damit in Abtheilung der Mensur choquire. Dergleichen Passagen kommen gar oft bey geschwinden Noten und da man sie bezieffern soll/ muß nothwendig die Signatur über derjenigen stehen/ davon sie dependirt und gezehlet wird/ ob es gleich gezwungen hi kommen würde/ sie dazu anzuschlagen; dahingegen es viel natürlicher klinget/ man selbige/ so zu reden/ anticipando mit nimmt. Daß aber solches zu der vorgehenden Note dissonirt, massen es eine 2 und 5 ausmachet/ muß uns nicht insonderheit die anschlagenden Noten so stehen:



Die Intermedia aber jenen nichts benehmen können/ woraus denn die regular meiner Observation gnugsam am Tage lieget. Es sind Kleinigkeiten wird/ eher sagen; es stehe mir einer in jenem Winkel/ und höre/ ob ich die 6. zum Cis anschlage/ weil die Noten so geschwind gehen/ daß es auch das allerbeste kaum apprehendiren wird/ zu geschweigen/ wenn man nicht eigentlich auff solche Passagen achtung giebet. Hierauf dienet zur Antwort/ daß solches eine incontinentente Entschuldigung aller Fehler und Solæcismorum in der Musik sey; aus eben dem Grunde keiner nöthig hätte Octaven und Quinten zu vermeiden/ man sie von ferne in Polyphoniis schwerlich distinguiren kan. Es gemahnet hieinit/ als wenn einer deswegen seine Stube nicht reinigen/ sondern mitten in

Matthesons
rganisten=robe

Im Articul
Vom
General-Bafs.

Anderer Theil.

Dies diem docet. Et posteriores cogitationes plerumque
sunt perfectiores prioribus.

Erstes Prob-Stück.



This image shows a page of musical notation, likely a score for a piano piece. The notation is arranged in six staves, each containing a single melodic line. The music is written in a style characteristic of the 19th century, with a focus on rapid, flowing passages. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'. The music is written in a style typical of 19th-century piano literature.

Q 2

volti presto.



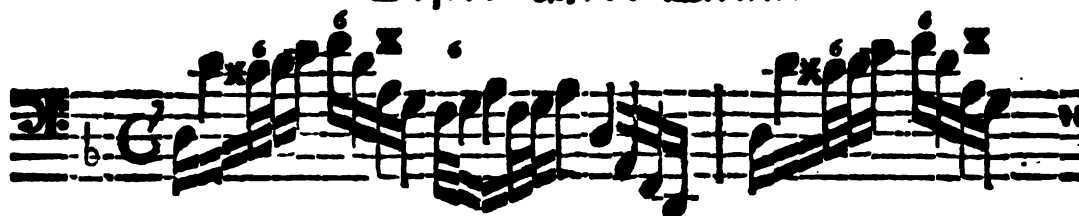
Matthessons
Organisten-Probe

Im Articul
Vom
General-Bass.

Anderer Theil.

Dies diem docet. Et posteriores cogitationes plerumque
sunt perfectiores prioribus.

Erstes Grob-Stück.



This page contains the musical score for 'The Rose Tree' in G major. The notation is arranged in two systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a style typical of early 20th-century sheet music, with a focus on melody and harmony. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings, and is presented in a clear, legible format.

Q 2

volti presto.





This page of musical notation, numbered 110, is arranged in six systems, each consisting of a treble and bass staff. The notation is complex, featuring many beamed notes and chords. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Some notes are marked with an asterisk (*), possibly indicating natural harmonics or specific techniques. The key signature has one flat (B-flat). The systems are as follows:

- System 1:** Treble staff starts with a B-flat and a 4-fingered note. Bass staff has a 5-fingered note. Both staves end with a double bar line.
- System 2:** Treble staff has a 6-fingered note. Bass staff has a 5-fingered note. Both staves end with a double bar line.
- System 3:** Treble staff has a 6-fingered note. Bass staff has a 7-fingered note. Both staves end with a double bar line.
- System 4:** Treble staff has a 7-fingered note. Bass staff has a 7-fingered note. Both staves end with a double bar line.
- System 5:** Treble staff has a 6-fingered note. Bass staff has a 6-fingered note. Both staves end with a double bar line.
- System 6:** Treble staff has a 6-fingered note. Bass staff has a 6-fingered note. Both staves end with a double bar line.



d, Krifers Solll, p. 6, & 21. ejusdem Divert. Seren. p. 37. ejusd, Erlesene Cäde p. 54.

P 2

Er

Erläuterung.

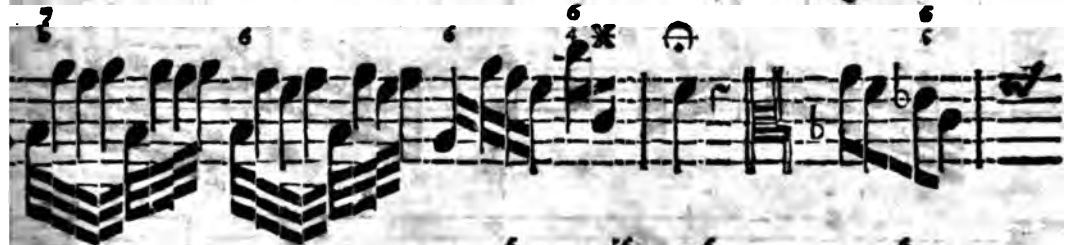
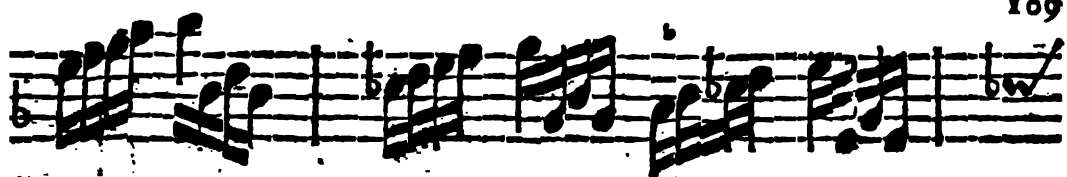
§. 1.

Dieses Prob-Stücke kan an statt einer Toccata, oder wenigstens wü gute Toccatina, gebraucht werden / und geben schon im ersten Tact beyden Achtel-Noten und ihre Pausen zu erkennen / daß daselbst im D wiederholet werden mag / was vorhin der Bass bereits gespielt hat. Mit andern / fünfften / achten / sechzehnten / siebenzehnten / achtzehnten / ein und zigsten und neun und zwanzigsten Tact hat es eben dieselbe Verwandnus, darff man nur zusehen / was im Basse entweder vorgehet oder folget / so hat dasjenige gefunden / was die rechte Hand spielen kan / wenn sich einer damit lassen will.

§. 2.

Wo solche Sätze kommen als im vierten Tact / da springet man in Accort-weise in der rechten Hand mit / und fängt von der Tertie an; Bey sechsten Tact wolle man mercken / daß die pag. 107. angeführte Syncopation Gerten in der rechten Hand folgender Gestalt angebracht werden könne:





volti presto.

§. 5.

Wie man vor allen Dingen den schon oben angemerkten achten T wegen Anbringung des Subjecti im Diskant/ wohl zu beobachten hat/ also / net in den folgenden sechszehnten / siebenzehnten und achtzehnten auch nöthi seyn/ deßwegen eine kleine Erinnerung zu thun. Dreyinahl kommt das T ma da vor; Das erste hebt im f/ das andere gleich darauf im b/ und das te/ wenn der Bass mit seinem fertig/ im g an/ welches meines Bedünkens i lich genug demonstriren heissen mag.

§. 6.

Was die Achtel im drey und zwanzigsten bis sechs und zwanzigsten : betrifft/ so ist leicht so schliessen/ daß/ bey so colorirter Art zu spielen/ man selbst nicht müßig seyn könne. Es sind aber unzählige Harpeggiaturen und brochene Sachen anzubringen/ die alle zu specificiren einen eigenen Tracta forderten. Will man sich inzwischen auf die hiebeygefügte Arten üben/ so der Nuße groß seyn. Denn diese Lectiones sind nicht nur so vor sich allei was bunt eingerichtet/ sondern es sind Generalia darinnen begriffen/ die i allerhand Specialibus zu appliciren lernen muß.



§. 7.

Bei der letzten Helffte des dreyßigsten Tacts kan die rechte Hand per Se mitlauffen/ so auch in der ersten Helffte des folgenden ein und dreyßigsten ; letzte Helffte desselben aber spielet man in beyden Händen mit Octaven; alter sodann mit Sexten und Octaven eine Clausul um die andere/ bis zu den drey



Da Capo.

Vid. Krieger's Solli, p. 6, & 21. ejusdem Divert. Seren. p. 37. ejusd. Erlesene Cate p. 54.

P 2

Er

Erläuterung.

§. 1.

Dieses Prob-Stück kan an statt einer Toccata, oder wenigstens wie gute Toccatina, gebraucht werden / und geben schon im ersten Tact beyden Achtel-Noten und ihre Pausen zu erkennen / daß daselbst im Vi wiederholet werden mag / was vorhin der Bass bereits gespielt hat. Mit andern / fünfften / achten / sechzehnten / siebenzehnten / achtzehnten / ein und zihigsten und neun und zwanzigsten Tact hat es eben dieselbe Verwandnus / darff man nur zusehen / was im Basse entweder vorgehet oder folget / so hat dasjenige gefunden / was die rechte Hand spielen kan / wenn sich einer damit be lassen will.

§. 2.

Wo solche Sätze kommen als im vierten Tact / da bringet man im Accord-weise in der rechten Hand mit / und fängt von der Tertie an; Bey sechsten Tact wolle man mercken / daß die pag. 107. angeführte Syncopation Sexten in der rechten Hand folgender Gestalt angebracht werden könne:



ige Art zu syncopiren ist ganz leicht / und macht ein Bruit als wenns was
es wäre / derowegen man sich derselben vielmahl mit sonderbarem Lustre
reiziger Mühe bedienen kan.

§ 3.

Im neunten Tact kommt dergleichen Passage abermahl vor / kan des-
nach vorgemeldte Syncopation angebracht werden ; wo der niedrige Dis-
Schlüssel einfällt ; und weiter hin / wo der Bass denselben Lauff in der
recursion aus dem G anhebet / versährt man auf eben dieselbe Weise.

§ 4.

Zu Anfang des andern Theils nach dem final-Zeichen ☞ bricht man
bequemlich die Accorte und überstehende Species auf eine sinnliche oder
ame / bedächtige Art / bloß mit sechszehntheilen / und continuiret drey Tacte
z. Soll ich meine Meynung mit Noten deutlicher entdecken ? Wohlan !



Viertes Prob-Stück.

A handwritten musical score for a piece titled "Viertes Prob-Stück." The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 12/8, indicated by a "12" over the first staff and an "8" below it. The notation is dense, featuring many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. Fingering numbers (1-7) and asterisks (*) are placed above various notes throughout the piece. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and wear visible.

ten / die alle Octaven-weiß können gespielt werden. Ich sehe schon zum
 s/ daß einigen/ insonderheit alten Austeren Köpfen/ bey diesem Octaven-
 rs das Schütteln starck ankommen wird/ weil sie dencken/ diese Weise zu spie-
 a ganz und gar wider die Kleider-Ordnung. Allein sie mögen dencken was
 ehebet/ wenn sie nur glauben/ daß mirs um nichts so sehr als einen guten Ef-
 Spielen und Accompagniren zu thun ist/ und daß ich nicht ex Theoria son-
 longa Praxi erfahren habe/ wie gut ein solches Octaven-Wesen/ insonderheit
 ten Sachen/ in die Ohren falle. Ich habe aber auch befunden/ daß es vielen/
 Dinges ungewohnt/ obgleich sonst des Claviers noch so ziemlich mächtig ge-
 gang spanisch vorkomme/ wenn sie dergestalt mit beyden Händen einerley
 sollen/ da es denn lustig an ein Stolpern gehet; und gehöret meines Bedün-
 cht wenig Übung darzu/ wenn man alles auf diese Manier bey geschwinden
 rein heraus bringen soll. Indessen passet sich doch solche Spiel-Art nur an
 n Orten/ und muß mit grosser Circumspection angebracht werden. Bis-
 leiden es die Subjecta der Bässe vor den Sing-Arien gar wohl; bisweilen
 ht. Niemahls aber findet dergleichen statt/ wo eine einzige Stimme brilli-
 / welches ein Gescheuter leicht erachten und sich aus diesem Prob-Stück et-
 n Muster nehmen kan.

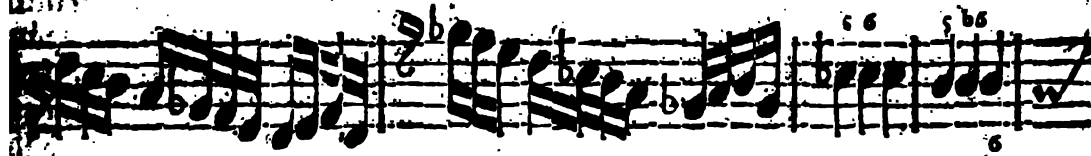
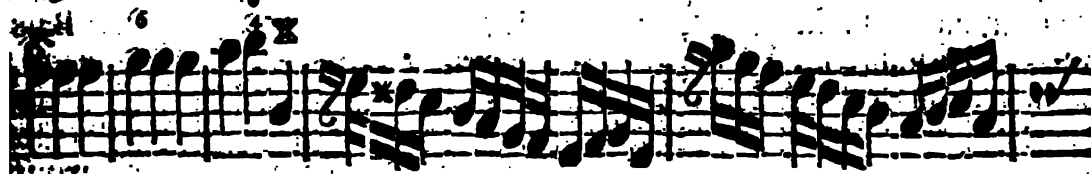
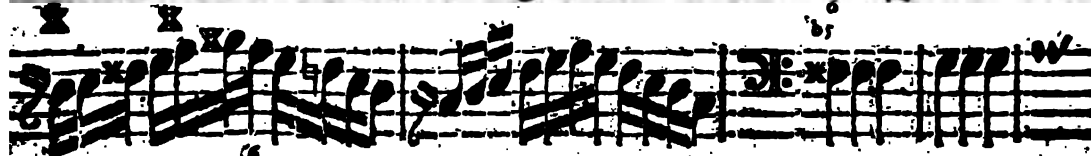
§. 8.

Ich hatte dieses Exempel mit aller Bequemlichkeit auf zwei kleine gegen
 r überliegende Quart-Seiten entworfen/ nicht denckend/ daß es im Druck
 nahl so viel Raumis erfordern/ noch dem Spieler die verhasste Mühe des
 agens bey so geschwinden Passagen verursachen solte; Indessen weist es der
 thein/ daß mit den Druck-Noten nicht anders hat mögen verfahren werden;
 :dren geschwängten unter ihnen so sehr viel Platz einnehmen/ daß auch bis-
 nur ein halber Tact auf einer ganzen Zeile hat stehen wollen. Ich beklage
 Vermliche Wesen derselben Noten gar sehr/ weil es nicht nur ungeschickt in die
 fällt/ sondern auch veranlasset hat/ daß man/ wegen des Umschlagens/ hie
 etwas abbrechen und zerreißen müssen/ welches sonst besser an einander ge-
 hätte; wie ich denn unter andern dadurch betrogen worden/ p. 109. in fine
 en einzusticken/ einen Absatz zu machen und eine Pause zu setzen/ die mir zu-
 im Sinn gekommen. Ein Verständiger wird es leicht mercken und mich
 liget halten. Ich habe mein möglichstes dabey gethan.

Drit-

Drittes Arab.-Stück.





dal se-
gno .§.

Vierdtes Prob-Stück.



in und zwanzigsten Tact wieder vorkommen/ gehalten werden könne/ will je-
nd aber hier eine Veränderung machen/ so ist es um so viel angenehmer zu hören.
lasse sich aber nochmals das Trillo im zwey und zwanzigsten Tact/ und zwar in
tieffen Octave recommendiret seyn. Hat einer Lust dasselbige zu gleich mit
rechten Hand in die Sexte zu versuchen/ so kan es nicht schaden.

§. 6. Nun kehren wir das Subject im drey und zwanzigsten Tact ein wenig um/
nehmen es so in der rechten Hand/ wie es in der nechsten Mensur im Bass folget/
ch um eine Tertie höher als jenes. Daß sich beide Subjecta rückwärts und vor-
ts evolviren oder umkehren lassen/ wird zugleich hiebey ein Liebhaber des Con-
Puncts anzumercken Gelegenheit nehmen/ wiewohl es so eigentlich auf dem
vier heraus zu bringen weder unsers Vorhabens alhier ist/ noch auch in allen
tzen thunlich seyn möchte.

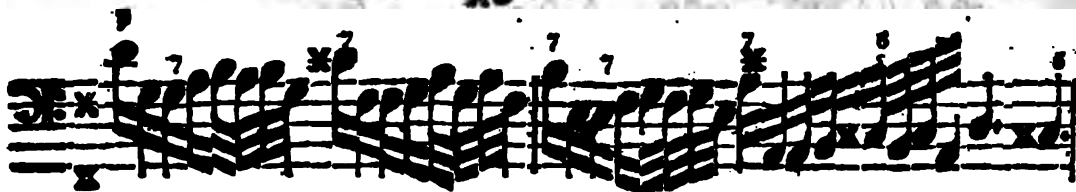
§. 7. So kömt denn auch im fünff und zwanzigsten Tact das schlechte zu An-
gs gewesene Subject wieder/ welches/ da es nun zum vierdten mahl sich hören
billig eine Variation mit der rechten Hand verdienet. Das sich darauf sonst
ende Contra-thema wäre etwann/ meiner Meinung nach/ aus dem vierdten
t zu nehmen/ und so wohl vorhin/ als hier/ also anzubringen.

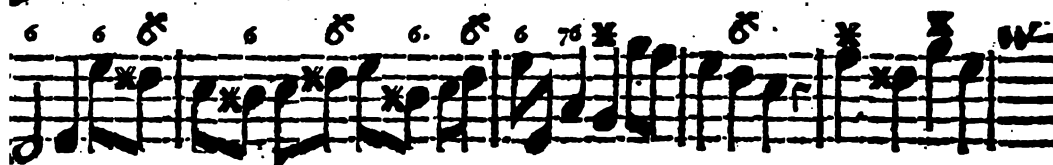
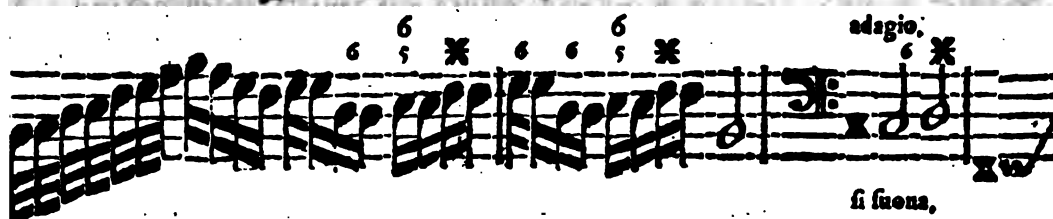


raus einer siehet/ daß diese Sachen nicht etwan bloße Grillen/ leere Sätze/ und
de Einfälle/ oder auch trockene Bässe sind; sondern/ daß alles aneinander hängt/
fast keine Note befindlich sey/ die nicht ihren gewissen Rapport mit den übrigen
:. Wenn man nun das Contra-Subjectum etwan ein paar mahl hat hören las-
so mag es gar gerne zum dritten und vierdten mahl variiret werden/ etwan also:



§. 8. Was im drey und zwanzigsten Tact gewesen/ fällt hier/ mutatis mutandis, im sechs-
und acht und zwanzigsten 2c. wieder vor. Die 6 letzten Noten im dreyßigsten Tact wollen auch
besondern Discant haben; und denn kan man den Schluß so starck spielen/ als es eines jeden Sin-
ur leiden wollen.





d. Keisers Land-Lust pag. 21. wenn jemand etwann sonst um ein Stuck aus dem
C dur verlegen wäre/ das ich doch nicht hoffen will.

Der achte Tact nimmt das schon beschriebene kleine Subject dreymal gradus steigend/ in der rechten Hand/ durch/ mit doppelten Bass/ auf diese



Bei dem neunten Tact fällt das allererste Subjectum wieder ein; dabeyt kan leicht eine geschickte Melodie in achteln finden/ und den Bass vollstimmig mitführen kan. Beym zehnten muß auf der ersten Note das Trillo: nicht/ sen werden/ beym elfften aber ist nichts zu erinnern.

S. 4.

Die zwölffte Mensur* will im Bass vollstimmig gespielt seyn/ da rechte Hand das im vorhergehenden Tacte gewesene alles gebrauchen kan/ so nur aus dem g ein d macht/ und so fortfähret. Der dreyzehnte Tact wird/ steht/ geschlagen/ die erste Helffte des vierzehnten verlangt im Discant das Subject, oben im h, also anzufangen:



dasselbe wird auch in der ersten Helffte des funffzehnten Tacts/ wiewohl im Ton tiefer/ können angebracht werden/ und bey den siebenzehnten Tact den man nur was S. 1. dociret worden ist.

S. 5.

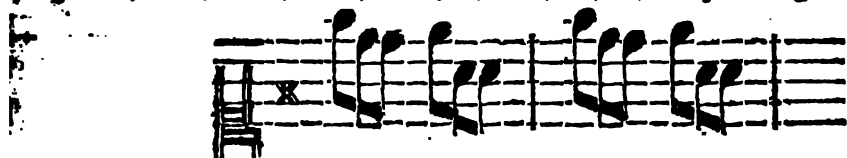
Nun ist zwar S. 3. angedeutet worden/ wie es mit dergleichen St

* Mensur und Tact-Abtheilung sind hier Synonyma.

ein und zwanzigsten Tact wieder vorkommen/ gehalten werden könne/ will jedoch aber hier eine Veränderung machen/ so ist es um so viel angenehmer zu hören. Lasse sich aber nochmals das Trillo im zwey und zwanzigsten Tact/ und zwar in tieffen Octave recommendiret seyn. Hat einer Lust dasselbige zu gleich mit rechten Hand in die Gerte zu versuchen/ so kan es nicht schaden.

§. 6. Nun kehren wir das Subject im drey und zwanzigsten Tact ein wenig um/ und nehmen es so in der rechten Hand/ wie es in der nechsten Mensur im Bass folget/ doch um eine Tertie höher als jenes. Daß sich beide Subjecta rückwärts und vorwärts evolviren oder umkehren lassen/ wird zugleich hiebey ein Liebhaber des Contra-Puncts anzumercken Gelegenheit nehmen/ wiewohl es so eigentlich auf dem Clavier heraus zu bringen weder unsers Vorhabens alhier ist/ noch auch in allen Umständen thunlich seyn möchte.

§. 7. So komt denn auch im fünff und zwanzigsten Tact das schlechte zu Anfangs gewesene Subject wieder/ welches/ da es nun zum vierdten mahl sich hören laßt/ billig eine Variation mit der rechten Hand verdienet. Das sich darauf sonst stehende Contra-thema wäre etwann/ meiner Meinung nach/ aus dem vierdten Tact zu nehmen/ und so wohl vorhin/ als hier/ also anzubringen.



daraus einer siehet/ daß diese Sachen nicht etwan bloße Grillen/ leere Sätze/ und tolle Einfälle/ oder auch trockene Bässe sind; sondern/ daß alles aneinander hängt/ und fast keine Note befindlich sey/ die nicht ihren gewissen Rapport mit den übrigen habe. Wenn man nun das Contra-Subjectum etwan ein paar mahl hat hören lassen/ so mag es gar gerne zum dritten und vierdten mahl variiret werden/ etwan also:



§. 8. Was im drey und zwanzigsten Tact gewesen/ fällt hier/ mutatis mutandis, im sechs- und acht und zwanzigsten 2c. wieder vor. Die 6 letzten Noten im dreyßigsten Tact wollen auch in besondern Discant haben; und denn kan man den Schluß so stark spielen/ als es eines jeden Sinn nur leiden wollen.

Fünftes Grob-Stück.

Capriccio.

The musical score consists of eight staves of music, primarily in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. The score is divided into sections by tempo markings: 'Presto.' appears at the beginning of the first staff and at the end of the seventh staff; 'adagio.' appears above the second and sixth staves. A section marked 'Si suona.' (If it sounds) is indicated by a bell icon and the text 'Si suona.' above the third staff. The score concludes with a double bar line at the end of the eighth staff.

Presto.

adagio.

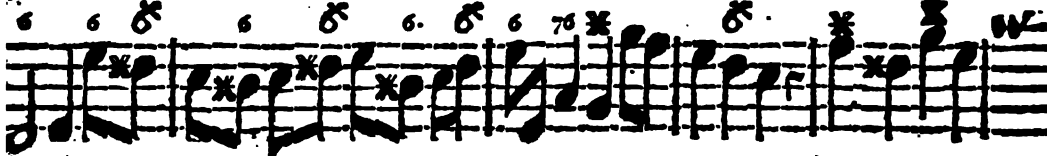
Si suona.

presto.

adagio.

Si suona.

presto.



1. **Keisers Land-Lust** pag. 21. wenn jemand etwann sonst um ein Erbd aus dem
Gdur verlegen wäre/ das ich doch nicht hoffen will.

Sechstes Prob-Stück.



unterung so lange zurück bleiben / bis er merket / ob sein Candidat das rechte Fleckgen getroffen
oder nicht. Hat er's; plaudere! Versahle er's; so wird er's müssen geben lassen / und sich nach
einem andern Unterrichte weiblich wundern / daß er den Kunten nicht selber riechen können.
In der wird eben so eine Nase aufwerffen / als Lutheri Gesellschaft / wie er ihr das Ey ste-
cke / und sagen: O! ist es nichts anders als das? ich dachte Wunder / was es seyn wür-

Mit solchen Anweisungen gemahnet michs fast eben / wie mit Arzneyen / die man sehnlich ver-
setzt / und wenn sie geholffen / gerne wissen wolte / woraus sie bestanden. Erfähret man denn /
es lauter ordinaire Ingredientien gewesen / so verliert man schon den Respect für die Me-
in, ob sie gleich noch so gute Wirkung gehabt hat. Das sind lauter Vorurtheile; man lasse
sich / sonderlich in der Musik / fahren / und judicire die Sachen / gewisser massen / nach keinen an-
dern Principiis, als nach dem Wohl- oder Uebellaut / die Einrichtung mag künstlich oder schlecht
oder einfältig gerathen; genug / wenn es gut klingt.

§ 2.

Geschähe es nicht andern ehrlichen Leuten zu gefallen / die sich dieses Werckleins auch be-
dienen möchten / ich kan versichern / meine gute Organisten und ihre Bursche solten noch ein weilgen
warten / ehe sie erführen / wo Bartold hier den Most holet; Ich würde Anstand nehmen / ihnen so-
fort zu sagen: daß die vierzehn Tacte / so der Bass vorher spielt / Note vor Note in der rechten
Hand zu den folgenden dreyzehn Tacten nachgeholt / und nur zum vierzehnten und funffzehnten ein-
mal verändert werden können. Nun wird mein Organiste denken / ist das das schöne Geheimniß? Das
ist was schlechtes! Habe ichs nicht gesagt / es würde so kommen? Doch singe noch keine Victo-
rie / ehe der Triumph da; laß hören / wie klingt es? Zögere nicht / perge, mein lieber / perge;
setze die lincke Hand dabey; laß den Bass nicht so kahl daher treten; Raust du die Concor-
dien nicht so geschwinde finden / mußt du wenigstens Octaven-weiß damit procediren / bis
ich zur Cadence ins c mit Ehren gelanget seyn wird.

§ 3.

Nun sind noch neun bunte Tacte im Bass; und obgleich hin und wieder eine Species
gelassen / so wird man doch wohl urtheilen / wohin er wann eine Sexte oder b5 gehöre. Aber
er ist im Tert. Was schlägst du denn zum d und dessen zweyen Viertel-Pausen? Ja / was zu
folgenden funff oder sechs Tacten? Nimm dirs aus den vorhergehenden / jedoch dißmahl nicht
vor Note; stolpere auch nicht / ich rathe dirs. Du siehest wohl / daß in den neun Tacten
ich (Apollo verzeih mirs) bunt genennet / nach dem sechsten Tact die Passage sich etwas we-
nig umkehret; solches wird man Maitre auch belieben zu imitiren / wenn er an den funfften
Tact der sogenannten schlechten Noten kömmt. Kan einer nach diesem die letzten zwölf Tacte in
rechten Hand / bey guter Proportion, Tertien- und Sexten-weiß mitnehmen / so wird es zur los-
seyn / und von ihm heißen können; Er hat sein Sach schon recht gethan.

S

Sieben-

Vid. Keisers Solil. p

Erläuterung.

S. I.

 S ist schon zuvor erinnert worden / daß alles / was man in diesen Piecen der rechte gerne beylegen wolte / sich entweder vor oder hernach im Bass dergestalt befindet / nur darff hervorgesuchet oder auch imitiret werden. Hier möchte man nun gern ob einer so viel Nachdencken hätte / nach dieser Anweisung gegenwärtiges Stück zu tractiren ob ihm alles Haar-klein vorgeschrieben werden müßte? Wer die Probe anstellen will / der le



Erläuterung.

S. 1.

Däglich wird bemercket / daß den Clavicymbalisten nebst dem Semica-
 Clavis so fremd vorkomme / als der Alt. Die Ursache rühret daher
 wenn ja ein Knabe zum Singen Disposition und Anführung hat /
 funffzig wohl kaum zwey sind / die einen Alt singen / besondern es schrey-
 den leidigen Discant. Bey so bewandten Umständen lernet er nur seinen S-
 tenen / und bekümmert sich dabey um keinen andern als den Bass ; damit ist seine
 Clavier-Weisheit auffgeschlossen. Nächst diesem sind wir hier in Teutschla-
 ten Theils sehr eckel in Anschung der Frantzösischen Hand-Sachen / ob wol
 alles andere / was Frantzösisch ist und heisset / par Affectation, auch so gar da-
 Brügeln / bey uns willkommen. Jeder Informator vermennet / seine eigene
 ten sind die besten zum Unterricht ; ich aber halte dafür / es mag einer noch
 trefflich componiren / und wenn ers auch / ich weiß nicht wein / gleich thäte /
 doch allezeit anderer Leute Arbeit / sonderlich bey der Information, mitzu-
 und sich gesagt seyn lassen : Nec tua laudabis studia, aut aliena reprehendes.
 nun in Frantzösischen Hand-Sachen etwas bewandert / der wird schwerlich
 Clavibus Schwierigkeit finden / massen die Veränderung derselben nirgend
 gervorkommen / ob sie sich gleich sonst wol halten lassen. Drittens / schäm-
 be oder Bursche / der einmal dencket Organiste zu werden / daß er sollte eine Beig
 Hand nehmen / gerade als wäre es schimpfflich ; benimmt man aber dieser
 schmactten Point d'honneur seinem Untergebenen / und läßt ihn zu Zeiten et-
 tel-Partie oder Braccio mitspielen / so werden ihm die Claves besser eingedr-
 bekandt werden. Doch hievon vor dismahl genug / nur muß sagen / daß dieser
 gel mich veranlasset / das besagte Alt-Zeichen hier oft zu gebrauchen.

S. 2.

Solte einem das Prestissimo sogleich nicht anstehen / demselben
 nichts darinn widerfahren / wenn er die Piese schon etwas langsamer vor-
 spielt ; diß sage von Studirenden. Einem seyn-wollenden Meister aber wi-
 kes nicht erlaubet / er mag das Stück eine Weile an- und durchsehen / seht e
 die Hand an / so muß es gehen wie es gehen soll / das ist / auf das allerhurtigst

S. 3.

Sieben kan ich nicht unberühret lassen / was Monfr. de St. Lamber
 nem Traité d'accompagnement von der Geschwindigkeit für besonders

danken führet. Es heisset daselbst pag. 58. also: Quand la mesure est si pressée (er doch nur vom drey-viertel-Tact handelt) que l'accompagnateur n'a pas la commodité de jouer toutes les Notes, il peut se contenter de jouer & d'accompagner seulement la premiere Note de chaque mesure, laissant aux Basses de Viole ou de Violon à jouer toutes les Notes, ce qu'elles peuvent faire beaucoup plus aisément, n'ayant point d'accompagnement à y joindre. Les grandes vitesses ne conviennent point aux Instrumens qui accompagnent; et pourquoy quand il se trouve des Passages fort vites, *même dans une mesure lente*, l'accompagnateur les peut laisser jouer aux autres Instrumens, ou, s'il joue, il peut reformer cette vitesse, en ne touchant que les Notes principales de ces Passages; c'est à dire, les Notes qui tombent sur les principaux tems de la mesure. Ich muß gestehen / die Invention gefällt mir nicht übel und ist sehr geschicklich; ich mag die Worte aber nicht vertauschen / damit sich meine Organisten bey dieser Piece derselben bedienen. Es kommt sonst bald so heraus / als wenn Ignor Caraffa bey geschwinden und flüchtigen Noten in der Bass eine prise Toccat mit der linken Hand nimmt / wie uns der Herr Kuhnau dessen pag. 22. des Musicalischen Quacksalbers berichtet.

S. 4.

Es steht übrigens zu wissen / daß das ganze Brillant darin beruhet / wenn man Note vor Note mit der rechten Hand / es sey nun Tertien - weiß (welches das meiste ausmacht) oder aber Sexten und Quarten / wie es dann und wann die Harmonie erfordert / so accompagniret / es immer in eins ohne Absatz fortgehe / als wenn beyde Hände einerley spielten / da es doch verschiedene Dinge sind. Wer es nicht recht begreift / dem will ich ein paar Tacte zu Gehör anatomiren; da denn zu den ersten fünf Noten lauter Tertien / zu der Sechsten eine Quarte / zu der Siebenden wieder eine Tertie / und zur achten eine Quarte schlägt; die neunte hat eine Tertie / zehnte aber eine Quarte / denn folgen wieder sechs Tertien / und so weiter. Im ersten Tact des vierten Theils haben die vier ersten Noten lauter Tertien / die fünfte aber eine große Quarte / die F. exprimiret zum Fis) die vier folgenden brauchen wiederum Tertien / und wo die Septima et / schlägt zur ersten Note nur die Tertie / zur andern eine Sexte (welche die Septime vom Fis ausmacht) und zur dritten abermahl eine Sexte hinunterwärts. Solcher Gestalt wird mit allen verfahren.

S. 5.

Die Freyheit so ich mir sonst hier gegeben / aus dem Ambitzu zu weichen / und eine Ca- z in die Secunde anzubringen / entsiehet daher / weil ich endlich auch nicht gar der Mode ab- en mag; da es sonst bey mir etwas rares / allen bizarren Galanterien Zutriebe zuverstatten. Dann wann läßt sichs thun / ein Handwerck möchte nicht daraus machen. So ist auch mit der Secunde den duren Tönen noch ziemlich naturel; aber nicht bey mollen / welche es lieber in die Septime haben.

Altes Grob-Stud.

Cantabile.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, as indicated by the lute-shaped clef on the treble staff. It is in 3/4 time and marked 'Cantabile'. The score is divided into six systems, each consisting of a treble staff and a bass staff. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups, and includes various fingerings and slurs. The first system shows a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature. The second system features a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature. The third system shows a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature. The fourth system features a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature. The fifth system shows a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature. The sixth system features a treble staff with a 3/4 time signature and a bass staff with a 3/4 time signature.

139

accomp.

6

6

6

6

6

6

6

6





Vid. Keisers Erl. Sätze 2c. pag. 30. & 36.

Monfr. de St. Lambert sagt pag. 27. seines Tractats/ von diesem Ton: Que le Re sol n'a point de modulation qui lui soit plus naturelle que l'autre, & qu'on t'oblige d'exprimer le mode quand on parle d'un Air en G Re sol. Er meynet/enn man G sage/ könne niemand wissen/ ob's dur oder mol seyn soll/ weil dem G das ne so natürlich als das andere sey. Ich aber halte jedoch dafür/ es sey dem G aller-
 ngs das dur weit natürlicher als das mol; Ob ich gleich nicht mißbillige/ daß man
 y jeden Ton distincte rede.

£

Er

Zweundes Grob-Stück.

Allegro.





This page contains eight staves of musical notation. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes, rests, and various musical symbols. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the eighth staff at the bottom. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and time signatures. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The notation is highly rhythmic, with many notes beamed together. The second staff has a treble clef and a key signature of one flat. The third staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The fifth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The seventh staff has a treble clef and a key signature of one flat. The eighth staff has a treble clef and a key signature of one flat. The notation is highly rhythmic, with many notes beamed together. The page is numbered 146 in the top left corner.

Erläuterung.

§. 1.

Es wird allhier verschiedenes zu notiren seyn / falls man anders die Sache nach dem Sinne des Autoris spielen will. Dieses aber (es sey en passant gesagt) muß allemahl geschehen / wenn etwas in der Perfection heraus men soll; und wer den Sinn des Verfassers nicht erräth oder trifft / der ist weit / ob ers auch am besten sonst getroffen zu haben meynen sollte. Wenn dennach im siebenden Tact die Cadence gemacht hat / so muß gleich die Hand etwas mehrers als die kahlen Accorte und Exten dazu spielen / denn man die Fincle wohl allein verrichten / nun findet sich aber ehender kein Subjectum als im zwanzigsten Tact / dasselbe muß hier bey m c mit der k anfangen / und immer einen Ton höher viermahl wiederholet werden. raus denn leicht zu schliessen / daß nachgehends im dreyzehnten Tact dergleichen weiterfordert werde / da aber nicht mit der Tertie / sondern bey m g mit der Octa- ngefangen / auch der Lauf / so vorhin / viermahl / jedes mahl um einen Ton höher wiederholet wird. Im zwanzigsten Tact erscheint das bisherige Contra- ba im Bass / einfolglich kan man das Ding umkehren und den Gang / wel- vorhin der Bass gehabt / im Discant gebrauchen / wobei die Griffe ganz vollstiminig bleiben können. Wenns zur letzten Hecfte des zwey und zwanz- m Tacts kommt / da drey Viertel stehen / thut man wohl / mit der rechten vom dreygestrichene c ad imitationem ins zweygestrichene d herunter zu lauf- den dabey die 6 und 5 im Bass unvergessen. Der vier und zwanzigste Tact ist aberumahl mit beyden Subjectis ab: und im zwey und dreyßigsten mag mit Tertien lauffen / bey den drey vierteln aber das ist berührte Imira- Clausulgen wieder anbringen. Ich besorge zwar / die musicalischen Stoicē m mit einen Proceß an den Hals werffen / darum / daß ich im General-Bass dreygestrichene c brauche; aber meine Defension ist schon fix und fertig. Nur ist!

§. 2.

Der sieben und dreyßigste Tact will nebst den folgenden eine besonders // ohl aus den vorhergehenden zunehmende Syncopation haben / wobei die über- stehen.

stehende Species alle ganz genau zu exprimiren sind. Da solches aber einem j
etwas schwer zu errathen fallen möchte/will ich/propter juniores, ein Eckgen d
specificiren:



S. 3.

Nun könnte zwar solches zur Anweisung satfsam dienen / und wäre da
gende daraus natürlicher Weise zu begreifen ; allein/ damit man mich nicht
mahl beschuldige/ ich wolle was gespielt wissen/ das nicht da stehe/ und der He
(denn das ist ein erfahrner Kerl) möchte ratthen/ was ich da just haben wolle/ so
ich noch ein paar Tacte mehr hersehen.



nd dieses mag auch genug seyn für einen der sich gar nicht zu helfen weiß. Die
 as heißen und bedeuten wollen/ müssen solche Dinge noch schöner und künstlicher/
 s hier angewiesen worden/ex tempore heraus bringen/sonst sind sie/ ob wohl eben
 eine Stümper/ doch nur ganz kleine Dreyling-Lichter. Es gef ällt mir sonderlich
 wohl / daß Mr. de St. Lambert auch so gar gut heisset/ wenn man eine einzige
 Stimme accompagnirt, und die Subjecta oder Fugen der Arie mit allen Par-
 theyen auf seinem Clavier dabey imitiret. Seine Worte lauten pag. 63. also:
 Quand on accompagne une voix seule qui chante quelque Air de mouvement.
 sans lequel il y a plusieurs imitations de chants, NB. tels que sont les Airs Ita-
 liens ; on peut imiter sur son Clavecin le Sujet & les Fuges de l'Air, faisant entrer
 des Parties l'une après l'autre ; mais cela demande une science consommée, & il
 faut être du premier Ordre pour y réussir. Hierunter können diese Exempla als
 Muster/ dienen. Ich hätte gerne etliche mehr de ce premier Ordre in der Welt/
 s sind ihrer gar zu wenig. Ceux du dernier Ordre dominant.

S. 4.

Die drey folgenden Tacte spielt man blosserdinge mit Tertien/ welche bey
 dem Allegro schon genug füllen/ und schliesslich die zwey Tacte für dem letzten mit
 dem Contra-Subjecto und vollem Bass zu Ende. Vid *Keisers Solik*, p. 4. & 22.

Zehntes Prob-Stück.

This musical score is for a piece titled "Zehntes Prob-Stück" (Tenth Exercise), numbered 150. It is written for a piano and consists of seven staves of music. The key signature is B-flat major (two flats: B-flat and E-flat), and the time signature is 6/8. The notation includes various musical symbols such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and notes with stems. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 8 above or below notes. The piece features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats, followed by a series of eighth notes. The second staff continues with a bass clef and similar notation. The third staff returns to a treble clef. The fourth staff uses a bass clef. The fifth staff is in treble clef, and the sixth and seventh staves are in bass clef. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

This page of musical notation consists of eight staves of music, likely for a piano. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second staff through the seventh staff are in bass clef. The eighth staff is in treble clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). The notation is dense and complex, with many beamed notes and slurs. The page number '131' is in the top right corner. At the bottom right, there is a small text 'voldi pr'.



Erläuterung.

§. 1.

In der ersten Zeile dieses Stückes spielt man nur mit Octaven im Bass und resolvirt die Septime ein wenig zierlicher als ordinair. Nach Verfließung zweyer Tacte der andern Zeile/ kömmt das Subjectum wieder vor/ jedoch variiret/ woben sonst nichts à partes zu bemercken. Im siebenzehnten Tact wolle man aber den dastelbst anhebenden Lauff wohl in acht nehmen und sich denselben fest imprimiren/ weil ihn die rechte Hand hernach gebrauchen wird.

§. 2.

Beym ein und zwanzigsten Tact fällt das Subjectum in die Repercussion aus dem c. und zwar variiret/ woben abermahl/ wann es nur fein rein gespielt wird d/ nichts buntes nöthig ist. So dann hat man im sechs und zwanzigsten Tact den oberwehnten Lauff in der rechten Hand gleich mit dem Schlag der Septime in der Quint anzubringen/ und damit drey Tacte bey vollen Griffen des Basses fortzu fahren. Vom neun und zwanzigsten bis zwey und dreyßigsten Tact wird so starck geschlagen und zu jeder Note das gehörige so vollstimmig angebracht/ als nur immer möglich. Will man die geschwinde Syncopation mit beyden Händen um einander hier employiren/ wird es nicht schaden können.

§. 3.

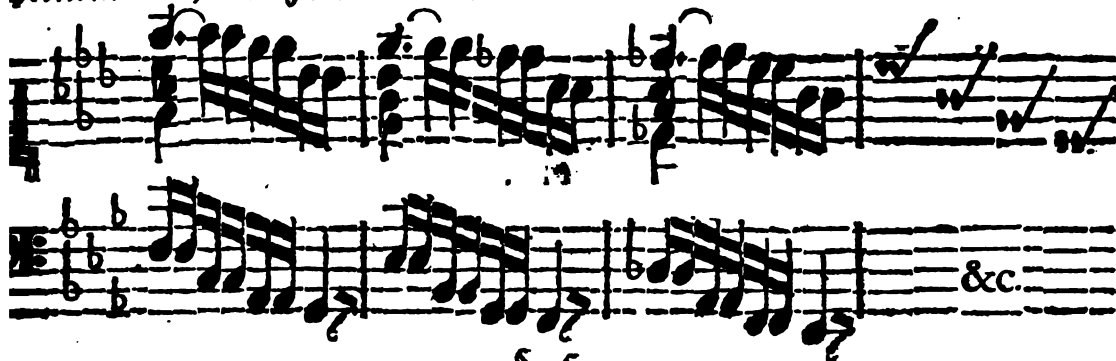
Der drey und dreyßigste Tact hebt eine neue Invention an/ und erfordert/

153

aß die rechte der linken canoniquement, das ist/ Note vor Note/ nachfolge/ denn diese erst drey Schritte voraus genommen/ und damit währet es bis in sieben und dreyßigsten Tact/ also die im dreyzehnten Tact gewesene Passage/ gleich als ein Interscenium, in die Quarte wieder angebracht wird.

S. 4.

Nach Verfließung vier Mensuren ergreift der Bass abermahl den vorerzehnten Lauff in der Transposition, welchen man sich gleicher gestalt wohl zu merken hat/ weil er hernach noch einmahl in der rechten Hand zu gebrauchen seyn wird. Zwischen im sechs und vierzigsten Tact ersieht man das erste Subjectum, und zwar auf eine zweite Art variiret/ wobei zu beobachten/ daß die Septime und ihre Resolution auf dieselbe Weise verändert und gebrochen werden können/ wie aus bengestem mit mehrern zu erlernen:



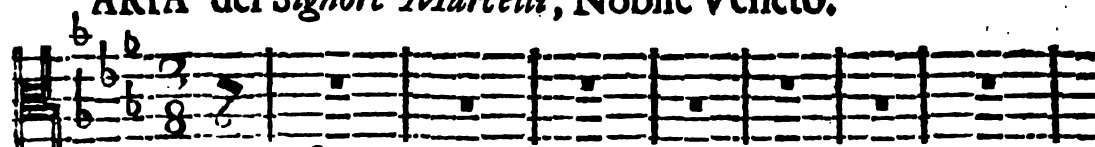
S. 5.

Nach diesem Satz kommt der obftgemeldete Lauff mit der rechten Hand gleich zu dem grossen C in der Quinte/ und wird damit bis in den vierdten Tact continuiret/ jedoch/ wie allezeit geschehen/ mit vollstimmigen Griffen im Bass.

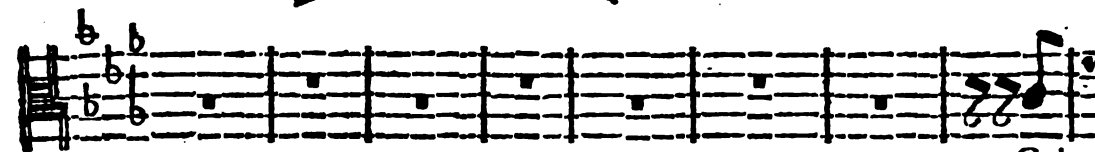
S. 6.

Zum Beschluß folgt was schon im neun und zwanzigsten bis zwen und reißigsten Tact gewesen/ und wird mit allen Kräfften so vollstimmig als möglich/ auch wohl per Syncopationem mit beyden Händen gespielt. Was dieser Syncopation eigentlichen Gebrauch betrifft/ angesehen dieselbe ein grosses Geräusche macht/ und die durchdringende Art zu spielen auf dem Clavier ist/ so muß dieselbenirgend anders/ als in vielstimmigen Sachen/ wie da sind/ starke Concerten/ Avturen, Symphonien, und Chöre/ angebracht werden/ zumahl wo ein forte ed tutti stehet; denn sonst würde alles dadurch gar leicht übertäubet und verdorrt werden. Loco allegatorum kan folgende Aria dienen.

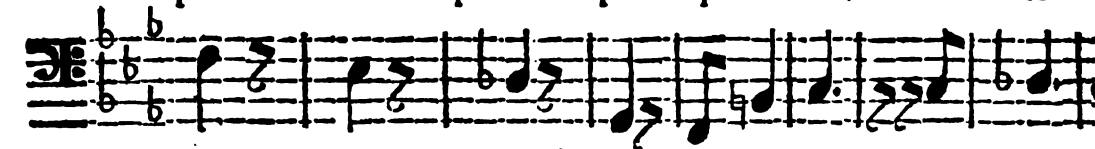
Aria

ARIA del *Signore Marcelli*, Nobile Veneto.

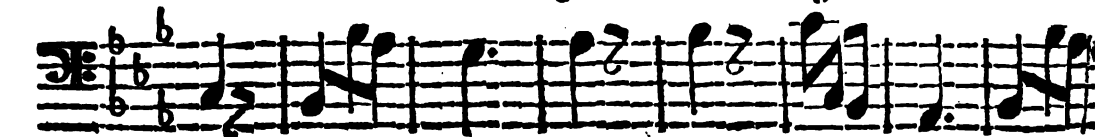
Con affetto.

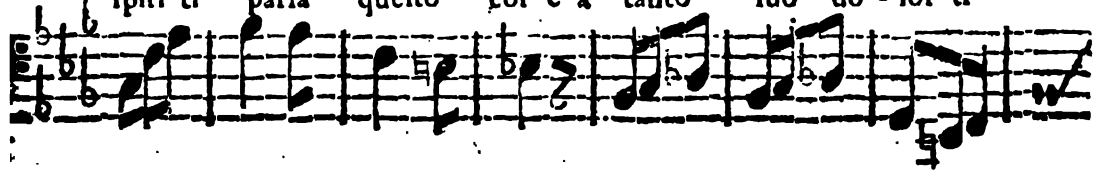
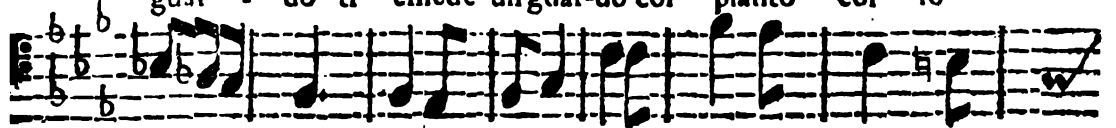
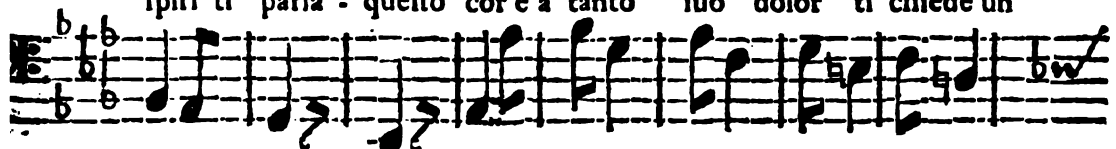
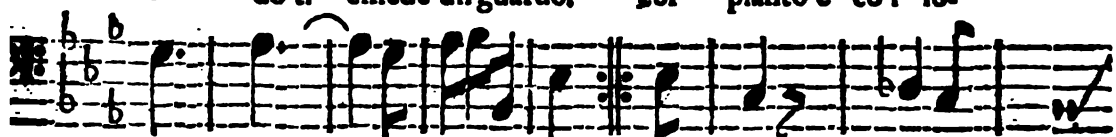


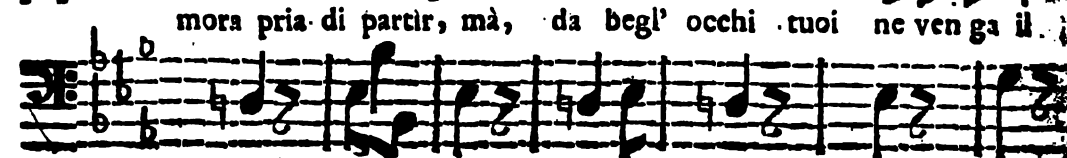
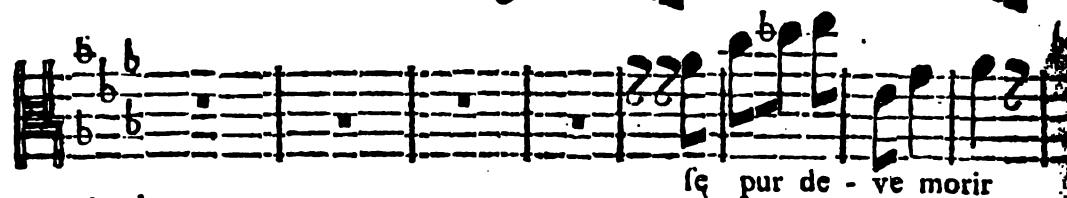
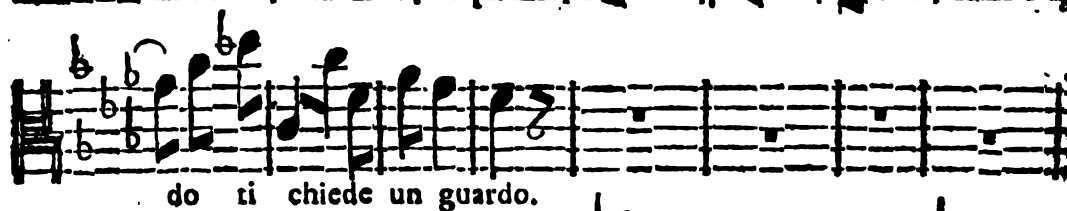
pian - to e coi sospiri ti parla questo cor, e a tanto



fuo do - lor ti chiede un guardo ti chiede un guar- - - -







dardo ne venga il dar - do, mà, da begl'occhi tuoi ne

venga il dardo mà da begl'occhi tuoi ne venga il dar - do.

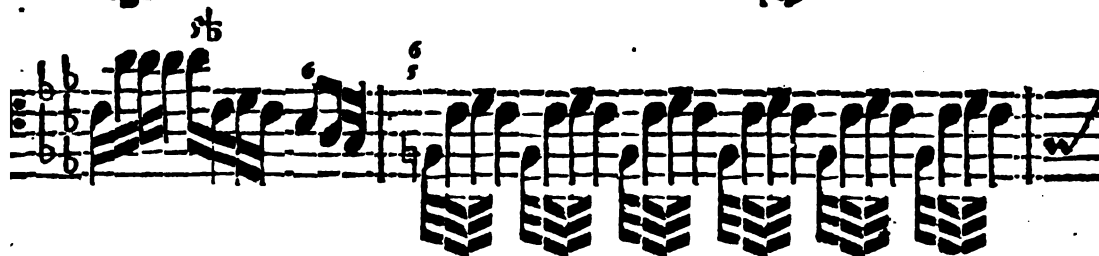
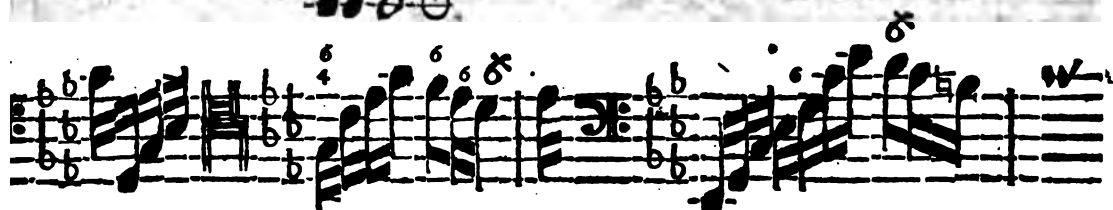
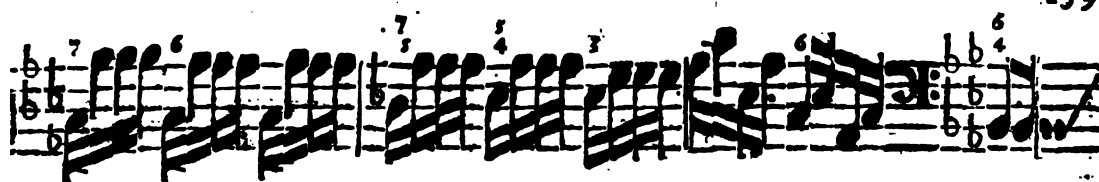
Da Capo.

Da Capo.

Ich lasse diese recht schöne Aria hier aus verschiedenen wichtigen Ursachen ein-
 1. (1) damit einer sich drüber mache und selbige solmisire; (2) weil bD
 C und bF häufig darinn vorkommen; (3) weil der letzte Theil beydes im
 ol und im Gis mol so wohl modulirt als cadencirt; (4) Weil es einen gro-
 ßen Ansehn erfordert / diese Aria ohne Begleitung accurat zu accompagniren/
 1. dem siebenden / achten / neunten und zehnten Tact keiner ihr Recht thun
 der nicht aus dem drey und sechzigsten und folgenden ersehe / wie jene müssen
 set werden; und (5) weil pag. 156. lin. 2. Tactu secundo, in der Sing-
 me / und denn im neunten und zwölften Tact des letzten Theils / Tactu ante-
 t. pag. 156, ein Intervallum vorkommt / das unter die sogenannte Usitata
 nicht eben zu zählen / und dennoch weist / wie sich ein geschickter Compositeur
 wohl bedienen könne. Es ist eine Nona minor (respectu Baseos) und ich
 es gerne / die erste / die ich in einer Melodie / auf solche Art / gefunden oder
 practicable geglaubt habe. So ist auch die Cadenz des ersten Theils in
 nam etwas merckwürdiges und nichts quotidianes. Daß sie mich aber des-
 sonderlich charmiren sollte / zu nahl / wann ich die Reprise betrachte / kan ich
 nicht sagen; doch jeder hat seinen Gout. Vid. Giacomo Sherard; Opera. II.
 a VIII. it. Giovanni Mossi, Sonata VI. beyde in Holland gravirt.

Wilttes Prob-Stück.









Vid. Giuseppe Valentini Opera V. Sonata VII. chiamata: la Corelli. *Keisers Solilo-*
quia, pag. 5. 6. 7. 8. 9. Elias Brummüller Sonata III. in Amsterdam gravirt.

Erläuterung.

S. I.

Die wird dem Herrn Organisten zu Muth? Es sieht hier ein bißgen bunt
wieder aus / hat aber so viel nicht zu sagen als der Herr wohl meynet.
Das Ding läßt sich halten / wenn mans nur erst recht übersiehet; Es fällt
alles so schön in die Hand / daß es eine Lust ist. Nur frisch daran / wer wagt /
er gewinnt; Um eine Probe ist es zu thun. Der Ton ist ja bekandt / der Tact
ein Viertel / die Claves nichts als Bass / Tenor und Alt; warum sollte man
sich dafür scheuten? Wiewohl ich erinnere mich / der Herr spielt nicht gern nach

Æ 3

ge.

gedruckten Noten; es ist wahr/man ist es nicht gewohnt. Das Papier scheine etwas durchzuschlagen; er nehme es mit nach Hause und lasse es rein/in Umanns † Noten abschreiben/ das Ding verdient es wohl/ es hats einer gen von dem der Herr einst gehöret/ er könne oder wolle auch ja componiren. gen kommen wir wieder zusammen.

S. 2. Also ungefehr würde ich/ oder ein ander/ mit einem unmusicalisch ganisten reden müssen; einem andern ehrlichen Mann aber könnte zur Mac dienen/ daß man gerne sähe/ wenn beyde Hände Tertian- auch wohl bisse wo es die Harmonie erfordert/ Quarten- weß mit einander in einem T die drey ersten Tacte spielten/ da sich denn dabey von selbstien äussern wird eine 6 oder $\frac{6}{4}$ mit zu greiffen. Unser Absehen vom vierten bis sechsten Tacte auch wohl unmaßgeblich dahin/ daß die Conventus und überstehende S bloß in der linken Hand blieben/ die rechte aber ein wenig dazu modulirt wann folgender gestalt:



S. 4. Der siebende/ achte und neunte Tact haben ihre gewisse Wege/ der zehnte und zwölfte richten sich nach dem Anfang/ es sind auch eben dieselben. Bis zu Ende des ersten Theils ist sonst auch weiter nichts zu erinnern/ als der achzehnte und neunzehnte Tact mit schlechten Schlägen/ ohne den geringen Zierrath/ gespielt werde. Im dritten/ vierdten und fünfften Tact des 2. Theils/ gehet es wieder auf die zuerst beschriebene Weise/ mit beyden Händen durch gebrochene Accorte und Species; ein paar Tacte davon will ich doch etwas specificiren/ woraus das übrige nach Maßgebung des Basses/ fest beurtheilen seyn wird: NB. Diß fänget vom dritten Tact des andern Theils

† Es war ein Organist an der Nicolai-Kirchen alhier/ dem man einige Tage zuvor die Partie über den Musik ins Haus senden mußte/ da er sich denn jede Note zweymahl so groß machte/ als sie sonst war/ und er sie desto besser sehen könnte; aber es half doch nichts.



S. 4. Der zehnte Tact des letzten Theils will in der rechten Hand mit der Sechste Quinte ein solches Harpeggio haben/ als die lincke im vorhergehenden geführt. Im zwölfften findet es abermahl statt. Im dreyzehnten und vierzehnten/ aber also :



des Harpeggio eines der leichtesten ist/ das gefunden werden mag.

S. 5. Man sieht nun solcher gestalt wohl/ daß im fünff und zwanzigsten und zwanzigsten Tact es eben auch so angehet/ und daß im neun und zwanzigsteden wiederum die erste Art vorfällt. Vom vier und dreyßigsten aber bis an den acht dreyßigsten kan die rechte Hand gar mannierlich moduliren/ indem die Lincke Species abfertigt; und das möchte ohngefehr so angehen:



wohl dieses alles niemand so wohl zur Vorschrift/ als zur Auffmunterung zum Exempel dienen soll/ damit es noch immer besser und wohlklingender komme.

Zwölftes Gros-Quint.

Andante.

The musical score is written for a twelve-part ensemble (Gros-Quint) in E-flat major (three flats) and 3/4 time. The tempo is marked 'Andante.' The score consists of seven staves of music, each containing complex rhythmic patterns and fingerings. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of three flats. The subsequent staves continue the melodic and harmonic development, with some staves featuring more complex rhythmic figures and fingerings. The final staff concludes the piece with a double bar line.

A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The music is written in a style that suggests a 19th-century manuscript. The staves are connected by a brace on the left. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by frequent sixteenth and thirty-second notes, often beamed together in groups. There are several slurs and phrasing marks throughout. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and slight fading. The page number '163' is written in the top right corner.



Erläuterung.

S. 1.

Ist was schweres in diesem ganzen Werk / so muß ich gestehen / daß es das funfftehen Stück des Ersten Theils / und denn dieses größste wohl seyn könnte. Das meiste könn ich noch in gegenwärtigem auf den fremdden Schlüssel an; massen ich mit gutem W nur den hohen Bass- und hohen Alt-Clavem hierinnen gebrauchen wollen / damit ein Gleisß fester in diesen sonst (uti loquitur) ungewöhnlichen Tönen werden möge.

S. 2. Die beste Warnung / so ich guten Freunden hiebey geben kan / ist erstlich diese: D hüten bey den Sprüngen / derer gleichetliche in dem ersten / dritten / vierten / fünfften Tact weiter vorkommen; denn sie sind nicht all' Octava, wie sie einem sonst wohl häufig aufstos dern etwas wenigens weiter von einander. Vors Andere halte ich den Finger auf den Anfang des Theils / und bitte daselbst sich nicht viel umzusehen; es stehen nur bloß die Secunden drei andere muß einer von selbst wissen / ob nemlich die Quarta soll in major oder minor seyn / wie die Natur eines jeden Modi weiset; wird dieselbe verändert / ratione cantus, so setzt man es wo nicht / kan es wegbleiben / und muß der Natur gefolget werden / sonst wird hier nicht Entre nous will ich doch wohl sagen / daß zu der fünfften Note im zweyten Tact des dritten Theils die 44 gehört / und zwar wegen der Consequence einer falschen Relation, die verhindert wird.

S. 3. Wenn auch im fünfften Tact des andern Theils eine 6 über der letzten Note des dritten Theils steht / so lget nicht daraus / daß sie auch mit derselben / sondern vielmehr / Zierde halber / zu den angeschlagen werde / von welcher Anticipation zwar oben schon geredet worden; es ist zu befürchten / daß man die Sache nicht so weit rückwärts herhohlen und suchen wolle. Wie denen andern Vorfällen gleicher Art in dieser Piece hat es auch gleiche Verwandnis.

S. 4. Im siebenden Tact dieses Theils kommt eine Passage, welche etliche Tacte continü nach einer kleinen Abwechselung im vierzehnten Tact wieder anhebet; bey derselben habe ich bemerkt / daß weiter keine Kunst dazü gehören / als zu jedem Viertel einen Schlag gethan / so wie

die Natur des Tons / obet auch die Signaturen anzuweisen. Wohl zu verstehen / daß der erste Schlag zur ersten Note des Viertels / und sonst zu keiner / geschehe.

5. Man mag sich auch / schon §. 2. angeführter Ursachen halber / den ersten Tact dieses andern des Exempels / imgleichen den zwey und zwanzigsten und drey und zwanzigsten Tact desselben mercken / damit es mit den Signaturen seine Richtigkeit erlange. Insonderheit passe man / bey Probe / auf den dritten Tact vor dem Final; wann es da nicht hapert oder stocket / so kans schon ren. Bey der ersten Note gedachten Tacts wird es ins Strecken gerathen; ich weiß es aus der heurung / und andere werdens lernen. Indessen sind die Sachen so naturel gesetzt / und alle von der haffenheit / daß / wenn man einem Verständigen nur einmahl sagt woran es liegt / so begreift er es / wann er nur bekennen will / er habe es zuvor nicht recht eingesehen; wess kan. dem geht es nicht an.

6. Ob nun zwar aus diesem Ton / so / daß er zum Fundament stehet / selten etwas zum Vorschein et (wiewohl es doch an Exempeln nicht fehlet / besonders im Recitativ) so moduliren dennoch Stücke aus dem F mol gar stark ins bA, als der Tertia, und muß einer deswegen nothwendig in diesem Modo, wenn er gleich nur pro affinali stehet / wohl beschlagen seyn. vid. pag. 154. Ja / sage ich vom F mol? so gar der bekandte und tägliche C mol weicht gar oft ins bA, als seine Sexta aus. Zum Verweiss dessen kan eine Cantata von M^r. Zändeln / die mir eben zur Hand liegt a. Sie ist zwar nicht gedruckt / (wie ich denn nicht weiß / daß von diesem so berühmten Autore was icktes oder gravirtes vorhanden / welches mich wundert) allein sie ist in vieler Leute Händen / und eben Titul: *Lucretia*. Die Anfangs- Worte heißen: *O Numi eterni &c.* und die andere Aria sich bey dem Anfang des zweyten Theils diesen Satz:

Se il passo move

se il guardo gi ra se il guardo gira, &c.

innen ist der ganze Ambitus des Modi Gis dur. oder bA, enthalten / und wer denselben nicht als eigenen Modum kennet / ist auch incapable, diese anderthalb Zeilen recht zu spielen. Dergleichen tausend und aber tausend Exempel anzuführen.

Dreizehntes Prob-Stück.

Con Spirito.

The musical score is written for piano and consists of six staves. The first four staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It features rapid sixteenth-note passages and trills. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Trills are marked with a 'tr' symbol. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in a single system, likely for a piano or similar instrument. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as 'f' (forte) and 'p' (piano), and articulation marks like slurs and accents. The staves are numbered 1 through 7 at the beginning of each line. The handwriting is in black ink on aged paper.



Erläuterung.

§. 1.

M Ein jener Bauer die dicke Milch mit der Mist-Gabel isset / so brach sich dabey des Sprichworts: *Wer het dat / de liet dat.* (Vari delectat) weil er sie lange genug mit dem Löffel möchte gegessen haben. Wir wollen dem guten lateinischen Haus-Mann sein Gericht / zusamt den verdammen Vehiculis, gerne lassen / und nur nach Massgebung seines weisen Dichters / auch eine kleine Veränderung mit einer divertissanten Piece machen / nach wir vorher eine ziemliche Ecke in mühsamen Tönen zurück gelegt haben.

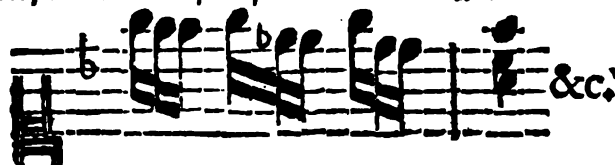
§. 2.

Ob man nun schon alles hierinn mit dem neun-achtel Tact ganz wohl bestellen / und nur ein Allegro dabey setzen können ; so kan es doch nicht schaden wir auch denen zu gefallen den neun-sechszehntel herzusetzen / die ihn vielleicht öfter / oder doch selten / gesehen haben / und sich dannenhero / wenn er ihnen einmal unvermuthet begegnen sollte / ein wenig fürchten möchten. Es heisset zwar: *Non sunt multiplicanda præter necessitatem*, und mag seiner alte erfahrene Mann nicht unrecht gesagt haben: *Summa est dementia, cationem, quæ simplicibus Notis scribi potest, obscuris signis perplexare*; wie solches der Schwäbisch-Fränkische Cantor, Herr *Mayer*, in seinem jüngst herausgegebenen *Hodegomo Musico*, möglich anführet. Allein / ersülich muß man / um geschwinde Sachen recht zu

imiren/ auch geschwinde Tacte und geschwinde Noten gebrauchen. (2) Muß in der Mode in gewissen Stücken nicht absagen/ und (3) werden hier keine Signale vorkommen. Was sonst der Löw im Petersquenz (einer närrischen Comedie) von sich selber meldet: Ihr lieben Leut erschreckt euch nicht/ ich bin in rechter Löw; solches kan zwar durchgehends von dieser Organistenrobe/ insonderheit aber von etlichen bunten Bässen/ die doch nicht gefährlich sind/ wie dieser deren einer ist/ mit Zug gemeldet werden.

§. 3.

Raillerie aber à part! der elffte Tact muß doch was zu bedeuten haben/ weil der Bass daselbst stille steht; Betroffen. Es soll etwas unterdessen in der rechten Hand vorgehen/ etwann auf diese Imitations-Art:



welches man sich bey dem dreizehnten auch wolte gesagt seyn lassen.

§. 4.

Vom neunzehnten Tact bis an die erste Reprise weist auch schon der Bass/ daß sich die rechte Hand seine vorhergehende Passagen sehr wohl zu Nutzen/ wovon viel Worte nur unnöthig. Sapienti sat.

§. 5.

Da nun im achten Tact des andern Theils der Bass wiederum zu erkennen ist/ daß er gern abgelöst seyn möchte/ so wird man seine rechte Hand abermahl einer kleinen Syncopation bequemen müssen. Damit dieselbe aber nicht allezeit einerley Weise geschehe/ so kan der eine Tact von unten an seine Arbeit/ der andere dieselbe von oben machen/ und damit Tact-Weise alternirt werden/ (wie nach der Bass selber thut) welches aus beystehendem wenigen deutlicher zu sehn ist:



Der

Der zehnte und elfte Tact können nach vorhergehender Anleitung abgetiget werden; bey dem zwölfften aber muß man sich / und so durchgehends bey allen Accorten vorsehen / erstlich / daß das Intervallum keine Tertie mache / welche Syncopation zu enge ist / (wie oben schon angemercket worden) Vors andere, die Trias Harmonica vor allen Dingen vollkommenen sey / da es denn nicht an folgen kan / wenn diese beyde Stücke beobachtet werden / als daß von unten Syncopation jederzeit bey Accorten in der Quinte / von oben aber in die T anhebe / welches man sonst Syzygiam remotam zu nennen pfleget. Man aber zwey Accorten gradatim aufeinander / es sey im Auf- oder Absteigen / und man wolte denn beydes mahl in der Quinte anfangen / so kämen sie heraus; Derowegen muß die Alternation vorbeschriebener massen das Mittel / Fehler zu verhüten. Obgleich in dieser Piece keine zwey Accorte immediate gradatim aufeinander folgen / so will ich doch den Casum hersetzen / dadurch zugleich aber mahl erläutert werde / was in der Quinte oder Tertie anfangen oder altern heißen.



NB. Wenn / wie im dreyzehnten und vierzehnten Tact / der Bass eine Clausul hat / die durch zwey Tacte / woraus sie bestehet / repetiret wird; als muß die Alternation nicht Tact-weise / sondern je zwey und zwey Tacte / oder mehr geschehen / wenn sich eine Clausul über mehr erstreckt. Im sieben und achtzigsten Tact gibt es zwey Accorte Sprung-weise nach einander / woselbst altern werden muß.

Vom acht und zwanzigsten Tact an bis zu Ende mögen beyde Accorte egalement ihre Syncopation zusammen führen / welches einen gar artigen Effect

173

dafern nur am rechten Ort angefangen wird. Solches geschieht auf fol-
 Weise / da die letzten acht Tacte gänzlich specificiret sind:



es Harpeggio, ob es gleich nur zweinstimmig aussiehet / ist dennoch im Grund-
 erstimmig / und klingt bey der Geschwindigkeit so voll / als sonst acht Stim-
 men geraden oder schlechten Griffen nicht thun können; Man bringe es aber
 n dan / als wo der Bass entweder allein / oder zu einem starcken Satz spielt.

Vierzehntes Prob-Stück.

Discretamente.

This musical score is for a piece titled 'Vierzehntes Prob-Stück' (Fourteenth Exercise Piece) by Discretamente. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats: B-flat and E-flat). The time signature is 2/8. The piece consists of 14 measures, grouped into seven pairs of two measures each. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals (flats and naturals). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Ornaments (small circles with a cross) are placed above certain notes in measures 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, and 14. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Alto modo.

195

The musical score is written on eight staves. The notation is a single melodic line, likely for a lute or similar fretted instrument. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is written in a style characteristic of early modern lute tablature, with many notes marked with 'x' symbols, indicating fretted positions. The notation is dense, with many beamed notes and rests. The score is titled 'Alto modo.' and is numbered '195' in the top right corner.

Erläuterung.

S. 1.

A wirds wieder schneyen bey einem Treffer/ wenn er das Ding der Faust wegspielen soll. Mich deucht/ ich hätte eben nicht nöthigt/ das Beywort *Discretamente* hinzusetzen/ weil es bey manchen genug / ja so discret hergehen dürfte/ daß man gar nichts höret: Das soll indessen so viel bedeuten/ daß keiner zuplumpe/ sondern erst fein besellich erwege/ wie und welcher Gestalt es anzugreifen / daß er hübsch vorlich wandle/ und sich keine sonderliche Airs gebe. Wenn er auch gleich nichtmahl hie und da meynen sollte/ er sitze oben darauff/ und wolle sich ren; so kömmt ganz unvermuthet ein Stoß/ der ihn von der Mähren hwirfft / und das hat er dann seiner Indiscretion zu danken.

S. 2. Vom achten Tact an kan manns sein (wenn man will) in der Hand variiren / (wer nicht will/ der lasse es bleiben) welches um so viel der klingt/ da man es aus solchen Tönen nicht gewohnt ist. Ich habe birt/ und ganz durchgehen lassen mit einer geschickten Variation, und gut geklungen. Wilt du aber wissen/ mein Spieler/ wie es gemacht ist so theile dir hier ein wenig zur Probe mit/ daraus das übrige mag bey werden:



Achter Tact.

Neunter Tact.

S. 3. Die Septimen im elfften und zwölfften Tact lassen sich auch auf diese Weise behandeln/ und fällt die Resolution einem von selbst in die Hand. Es wäre nur überflüssig etwas zu specificiren/ weil es auf die vorhin gewiesene Art ausläufft. Man darff nur den Griff thun/ und die Finger einen um den andern regenz so hat es schon seine Richtigkeit. Es nichts rares noch schweres daran.

S. 4. Ob nun wohl das *Discretamente*, nebst vorangeführter Erklärung/ auch bedeuten mißlich niemand sonderlich zu übereilen hätte; so wolte ich doch auch nicht gerne/ daß man einen Tanz daraus machte; das Stückgen verliert sonst dadurch alle seine Grace. Ich kan da unberührt lassen/ daß das *Mouvement*, (nicht nur der Tact) und die Manier/ womit ein herausgebracht wird/ derselben das rechte Leben geben/ ohne welchen alles todt und hölzern ist: betrachten offtmahls eine unansehnliche Aria, als etwas nichtswürdiges/ bis wir endlich mit welcher Art dieselbe müßte oder könte executirt werden/ alsdann ist sie unsere *Favvoria Arietta: Navicella, cho s' implora &c.* wor hier lange beandt/ che Mons. Graneva

: Virtuose und nunmehrige Darmstädter Vice-Capellmeister / noch einmahl in Hamburg

Niemand wußte was an dem Dinge war / es wurde sein gerade weggesungen / daß man über Componisten vermeynte Einfalt lachen mußte / da er doch unschuldig war. Wie aber Monfr. newald sich damit hören ließ / kannte es fast niemand / so fremd klang es / und jeder wolte sich an der Sache zu Tode künsteln. O! es hatte seines gleichen nicht. Echt! so viel liegt an der unction / sie macht in der Music just den Unterscheid / welchen Licht und Schatten haben / das sind Extremitäten. Also wolte ich denn auch insonderheit diese Piece, mit einem gewissen Mouvement, nicht zu langsam auch nicht zu geschwind / sondern con Discretion handthiert wissen. Und / was zu dieser Disgression Anlaß gegeben hat.

5. Jedermann wird sehen / daß / was auf der andern Seite dieses Prob. Stückes erscheint / dasselbe Ding sey / und nur eine andere Gestalt durch die Chromata an sich genommen hat. Ich bläße Transpositiones für sehr nützlich / und will die Studierende gebeten haben / dergleichen selbst zu versuchen / und die Stücke / so nicht übersetzt hierinn zu finden / fleißig auf diese Art zu poniren; denn bey dieser Transposition verändert das Stück den Ton nicht.

6. Daß ich aber eben verlangen solte / man möchte alle Töne so transponiren (nemlich alle die es leiden / weil D, G und A noch vor der Hand davon auszunehmen sind / wie II. Orch. pag. No. XXIV. gezeiget worden) solches sey ferne / und ist hoc Seculo unnöthig / ob man sie sich alle gar wohl bekandt machen darff / weil sie alle affinaliter häufig genug vorkommen. Solche zwar aber scheinen mir diesen Falls nothwendiger zu seyn / als die andern sieben / nemlich: in Gegenhaltung bE, und *G in Gegenhaltung bA. Die übrigen: *H, bC, bD, bF, bG, und *A, die doch Monfr. de St. Lambert, und sonst noch kein Autor zu ficiren die Curiosité gehabt hat / würden mit ihrer Transposition gar zu weitläufftig fallen / und wenig Nutzen schaffen / weil man sie alle mit einander viel näher haben kan. Denn *H ist C mol, bH dur, bD ist Cis dur, *E ist F mol, bF ist E dur, bG ist Fis dur, und *A ist B mol. Daß der dieser 7 Töne / wenn er pro fundamento stehen solte / schon per uctatorem exprimiren kan / ob sie wohl affinaliter alle zusammen distinguiret werden müssen. Mit den beyden ausoffenen aber hat es eine andere Beschaffenheit; denn *D ist ein eben so gewöhnliches Dis, als bE / bE ein eben so gewöhnliches Gis, als bA. (salva distinctione inter durum & molle) so / daß die Bezeichnung eben so vulgaire ist / als die andere; welches bey den übrigen nicht eintrifft. Einzelne *H gar ein fremder / hingegen C ein täglicher Gast ist; bC ist eben so neu; H aber ganz nicht so seltener / als *C; *E lange nicht so gemein / als F; bF erscheint kaum einmahl / da E tausendmal vorkommt; bG läßt sich auch weit sparsamer sehen / als Fis; und *A nicht so oft / als das rechte B, es ein jeder Nachdenkender wird gesehen müssen. In Erwägung dessen habe hier bloß das Dis auf zweyerley Art vorstellen / die übrigen zurück lassen / und einem fleißigen General-Basisten anzuweisen / sein Heiß selbst daran zu versuchen. Schaden kan es nicht. Wenn ich sonst l. c. Orch. daß D, G und A nur auf einerley Art notirt werden / so verstehe ich dadurch / wenn sie zum Grunde dienen sollen. Denn sonst kan man sie auch mit zweyen Creuzen exprimiren / die beyde doppelt aber wie unten vorkommen wird / ein simplex und ein duplex Chroma seyn können. 3. E. in schon Fis da ist / und vor dem Fis noch ein * gesetzt wird / spielt man G. Wenn vor dem Cis noch * gesetzt wird / spielt man D, und wenn vor dem Gis das * verdoppelt wird / alsdann spielt man b. Ich habe aber mannmahl lieber mit dem H operiren wollen / und hoffe / man werde mich nicht dafür verurtheilen / weil es zur Deutlichkeit geschehen.

Funffzehntes Prob-Stück.

Scherzando.

This musical score is for a piece titled 'Funffzehntes Prob-Stück' (Fifteenth Exercise Piece) in Scherzando (playful) tempo. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats: B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The piece consists of 16 measures, organized into eight measures per line across four systems. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings (accents and slurs). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



Vid, Sonates d' *Elias Brummüller*, gravées à Amsterdam ches Etienne Roger, Sonata I.
B mol;

Wie dieser Ton gar oft an solchem Orte/ und in solchen Piecen, vorkommen könne/ da
er feiner am wenigsten vermuthet; solches will ich mit einer Aria zum Beschluß der Erläuterung
weisen.

Erläu-

Erläuterung.

§. 1.

In ersten Theil dieser Organisten-Probe ist/ bey Gelegenheit des und zwanzigsten Prob-Stückes/ den Liebhabern des unzeitigen Schlagens eine kleine Erinnerung geschehen. Weil ich nun viele ansehnliche Freunde habe/ die mit solcher Tact-Sucht behaftet/ und starck davor passionirt sind/ auch vielleicht durch bereits angeführte Gründe nicht vöellig davon abgeworden seyn möchten/ so muß ich hier noch ein Wort mit ihnen theilen.

§. 2.

Vors erste verlange ich/ daß sie mirs Dancß wissen sollen/ daß ich Funffzehnte Prob-Stück eigentlich ihnen zu gefallen gesetzt/ damit die badinerie ihrer Füße nicht gar vergehe/ zu dem Ende es auch mit dem 2. Scherzando (scherzend/ spielend/ tändlend) wohlbedächtlich versehen worden. Vors andere bedinge mir aus/ daß sich niemand unterstehe/ in einem Tact zwey Vierteln zwey mahl nieder zu schlagen/ denn solches wäre ein Mißbrauch der Indulgence. Vors dritte will ich mir ausgebeten haben/ daß diejenigen mit den Füßen tactiren/ wenigstens den Kopff still halten/ und den ganzen Körper nicht dabey in Bewegung setzen/ zufolge dem ihnen bekandten Axiomate: nicht durch viele verrichtet werden dürffe/ was einer thun kan.

§. 3.

Es ist wunderbarlich! Unsere Lands-Lente wollen von den Frankosen ihren ihre Accurateße, ihre Fertigkeit in den Schlüsseln/ ihre Einigkeit im Spielen/ ihre gute Eigenschaften keines weges erlernen; aber die Luftstreiche/ das Aßen/ das Windsechten/ die Contorsiones, so ihrer etliche mit Händen und Füßen mit Leib und Seele/ bey ihrem Tactschlagen anbringen/ das sind Sachen/ die Deutsche sonderlich charmiren müssen/ weil wir uns so viel Mühe geben/ zu hienach/ als Affen/ nachzumachen/ und uns noch Airs dazu zu geben. Mein mein/ wenn so ein affectirter Frankose/ mit ein paar accompagnanten

inen/ etwas daher lauet/ in Meinung er singe/ daß er mit seinen Grimazen den
 Fel bannen wolle/ da er doch bißweilen lauter tendresse im Munde führet.
 lächerlichste ist/ er will solchen Leuten im Schweiß seines Angesichts und
 rechten Gärber-Tritten den Tact vorschlagen/ die tausendmahl besser wiß-
 was Tact sey/ denn er selber. Sehen wir manchen Französischen Violon-
 ne Pan! welche gefährliche Striche fallen da nicht vor; alles muß unter
 n Füßen krachen/ erzittern und erbeben; seine Ermel (sonderlich bey itziger
 schneiderischen Mode) lassen keine Fliege leben/ und sind besser als alle We-
 und Fachtel in der Welt. Wenn man hergegen das Ding bey'm Licht be-
 het/ so höret man fast keinen einzigen reinen Griff noch Strich von ihm/ son-
 alles beruhet in dieser Charlatanerie, in dem mühsamen Exterieur. Das
 nun die Leute/ die uns Appetit zum Tact-schlagen machen/ weil es ihnen
 so wohl anstehet. Ich accompagnirte dieser Tagen eine heisere Parisienne,
 eine Note kennete/und mir doch/mit Kopff/Hand und Fuß/den Tact vorschlagen
 t.

S. 4.

Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen Concerten und
 ren anders nicht/ als aus Noth; wie etwan ein Lahmer seines Stocks nicht
 ehren kan. Nun ist es ja wohl an dem/ daß ein solcher Mensch mit seiner
 te niemahls Hoffart und Figure zu machen/ sondern vielmehr suchen wird/
 lbe so viel möglich zu verbergen/ warum solten wir uns dann solche unnö-
 e und insolente Airs mit unserm Nothhelffer (dem Tact schlagen).
 n? da es ja weiter zu nichts dienet/ als denjenigen/ die unter dem Hauffen
 a hincfen / eine Stütze abzugeben/ bey welcher sie sich wieder aufrichten/
 in guter Einigkeit mitmachen können.

S. 5.

Die vielen Gentilezze, so in vorhabender Piece können angebracht
 den/ sind unmöglich hier alle zu specificiren. Genug/ man nehme zum
 zehnten Tact eben die Noten/ welche der Bass im elften gehabt hat/ und gehe so
 dem Bass gradatim herunter bis im siebenzehnten Tact. Im achtzehnten
 mit die rechte Hand die ordentlichen drey a vier Tacte des Anfangs/ her-
) laufft sie mit dem Bass in Tertian und vollen Griffen bis zur Cadence

Da

Daß

Daß auch im elften Tact des andern Theils das Subjectum wieder in die rechte Hand fällt/ ist leicht zu erachten: desgleichen im neun und zwanzigsten und folgenden Tacten/ auch im ein und vierzigsten abermahl. Der letzte Satz für dem da Capo gibt gute Gelegenheit zur Variation, weil er repetiret wird/ die selbe wird auch ein Studirender bester massen zu nutzen wissen.

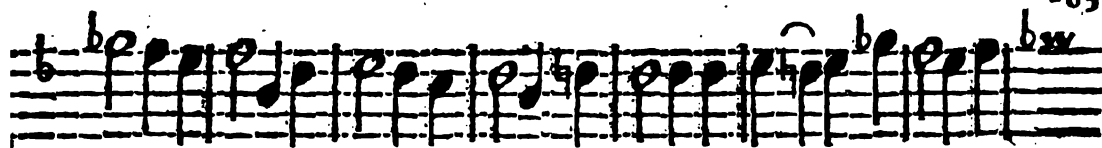
S. 6.

Hier erscheinet nun die versprochene Aria in aller Einfalt und Ehrbarkeit. Ich weiß gewiß/ wer das vorhergehende nicht gelesen hat/ und diese Piege als ein Prob-Stück spielen soll/ der wird denjenigen öffentlich auslachen/ der ihm solches vorleget/ denn das Ding siehet fürwahr so schlecht aus/ als inder möglich ist. In dessen wolte ich wohl einen Thaler daran wenden/ wenn in meiner Gegenwart, und Beyseyn anderer Kenner/ ein Pfaster-Treter und eingebildeter Meister sich damit prostituirte. Ich will die Stelle nicht nennen/ sie wird sich schon weisen.

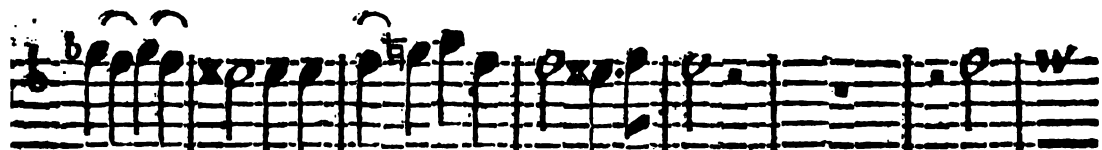
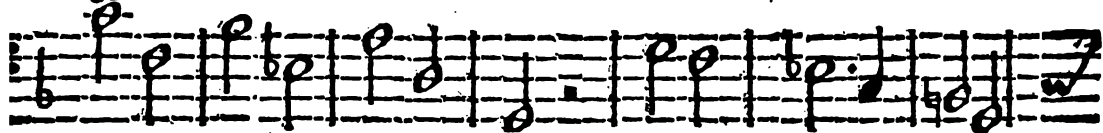
ARIA del Sig^{re} *Dominico Bottari*.

Non presto.

Ai raggi d'un volto.

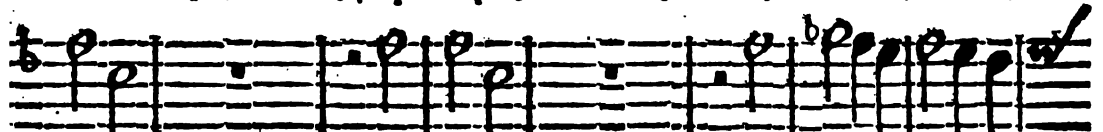
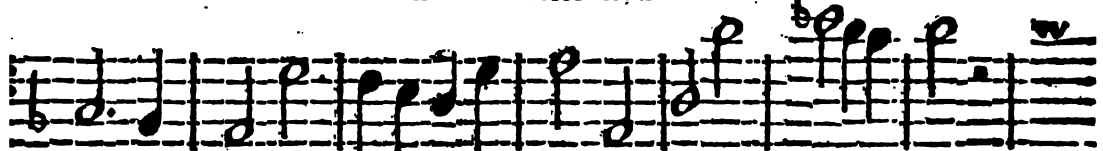


raggi d'un volto al biondo d'un crine un alma nel fe - no resistere non



sà - un alma nel fe - no re - sistere non sà

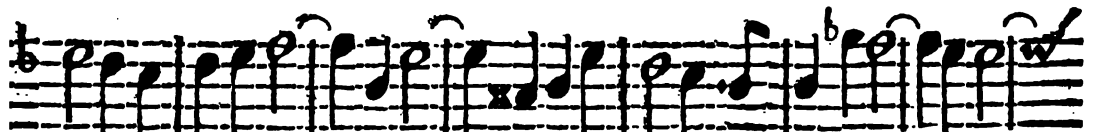
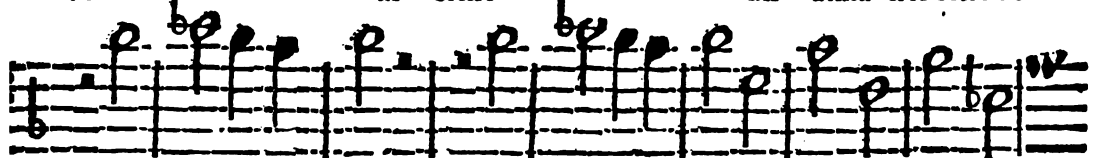
al



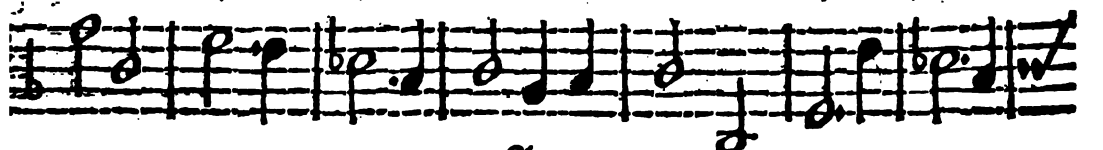
volto

al crine

un alma nel seno re-



sistere non sà, nò nò - resi- - ster resistere non sà, nò nò, non sà,



re - sifter non sà, nò nò non sà - re - sifter non sà.

al grato cinabro

d'un vago e bel labro e pe - na e via

me - no mo - rende s'en va mo - ren-

me - no mo - rende s'en va mo - ren-

me - no mo - rende s'en va mo - ren-

me - no mo - rende s'en va mo - ren-

do morendo s'en vâ moren-

do mo - rendo s'en vâ.

Da Capo.

Da Capo.

Zu mercken ist hieben/ daß C mol und F mol &c. eben den Ambitum
ben/ und dannhero gleiche unerwartete Vorfälle/ mit dem Dis mol und Es
ol, an die Hand geben. Da es denn schon läßt/ wenn ein Organiste darin strot-
et. Zum Exempel kan ihm abermahl dienen pag. 55 aus Giovanni Mossi be-
te cirirten Sonaten, wo ein Satz vorkommt/ der just mit obiger Aria quadriret.
er sanften das Dis mol, wie es pag. 174. vorgekommen/ nimmer in Praxi ge-
en hat/ der kan es auch in obiger Aria, mit seinem ganzen Ambitu, antreffen.
as brauchen wir dann weiter Zeugnis?

Zehntes Prob-Stück.



Erläuterung.

§. 1.

Man der ersten Abtheilung dieser **Organisten-Probe** ist gegenwärtig **Ton** anderst notiret worden als hier / da es doch (nach der Einrichtung gewöhnlichen Claviers zu reden) dieselbe Clavis oder dieselbe **Palm** Es wird wohlbedächtlich gesagt / **nach der gewöhnlichen Einrichtung unserer Claviere**; denn es schon genugsam ex Matesi, theoreticè, von andern wiesen worden ist / daß **♯G** in Natura sonst ein ganz anderer **Ton** sey als **A** Ich thue hinzu / daß man es auch musicè, ex Praxi, darthun könne; 1. die Eigenschaft des ersten **Tertiam minorem** erfordert / und also eigentlich **A** Der andere aber von selbstem **Tertiam majorem** haben muß / einfolglich **Natur** dur ist / welches ein und derselbe **Ton** zugleich nicht seyn kan. vid. II. pag. 426. **Harmonica** hat noch keine **Rationes** hierüber fallen lassen.

§. 2.

Man hat zwar lange wohl gemercket / daß in den so genannten **Hemitoniis** sam ein **Equivoque** stecke; daß nemlich **♯C** ein ander Ding an sich selbst als **bD**; daß **♯D** vom **bE** billg unterschieden seyn solte; daß **♯E** vom ordentlichen **F** differire. Sie haben gar recht demonstriret / daß **♯F** nicht **bG** sey; d. h. vorgewesenes **bA** und **♯G** im Grunde nicht einerley; daß **bH** ganz was andres sagen wolle / als **♯A**, und daß endlich **♯H** keine Gemeinschaft oder Identität haben könne mit dem ordentlichen **C**, denn darin bestehet ein Stück der enharmonischen Octave. (Befiehe unsre Vorrede.)

§. 3.

Außer so weit sind unsere **Emendatores** nicht gegangen / daß sie **a** vom **H** unterschieden / und **bF** nicht mit **E** confundirt / oder daß / gleich **a** und **F** auf verschiedener Art können exprimiret werden / dieselbe auch / in eigenen nebenliegenden **Claves**, (welche ich gerne im Rauff geben will) doch stets eine andere **Signatur** erfordern solten / welches doch / besonders in chromatischen Tönen / die ins **Genus enharmonium** tecke ausweichen / höchst nöthig ist.

owegen davon mit mehrern zum Beschluß dieses Werckes wird geredet/ auch gesehen werden/ was sonst vor Inconvenience im Schreiben daraus entsteht.

§. 4.

Unsere Vorfahren/ wie sie diese Observationes über den Mangel der Tone nacht/ und vermeynet/ daß dem Clavier bey den Hemitoniis noch 7. Palmulæ fehl/ haben wohl nicht geglaubet/ daß man nach ihrer Zeit aus solchen Hemitoniis schweige aus ihren abgängigen/ per Temperaturam brauchbaren Brücken) laß ein Stück sehen würde/ zumahl da Capricornus und Bernhardi sich in die Wercke schon wacker umgesehen/ und schwerlich gedacht haben/ daß es weiter ne pouffiret werden/ wie doch am Tage lieget; Sie haben nur die Consequences und Ausweichungen der andern gewöhnlichen Tone betrachtet/ und aus dem Principio ihre Anmerkungen für unumstößlich auch unentbehrlich gehalten/ welches doch ein Pudel ist.

§. 5.

Eben so wenig nun als unser einer glauben mag/ daß nach diesem aus dem 2^{ten}, so weit es vom F unterschieden/ etwas zum Vorschein kommen solte/ eben so leicht es doch geschehen; und wolte ich nicht Bürge dafür seyn/ noch prætendiren/ daß in deswegen sonderliche grosse Aenderungen im Instrumente machen solte/ daß die Fen doch nichts; meine Gedanken gehen/ mit aller Moderation, dahin/ daß nur na genug möchten angefehrt werden/ wodurch dergleichen Sachen geschieht zu iren/ und zwar hauptsächlich wegen besagter Consequences. Denn die Hoffnung/ ein Clavier zu verbessern/ zu vermehren/ und zur Vollkommenheit bringen/ müssen wir fahren/ und uns an einer guten Temperatur begnügen/ weil es doch/ ungeachtet vielfältiger Vorschläge und Versuchs mit dem 1^{ten} Werck der Palmularum nicht durchdringen kan; aber unsere Meynung sch Noten zu exprimiren dürffte wohl nicht schaden/ und das können wir nicht nahl recht thun/ wie bey dem letzten Exempel / ja gleich in folgender Arie, gesehen werden soll.

§. 6.

Mit wenigen ist sonst anzudeuten/ daß vom 5^{ten} Tact dieses Prob. Stückes am dritten des letzten Theils; so dann wieder vom 10^{ten} besagten Theils bis an 17^{ten} alles recht mannierlich in der rechten Hand könne gespielt/ bey den vorunenden 2 aber eine zierliche Syncopation angebracht werden; übrigens ucht es keiner grossen Künste.

Erläuterung.

S. I.

In der ersten Abtheilung dieser Organe
 Ton anderst notiret worden als hier
 gewöhnlichen Claviers zu reden. *a-di, cor Germano, cor a-*
 Es wird wohlbedächtlich gesagt / no-
 cherer Claviere: denn es schon ge-
 wiesen worden ist / daß *EG* in
 Ich thue hinzu / daß man
 die Eigenschaft des erste-
 Der andere aber vo-
 Natur dur ist /
 II. pag. 426.

a-di, cor Germano, cor a-

mico al mio Amor l'Amor confondi e mi sembri un solo

cor e mi sem- bri





Erläuterung.

§. 1.

Eine andere Tone zum Klagen/ zum Lachen/ zum Tauchzen/ zur Andacht/ und ferner/ gemacht zu seyn scheinen/ so hat es fast das Ansehen/ als wenn der Spieler insbesondere zum Spielen und badiniren geschickt seyn wolte. Violisten wird ihn gar gerne sehen/ und vieles finden/ daß mit seinem Instrument sympathisiret/ und wer der Traversiere mächtig ist/ muß diesen Modum nicht wenig hochhalten/ weil er einer der bequemsten ist/ der Flöte ihr rechtes Lustre zu geben; ob aber ein Hautbois oder Basson so wohl damit zufrieden/ daran zu zweifeln. Indessen/ da es unserm accompagnateur einerley seyn muß/ an welchem Ton er spielet/ weil die eine Clavis (verstehe die Eintheilungen des Claviers) keinen stärkeren Finger erfordert/ als die andere/ so wollen wir dieses Exempel vielmehr ein wenig durchgehen/ als uns länger bey des Tones Eigenschaft aufhalten.

§. 2.

Die ersten zwey Tacte nun sähe man gerne ganz simple gespielt/ so daß das Subjectum vernehmlich heraus käme/ zu folge dem in der Natur und Vernunft

deten Principio : Daß aller Anfang schlecht und deutlich ist/ und eyn muß. Durch das simple Spielen wird hier hauptsächlich verlangt/ jeden sechs Noten in besagten Tacten nur einmahl mit der rechten Hand d zuge schlagen werde / wobey erinnerlich seyn mag/ daß der Vorschlag iße angehet.

Die folgenden drey Tacte spielet man mit den Ziesern aufs accurateste/ läßt bey jedem Achtel das Gehörige an; Wiewohl sich einer / im letzten oder 3/ vorzusehen hat/ daß er bey der 4 nicht die sonst gewöhnliche Seit ergreiffe/ sintonmahl solches unmöglich ohne Schnitzer abgehen würde/ er lasse an deren Statt die schon in der Hand habende 8 wieder hören/ solcher Satz wegen der 4 ganz fremd klingen.

Was ferner Tactum 6/ 7/ und die Helffte des achten betrifft/ so kan h schon dabey ein wenig mehr Freiheit nehmen / und solche nicht nur mit velter Octave in der linken Hand spielen/ sondern auch in der rechten mahl/ wohl dremahl zu je 6 Noten das in Händen habende oder bezeich schlagen. Der Rest des achten/ samant dem neunten Tact/ haben ihre Wege.

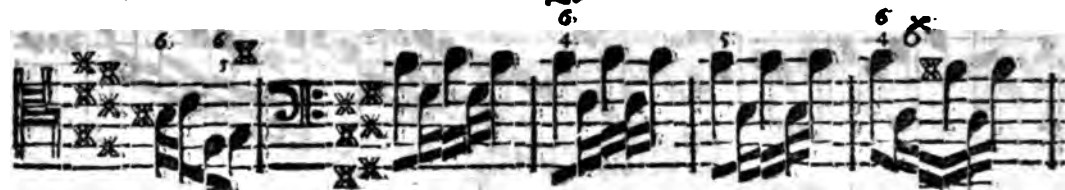
Der funffzehnte Tact gibt schon wegen der schlechten Noten Nachdenken laß/ nach Belieben/ (nicht daß es eben seyn muß) das Subjectum in der Hand mit eben den Noten womit der Anfang gemacht/ zu ergreifen; aß die lincke Hand/ wie einmahl vor allemahl gesagt/ nicht vergeßennig dabey anzuschlagen/ damit/ auch bey dem Alleinspielen/ der Chades General-Basses nicht ausgesetzet/ sondern nur embellirt werde/ wie ben an verschiedenen Orten schon satssame Erinnerung geschehen.

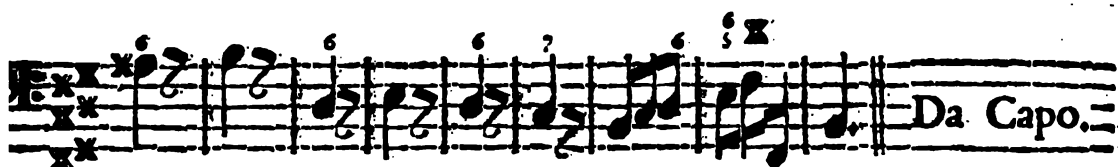
Beu dem eilfften Tact kan zwar die rechte Hand/ wie sie angefangen/ mit continuiren/ der Raß auch doppelt geschlagen/ doch muß nicht verges den/ daß man mit der rechten Hand/ bey jeder ersten Note von sechs ien gezogenen/ allemahl vollgreiffe.

Anlangend den zwölfften/ dreyzehnten und vierzehnten Tact so respiriret richsam dabey etwas wenigtes/ und machet nach Belieben was sich schicken er auch gar nichts/ als was da stehet: Bey dem funffzehnten und sechezehn wird einer schon sehen/ daß die rechte Hand wieder zu thun haben kan/ nur

am Anfang liegen/ welcher nach einer $\frac{S}{Z}$ mit der 4 vom d gemacht

muß/ alsdann das übrige von selbst/ nach Maßgebung des Subject, in
 E c Ter.





Vid. *Taglietti* Opera VIII. Concerto XI. *Giuseppe Valentini* Opera V. Sonata IX, chiamata: *La Chilarducci*. *Arcangelo Corelli* Livre premier, Suite IV. Livre II. Suite XVIII. *Giovanni Mossi*, Sonata XI. und unzählige mehr.

Erläuterung.

§. 1.

Im ersten Tact wird zu den beyden ersten Noten angeschlagen / zu dem übrigen aber nicht. Im andern Tact schlägt man zu keiner Note ausser zu der ersten. Im dritten ebenfalls; im vierten aber zu den beyden ersten.

§. 2.

Im fünfften Tact wird nur zu der ersten und achten Note das Gehörige und specificirte angeschlagen. Im sechsten Tact auch also. Im siebenden steht wohlmercken / daß die *S* so über der letzten Note befindlich / bey dem vorhergehenden *h* schon anschlagen und anticipiren müsse. Im achten Tact macht die rechte Hand mit dem *h* und *h* dasjenige / was der Bass anfangs mit *h* und *e* hören lassen. Im neunten continuiret solches mit *h* und *gis* zu *e*, mit *h* und *h* *h* aber zu *dis*. Im zehnten geht es wieder wie im fünfften. Im elfften er nimt die rechte Hand das Subjectum, und fängt mit *e* *cis* an / hernach *e* *h*, mit *e* *a*, darauf *e* *gis*, zuletzt *e* *h*, so wie die vier ersten Tacte des Probückes von Note zu Note heißen.

§. 3.

Mit folgenden sechszehnten / siebenzehnten und achtzehnten Tacten verjret man wie mit dem fünfften / und wo das Tenor-Zeichen die Repercussion / Thematis anhebet / eben wie mit dem Anfang. Im acht und zwanzigsten Tact ist zu mercken / daß die rechte Hand daselbst nebst der *S* / welche liegen thut / zu jeder Note die Terte mit anschlage. Weiter wolle man den sieben und dreyßigsten und acht und dreyßigsten Tact in acht nehmen / und dazu eben daselbst / was der Bass in den beyden vorhergehenden Tacten gehabt hat / doch also /

Et 3

als



als wenn nun ein niedriger Discant-Schlüssel davor stünde. Die folgende Tacte bis zum Schluß des ersten Theils werden ganz starck mit Zuschlagung der Note angegriffen und vollstimmig absolvirt.

§. 4.

Es stehet wohl zu beobachten/ daß im andern Tact des andern 2 die erste Note durchgeheth / welches selten also vorfällt / und vom Judicic pendiret/ da einer beobachten muß/ auf welche Note die Emphasis oder der cent fällt/ welches hier nicht auf die erste/ sondern auf die andere geschicht/ we bige im steigen die letzte Note/ und dabey der Anfang eines neuen Ganges ist.

§. 5.

Bis an den sieben und zwanzigsten Tact dieses Theils fällt weiter n zu erklären vor / und muß allhier wieder das erste Subjectum, und zwar lich mit fis cis, hernach mit fis dis zum H, sodann mit fis cis wieder zu und schließlich mit fis h als der Septime zum Gis, welche durch f und h solviret wird / angebracht und durchgeführt werden.

§. 6.

Beym ein und dreißigsten Tact kommt der Satz wieder / ob wol andern Tönen / der im ersten Theil Tactu 37 & seqq. gewesen / da man nur hier ebenfalls weiter nichts zu thun hat / als daß man mit der rechten dieselben Noten / die der Bass vorher gespielt / nachschlage / wiewohl an vorige Art / als ob ein niedriger Discant-Schlüssel davor befindlich wäre. folgenden vier oder fünf Tacte kan man füglich Tertien-weis / ohne weit Zuthun / durchgehen lassen / und endlich wird der Beschluß mit einer abermal Repercussion des Subjecti in der rechten Hand also gemacht:





en jedoch unausbleiblich die linke Hand alles auf das vollstimmigste anzu-
nehmen muß / welches je und allewege fest gesetzt wird.

S. 7.

Sonst habe mit Fleiß die ganze Passage hieher bringen wollen / damit /
in den vorigen Beschreibungen etwann einem oder andern etwas dunkel
seyn möchte / es alles mit einander aus dieser Probs könne illustrirt und
deutlicher gemacht werden; sientemahl es wohl dabey bleibt / daß / wer einer Sa-
chündig ist / dieselbe natürlicher Weise nicht so klar fürzutragen geschickt sey /
wohl einem Unkundigen nöthig; Dahero niemand zu verständlich im Unter-
suchung seyn kan / so daß auch wohl gar eine kleine Weitläufigkeit und Wie-
derholung nicht gleich zu tadeln / dafern sie ihr Abschen auf die Deutlichkeit ge-
setzt hat.

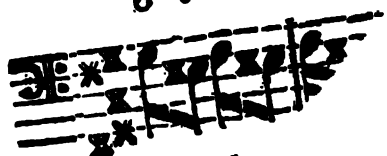
S. 8.

hat der berühmte Herr Capellmeister Telemann neulich 6 Concerte heraus-
gegeben / und gar sauber in Kupffer stechen lassen / die der weyland Durchlauchtige
König von Sachsen-Weymar mit eigener Hand / und aus eigener Invention
componiret hat / in selbigen ist das Concerto V. aus obigem Ton / und eins der
besten. Einen souverainen Fürsten zu finden / der ein Autor Musicus, und allegirt
werden kan / ist sonst eine Sache die nicht alle Tage auffstößet / der edlen Musique
eine sonderbahre Avantage giebt. Siehe die Vorherritung. Hanc Reges
& summi Principes didicere; hanc publice & privatim exercuere, wie Mar-
tine Meibom. in Dedic. antiqu. Mus. ad Reginam Christinam sagt. Vid. Vival-
pera Terza, Lib. II. Concerto ultimo de l'Estro Armonico.

Neun-

Neunzehntes Prob-Stück.

Allegro.



al vor einem
sicher selber schla
andere wäre meines
übrige verrichten.
ndern / wenn er allein
prüfen werden soll.

auffig siehet / als wenns ih
weil der zweigeschwängten No
Tertie zukommen / doch so / daß wenn
compagniret die Tertie nicht mangel
mitlaufen! muß die Serte auch
Orten aber die Serte so geschreide
kan welches will ich anmerken.

indien die Serten die Expedition, und
liegen welche dann zum eis eine Quar
ndern was galantes wird. Im neun
Tertie mehr Mühe / und läßt die Serte
wenn es langsamere Noten wären da sie
vorher der Tertie alles aufhöret / so kan darüber
kommen. Der dem andern Satz indessen macht
anden Noten eine wohlklingende Quinte aus.

§. 4.
Quart anfangt / nemlich mit einer solchen 7/2
Stück nichts auch billig allhier nicht einmahl vor
den Anfang annehmen will / und rede nur von den
21. 22. 23. 24. 31. 32. 33. 42. 45. 47. 48. und 27^{ten}
Tact

§. 5.
Der Director allem / und sonst keinem zugethet / b. 10.

Handwritten musical score on seven staves. The notation includes various rhythmic values (e.g., 43, 6/4, 7/2, 4/2, 6/8, 7/8, 6/16, 8/16, 6/32, 8/32, 6/64, 8/64, 6/128, 8/128), accidentals (sharps, flats, naturals), and dynamic markings (f, sf). The score concludes with a "Dal segno" instruction and a double bar line.

Dd

Er

Erläuterung.

§. 1.

Nur möchte nun wohl ein wenig Tactirens nöthig seyn / zumahl vor e
der nicht fest im Sattel sitzt. Ich zweifle aber / ob ein solcher selber
gen / oder sich den Tact vorschlagen lassen wolle. Das andere wäre u
Erachtens das beste / so könnte man mit mehrer Attention das übrige verricht
Inzwischen bedarff ein Meister weder des einen noch des andern / wenn er
spielet / und muß doch kein Härlein fehlen / falls ihm nicht geblasen werden so

§. 2.

An den Orten dieser Piece, wo die 6 so häufig steht / als we
rer aller Rendesvous wäre / kan man / insonderheit bey zwen geschwäng
ten / entweder mit der 6 allein / oder mit der Tertie zukommen / doch so / daß
die Sexte die geschwinden Noten mit accompagniret / die Tertie nicht mi
sondern liege / & vice versa, wo die Tertien mitlauffen / muß die Sext
gegenwärtig in der Hand seyn. An welchen Orten aber die Sexte so gesch
abwechsele / und an welchem es die Tertie thun kan / solches will ich anmerck

§. 3.

Im andern und dritten Tact verrichten die Sexten die Expedition
bleibt das fis, als die Tertie zum d, dabey beliegen / welche dann zum e seine
te / und folglich nichts unangenehmes / sondern was galantes wird. Im
ten und zehnten Tact hingegen thut sich die Tertie mehr Mühe / und läßt die
ruhen / welche zum fis zwar dissonirte / wenn es langsamere Noten wären
aber geschwinde durchgehen / und zuletzt bey der Tertie alles aufhöret / so kan da
eben den Ohren nichts widriges begegnen; Bey dem andern Satz indessen
die liegende Sexte zu den zwischen-spielenden Noten eine wohlklingende Quint

§. 4.

Wo der Tact mit einer Pause anfängt / nemlich mit einer solch
da wird zu der darauf folgenden Note nichts / auch billig allhier nicht einmal
geschlagen; wiewohl ich hievon den Anfang ausnehmen will / und rede nur
Vorfallen im 7. 8. 12. 20. 21. 22. 29. 30. 31. 32. 33. 42. 45. 47. 48. und

* Vom Tact-schlagen / wie solches dem Directori allein / und sonst keinem zustehet /
Prinzens Satyr. Comp. II. Th. c. 18. §. 10.

et. Man fänget zwar an allen diesen Stellen der Tact nicht just mit der aufe an/ es hat aber eben die Raison alda/ daß zu der Note/ welche auf die aufe folget/ nichts muß geschlagen werden/ weil sie nemlich durchgehet/ nichtsonderliches zu bedenken hat/ und nur/ nach der Abreißung/ an statt eines lachens gleichsam dienet/ wodurch eines ans andere gehänget wird.

§. 5.

Im funffzehnten Tact haben die Serten wiederum die Schule/ und stehen die Tertien nur stille; Beym drey und zwanzigsten fällt mir eine Manier/ die in der linken Hand gar oft kan angebracht werden/ und solches um so mehr/ weil überhaupt im Bass ein grosser Mangel am manterlichen Spiel (als da sind: gute scharffe Trilli, Vorschläge/ Accente und dergleichen) im Accompagniren gespühret wird. Dieses/ so ich hier notire/ betrifft den Sprung in die Tertie aufwärts/ allwo man mehrentheils einen starcken Schleuffer machen und dem hohen Ton dadurch eine ungemeine Force geben will. Es muß aber solcher Schleuffer nicht/ wie etwann beym Singen/ gehen/ sondern kurz und etwas vehement gemacht werden/ gerade als ob man die drey Finger zugleich hinsetzte/ und nur einen nach den andern aufsteckte.

§. 6.

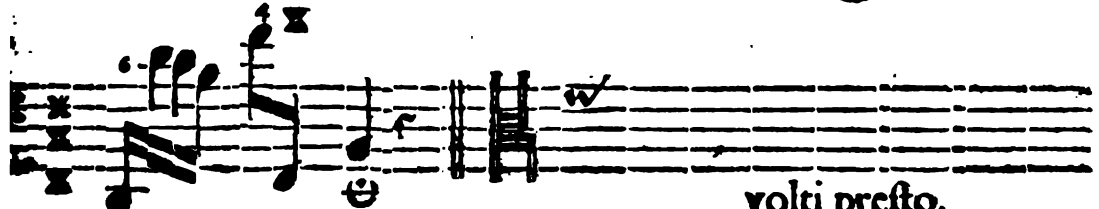
Es möchte einer im vier und dreyßigsten Tact Wunder denken/ woher die harte Signatur schreibe/ es ist aber die Serte zur folgenden Note/ welche nur anticipirt und hiebey erinnert werden wollen/ daß solches in dieser Piece geschehen müsse. Kan einer im ein und vierzigsten Tact mit der rechten und ein paar Noten canonicè vorher spielen und den Bass folgen lassen/ wird nicht übel stehen. Sonst fällt wenig mehr zu mercken vor/ das nicht mit dem/ was bereits gesagt worden/ eine Verwandtschaft hätte.

§. 7.

Aus diesem Ton siehe eine schöne Sonata in Masciti Opera Terza, grabet bey Etienne Roger zu Amsterdam/ es wird die Siebende seyn: Vid. re. Corelli, Livre II. Suite XI. Msr. St. Lambert nennet diesen Ton p. 29. in Fa Diéze mineur, und schreibet dabey: Rare. Fis mol ist kürzer gesagt/ obbey mir gar nichts rares.

Swankigstes Prob-Stück.





D D 3

volti presto.





Erläuterung.

§. I.

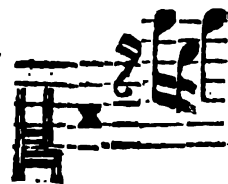
Er hier fest springen kan/ der kömmt wohl zu recht; ein anderer aber wird oft straucheln/ stolpern/ oder unrechte Ton ergreifen. Zum Ende des vierdten Tacts hätte man es gerne ein wenig gebrochen/ und demüthigten/ sechsten und siebenden auf diese Art:



hes wird sich auch im funffzehnten / sechzehnten und siebenzehnten Tact gar schicken.

§. 2.

Am Ende des achten Tacts/ zu den zween Achteln/ fpieler die
Hand diese nebensiehende Noten/ und alternirt damit im
ten/ zehnten und elfften Tact nach Maßgebung des Basses;



S. 4

die auch im achtzehnten und neunzehnten dieselbe Passage wieder vorkommt; aber im zwanzigsten und folgenden Mensuren nicht zu später erscheinen will / muß nicht lange säumen / sondern die Finger galoppiren lassen.

§. 3.

Da der andere Theil mit einem gewissen Harpeggio anfängt / so solches allhie so viel an / daß die rechte Hand daher Gelegenheit suchen soll nachzumachen. Solches kan auch sofort im andern Tact geschehen / etwan gendrer Gestalt:



Woben nicht zu vergessen / daß die Bass-Noten mit Octaven einhergehen / u dann dem Dinge eine Gravitè geben können.

§. 4.

Im fünfsten und sechsten Tact des andern Theils nimmt man die schriebene Alternation wieder in acht / und will man im siebenden Tact Passage Tertien-weise im Discant mitlaufen lassen / füllt solches besser aus die schlechten Griffe. So dann hat man im neunten / zehnten und elfften obige Harpeggio abermahl anzubringen / zu den vier letzten Noten aber elfften Tacts nur dieses wenige zu schlagen.



§. 5.

Auch kan es nicht übel klingen / wenn mit dem Ende der vierten Mensur die rechte Hand ihre Accorte und Griffe eben so bricht als der Bass. Solches muß aber nur auf diese drey Viertel geschehen:



Die letzten Noten mit dem Bass Octaven nehmen / geschieht express, um das
 lectum, so dasselbst wieder einfällt / desto deutlicher auszudrücken; da diesel-
 Noten aber noch einmahl vorkommen / darff man sie nicht auch noch einmahl
 Octaven / sondern ordinair, wie das andere / spielen / damit abgewechselt werde.

§. 6.

Gleich darauf kan / bey dem stillhaltenden Bass / die rechte Hand sich hören
 n / nur mit einem gebrochenen Accort und was sonst übersteht. Zum
 mpel:



§. 7.

Gleichergestalt leidet der achtzehende Tact gar wohl / daß die rechte Hand
 er Harmonie mit der linken auf eben vorbedeutete Art procedire. Bey dem
 ebenen niedrigen Bass-Schlüssel aber wird nur einmahl zu vier Noten geschla-
 / und wo der Bass durch Viertel geht diese Veränderung im Discant gemacht:
 Et Daß



§. 8. Daß dieser Ton in Frankreich was seltenes seyn müsse/ ersehe aus Mr. St. Lambert seinem obangeführten Tractat vom General-Baß/ da es p. 27. heißt Le B Fa Si Becarre (H) etant un Ton sur lequel on compose rarement, *) point de modulation qui lui soit particulièrement affectée; s'il en avoit un seroit la mineure. Ich sage/ er habe natürlicher weise tertiam minorem, und be die Grimde von allen diesen Sachen in der zweyten Eröffnung des Orch. p. 48 schon gewiesen. Daß aber dieser Ton gar nichts rares bey uns sey/ zeigt/ nebst unzähllich andern täglich vorkommenden Exempeln/ auch des Herrn Capellmeister Teichmanns III Sonata aus den zu Frankfurt gravirten Solis.

§. 9. Ein Römer/ mit Nahmen Giovanni Mossi, ein Correlliner/ der schon oft ein paar mahl citiret worden/ hat ohnlängst ein vortreffliches Werk von 12 Sonaten à Violino solo herausgegeben/ darinnen suche man die Sonata V aus dem H moll und spiele sie wohl/ ich will Bürger seyn/ sie soll Vergnügen bringen. Das Werk ist zu Amsterdam/ bey Jeanne Roger, in Kupffer gestochen/ und dem Cardinal Schrottenbach dedicirt. C duro caret. Vid. dell Abaco Opera IV. Sonata XI. Ant. Vivaldi Opera V. Sonata XVI. Giacomo Sherard Opera I. Sonata II. e Opera II. Sonata II. &c.

*) Wir haben Sachen mit Trompeten und Pauken aus diesem Ton/ das ist zu sagen: Cammer-Ton. Ich habe den sonst betrübten Choral: Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ/ 2c. im verwickelten Jubilo auf dem H Cammer-Ton gesetzt/ und ihn mit Trompeten und Pauken Chor-Ton so accompagniret/ daß manchem ins Herze gangen ist.

Ein und zwanzigstes Grob-Stück.

A handwritten musical score consisting of six staves. The notation is in a historical style, featuring various note values, rests, and ornaments. The first five staves contain continuous melodic lines with frequent sixteenth and thirty-second notes. The sixth staff concludes with a double bar line and the instruction 'vlti presto,'.

vlti presto,

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of six systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings (6, 7). The piece concludes with a double bar line and the instruction "Da Capo."

NB. Zum Exercitio in diesem Ton spiele einer die XI. Sonata von Moll, und setz
 Eachen aus dem E dur.

Erläuterung.

S. 1.

Eit ohne dem der Ton etwas hart fällt/ so habe dieses Prob. Stück mit sonderlicher anderwärtiger Schwierigkeit nicht beladen/ sondern nur so sein natürlich hersehen wollen/ wie es mir eingefallen/ damit niemand soll/ man suchte die vor sich (scil.) schweren Töne mit allerhand Künstleyen verwirrt zu machen.

S. 2.

Dis wenige muß anmercken/ daß dem Anfang ein besonderer Rath zu-
st/ wenn die Tertien Note vor Note mitspielen/ dabey aber die Signaturen
vergessen werden müssen/ und der Bass in Octaven einhergehen kan. Weiter/
ne dem die Harmonie schon vollkommen in dem Harpeggio befindlich/ so
gerne/ daß man vom dritten bis sechsten Tact nur die bloße Tertie oben im
re Octavenweß springen/ und hernach eine kleine Pause folgen liesse/ so wie
lign weiter unten im Bass vorkommt. Mich denckt/ solches macht mehr Ac-
on, als wenn man da immer und ewig mit lauter vollen Griffen auf einer
le weghacket.

S. 5.

Der siebende und achte Tact enthalten wieder den Anfang/ und werden
also mit Tertien wieder abgefertiget; Beym neunten und folgenden hat
te obenberührte Art abermahl statt/ und gehet bloß mit Tertien/ die in
ctave herunter fallen/ nur so:



zehnten Tact kehrt sichs um/ und muß die rechte Hand syncopiren.

Et 3.

Bey

S. 4.

Bei Anhebung des andern Theils wird sich nun einer bescheiden / da der Bass so continuirt / wie der erste Theil geschlossen / auch mit der re Hand eben die Veränderung zierlich könne angebracht werden : nur ist auf zu sehen / daß die Intervalla so weit von einander genommen we als möglich / weil / wie schon mehrmahlen berähret / die Tertien bey so Syncopation zu enge klingen ; Doch hat Noth auch kein Gebot. Ich sage wenn es zu ändern steht. Als zum Exempel / ich kan zum h im andern 2 die Syncopation so machen : Es wirds mir niemand wehren.



Daß es aber nicht besser sollte seyn auf folgende Manier / wird niemand str



S. 5.

Beim fünfften Tact des andern Theils hat der Bass wieder das Harpeggio, deswegen mag auch die rechte Hand ihre Tertien abermahl in die Octaven springen lassen. Im siebenden giebt es eine Abwechselung innen. Im neunnden ist das Anfangs Subjectum angebracht / wobey die liebten Tertien sich bey jeder Note hören lassen können. Der elffte Tact dert die so oft erwähnte springende Tertien / oder was sonstien durch die 3 dabey angedeutet worden. Zum Überflusß will ich meine Meynung noch mahl hersehen:



§. 6.

Wenn dieses vorbei/ so macht es die rechte Hand auf dieselbe Art / wie Schluß des ersten Theils ist tractiret worden / und fällt weiter nichts zu er-
 en vor. Wer aber aus diesem Ton eine schöne Aria zu accompagniren
 hat/ der suche selbige/ unter andern/ in Herrn Keisers seiner Opera Fre-
 nda.

§. 7.

Dieser Ton heisset bey mehrerwehntem St. Lambert: B Fa Si Becarre,
 ure, und steht dabey: (ich weiß nicht warum) *rare*. Wenn wir lauter
 tätten aus unsern Tönen machen wolten/ so wundert mich nicht/ warum
 Irnuth so groß ist. Wenn in der Fiebel J. E. beyin Q. beyin X. beyin Y.
 ö weiter/ auch beygesetzt würde/ es wären solches rare Buchstaben/ weil
 icht so öftters herhalten als das A und die übrigen Vocales, so könnte doch
 s den Lesebengel nicht entschuldigen / falls er sie nicht kennen sollte/ noch
 weniger einen Buchdrucker / wenn sie in seiner Officin nicht zugegen.

§. 8.

Wegen des Bedenkens/in Notirung dieses Modi und dergleichen/habe schon
 . & 89. etwas erwehnet. Hier stößt es wiederum auf; und zwar im fünfften/
 iden/ neunten und funffzehnten Tact des andern Theils. Dabey zu erin-
 / daß ich gar wohl weiß/ wie man sich bey solchen Vorfällen zweyer gleichen
 be (x x) für einer Note zu bedienen pfleget/ habe es auch öftters selbst
 ifiret; aber dabey befunden / daß den meisten die hier gebrauchte Weise
 leicht dadurch die Intervalla in Wahrheit den Schein einer Unförmlichkeit be-
 n) dennoch deutlicher und leichter zu spielen gedaucht. Ich sage: zu spielen.
 i zum Singen wäre jene Art schon viel bequemer/ worüber zum Beschluß
 ! Werckes meine unvorgreifliche Gedanken / versprochenen massen / mit
 ern eröffnen werde.

Seventy and twenty-first Grand-Staff.

si suona, se piace,

tutti

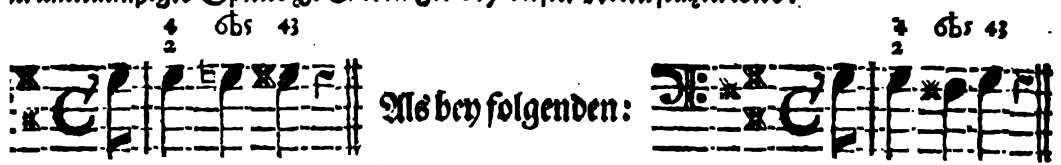


Anmerkungen.

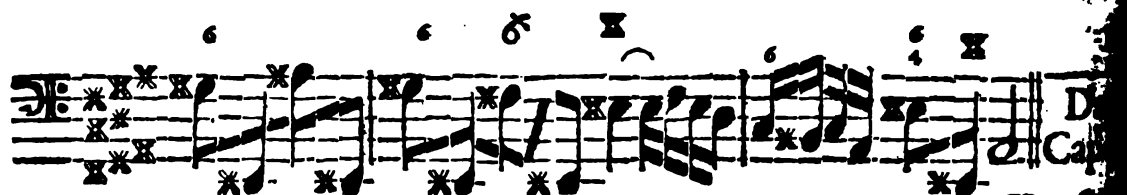
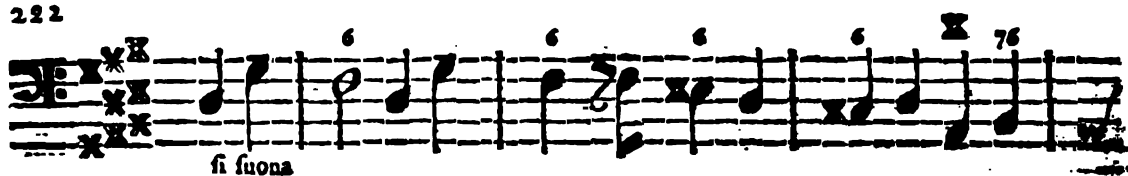
§. 1.

§il diese Piece im Druck nicht füglich auf zwei Seiten ganz zu bringen war / hat man lieber hier mit einer langen und final-Note aufhören / als hernach mitten in der Melodie / wo es sich gar nicht schicket / abbrechen und umkehren wollen.

§. 2. Ob gleich bisher in verschiedenen Exempeln / propter juniores, eine gewisse einfältige Art zu bey den chromatischen Tönen erwähnt worden / die etwas unformlich scheint / ungeachtet meistens leichter vorkömmt als die recipirte, wie mich solches die Erfahrung öftters gelehret hat / in mittelmäßiger Spieler 3. E. weniger bey diesen Noten stugen wird:



man doch Ursach zu denken / daß diese gebrauchte Complaisance nunmehr wohl aufhören und daß einer / der in seiner Probe bis hieher glücklich fortgekommen ist / die Kinder- Schuß stets v. irren haben / und wissen müsse / daß die Intervalla nicht so wohl nach den Signis, als der eigentlichen Maaße und Proportion zu beurtheilen sind. Derowegen ist in gegenwärtigen nachfolgenden Prob- Stücken die bey vielen berühmten Virtuosen gebräuchliche Weise / mit vielfachen Creuze (X X) eingeführet worden; dabey man sich doch seine U. b. v. vorbehält / und einigermaßen / zum Beschluß dieses Werckes / zu erörtern suchen / anbey insen Verheit wes nung des his duri etwas merckwürdiges erinnern wird / das hier keinen Raum findet.



Grill

Erläuterung.

S. 1.

Amitt ja niemand sich zu beschweren haben möge / daß bey diesem **Prob-Strück** die Claves ihm Verwirrung verursachen / so ist ganz und gar davon abstrahiret und nur ein einziges mahl das Tenor-Zeichen / etwan anderthalb Tact lang / eingerücktet worden. Man hat auch bestmüßigst die natürlichste Ausweichung des Tons sein Abschen gerichtet und keine Clavi-um peregrinam angebracht.

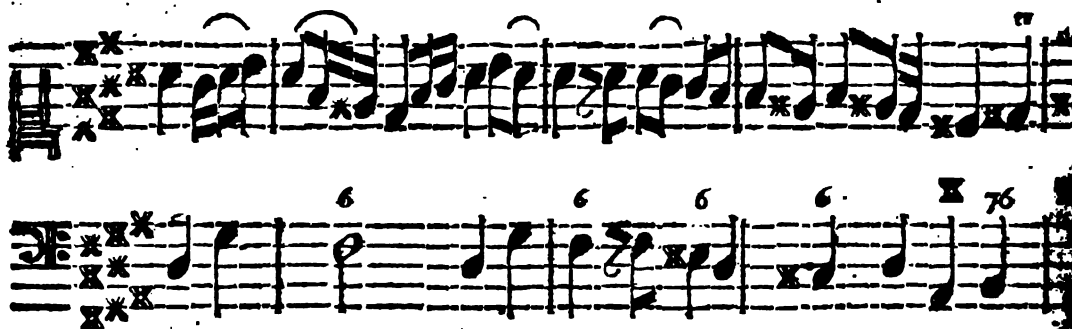
S. 2. Das war / was sich in gegenwärtiger Piece nicht befindet; nun wollen wir mit wenigen dasjenige betrachten / was darinnen vorkommt. Erstlich bey dem Fall aus dem cis ins b bemercket werden / daß zwischen beyden b an- und mit einem kleinen Trillo vorschlagen muß / sonst würde es höhn klingen. Vors andere / wenn man alles fein rein bis auf die Cadence in elfften Tact gebracht hat / so wird nach Belieben (nicht daß es eben unumgänglich sey) die rechte Hand oder vielmehr der Kopff seine Melodie / wie es zu seyn seyn möchte / zu ersinnen wissen / welche unmaßgeblich auf diesen Schlag richten / womit sie dann ein Tact oder zehn bis zur Cadence ins cis concludet werden mag: .



Indessen muß/ was so oft erinnert worden / die Vollstimmigkeit des B
und Beobachtung der Signaturen in der linken Hand / keines weges an
setzen werden.

I. 3.

Im neunzehnten Tact steht wiederum si suona, dessen Bedeutung
kandt ist / und wo Tutti eintritt / da geht es über alles / was nur wohlkl
Nach dem Schluss des ersten Theils fänget die rechte Hand abermahl zu m
liren an / wovon dieses ein Muster seyn mag:



Darauf hebt sich das Tutti an bis zur nächsten Cadence , allwo ohngefehr
diese Art mag gespielt werden:





&c.

S. 4.

Ich wiederhole nochmals / daß es keine Sanctio pragmatica sey / eben
 e Noten / so wie hier stehen / an bemeldten Orten zu spielen ; denn es wird
 möglich seyn / daß einer unter hundert es just so treffe. Es ist alles nur zur
 richt hingesezt worden / und wer sich der Probe unternimmt / kan schon
 as bessers extemporisiren / anbey dadurch zu erkennen geben / daß die Sel-
 heit des Tons seinen Geist nicht fesselt / sondern / daß er / derselben ungeachtet /
 e Fantaisie habe / und nach Gefallen mit dem Clavier schalten könne. Wenn
 es reine gestimmt ist / so wird es schon gut aus dem Fis dur klingen / da-
 ein habiler Meister darüber kömmt ; stimmt das Instrument aber nicht /
 n es auch aus dem gemeinsten Strassen-Ton nicht gut klingen / und wenn ein
 mens selber spielte. Gibt sich inzwischen einer für Meister aus / so muß er
 extemporisiren können ; denn solche Leute / hauptsächlich unter den Organi-
 / zu prüfen / ist hier der erste und fürnehmste Zweck ; dahingegen der Un-
 cht nur beiläufig gehandelt und secundo loco gesezt wird. Es kan und mag
 ein jeder / wie in der Vorbereitung gesagt worden / sich ohne Zeugen selbst prü-
 aber weil uns doch die Eigen-Liebe gar zu sehr anhängt / und man gerne mit
 eigenen Fehlern durch die Finger siehet / so wäre mein Rath / erst ins geheim /
 ach mit Zuziehung eines unpartheyischen Kenners / die Probe anzustellen.

8 f 3

Drey

Erläuterung.

§. 1.

Einer Soldat hatte das Leben verwircklet / und wurde ihm ein Urtheil gefasst / er solte sich von einem hohen und gähen Felsen herunter stürzen. Wie er nun auf die Wahlstatt kömmt / geht er etliche Schritte hinwärts / und nimmt einen starcken Zulauff / damit er seinen Sprung desto besser ausführen möchte; Da er aber schon auf der Spitze ist / und jedermann ihn den Augen unten sucht / bleibt er plötzlich stehen / vielleicht aus Entsetzen vor dem schrecklichen Abgrund. Solches geschieht zu drey-mahlen; worüber endlich dabey stehende General zornig wird / fragend: Was er denn zauderte? und wegen er nun drey-mahl den Zulauff genommen / und immer auf dem Rande geblieben sey? Der beherzte Soldat nicht faul / antwortet dem General einer grossen Standhaftigkeit: Monsieur, (denn er war ein Franke) ihr net es sey so eine Bagatelle sich von diesem Felsen herunter zu stürzen; Es ist mir ich habe es drey-mahl versuchen wollen / und ist mir noch nicht angegangen: vous le donne en quatre, ich will euch gerne vier-mahl geben / wenn ihr mich springen wollet. Über diese freye Antwort muste sich jedermann auch General selbst verwundern / und der Kerl wurde pardonniret.

§. 2.

Nun möchte aber mancher Organistens-Bursche sagen: Du lieber Gott! kömmt das hieher? Was soll ich wohl für Trost aus dieser Historie / wider die du so mir diß leidige Exempel aus dem Cis einjaget / schöpfen? Was kan mir der Soldat mit seiner naseweisen Antwort für Erläuterung geben / es möchte seyn / daß man dieses naseweise Prob-Stück damit vergleiche? Nein / mein Herr Held / du hast es nicht getroffen; es ist nicht so gemeint. Ich will dir wie diese Erzählung hierbey kömmt; was für Trost du aus der Application selber zu schöpfen / und welche Erläuterung du dadurch bekommen kannst.

S. 3. Erstlich ist das **Prob. Stück**/ wenn es soll presto assai und reine dabey spielet werden/ nicht von der Art/ daß es auf einmahl könne vollkommen herkommen/ sondern es braucht einer zu solchem Sprunge wohl mehr als einen Zu-
 11ff. Auf diese Weise quadriert meine Histoire. Vorse andere ist es für dich auf
 : Probe stehenden ein grosser Trost/ wenn ich nicht nur zu dir/ wie der Soldat
 uns comparaison) zum Generalen sage: Je te le donne en quatre, ich will dich
 eine viermahl durchspielen lassen/ ehe es recht gelten soll; sondern/ Je te le donne en
 :; ich gebe dir wohl sechs und mehrmahl frey. Siehe/ den Trost hast du aus der
 11plication meiner kleinen Geschichte. Drittens folget ja nothwendig daraus/
 nun man dir Zeit läßt/ das Stück vier- bis sechsmahl über zu spielen/ daß
 11ch diese Praxin dir eine grosse Erläuterung darüber wird zuwachsen. Und
 hast du meine Antwort.

S. 4. Nun thue dein bestes/ und laß dich hören; ich verlange nicht/ daß die
 11te Hand das geringste (außer ein paar Tertian dann und wann) machen
 11/ es wird auch keine Zeit dazu seyn/ wenn das presto assai wohl in acht genom-
 11n werden soll. Hüte dich aber für Octaven und falschen Griffen bey der
 11ften Geschwindigkeit/ man hört es sonst bald/ und wenn noch so sehr dar-
 11: hingefahren wird; Es möchte einem ankommen/ daß da ihm etliche Tacte/
 11nderheit die sechs letzteren/ ganz langsam spielen solltest/ alsdann du leicht be-
 11ämet stehen möchtest. Ich sehe nun nicht/ wie dir weiter zu helfen/ und wo-
 11rch dir ferner in diesem Fall einige Anleitung könne gegeben werden. Die-
 11e ist so absolute eigensinnig/ daß/ wenn mir nicht dieses Histörgen dabey
 11gefallen/ ich schwerlich ein Wort zu deiner Advantage hätte vorbringen können.

S. 5. Wie dieser Ton/ Cismoll, gar oft affinaliter (des Recitativi zu geschwe-
 11) in den kleinsten Arietten vorkomme/ kan man insonderheit aus Herrn Kei-
 11:s Erlesenen Sätzen p. 67. f. ingleichen aus desselben Erlösungs-Gedan-
 11n pag. 25. f. sehen. In Instrumental-Sachen dienen zum Exempel des Herrn
 11emanns Sonatine, alwo im Basse pag. 9. & 10. Cadenzen und Modulationes
 11t nur ins Cismoll, sondern auch ins Gismoll vorkommen. Sonsten finden wir
 11ne Paragraphos (ut ita loquar) welche in diesem Ton fundamentaliter anfan-
 11 und endigen. Ich könnte vom Cismoll und Fis dur auch viele Proben beybringen;
 11er sie sind eben nicht gedruckt; und wenn ich sie hier alle sollte einrücken lassen/
 11rde das Buch dreyemahl so groß werden. Man suche nur in *Conti*, *Hendels*
 11d *Heinrichs* Sing-Sachen/ so wird sich genug von dieser Art hervorthun.

Hier und zwanzigstes und letztes Prob-Stück.



A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation is in a single system, likely for a piano or organ. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is written in a clear, legible hand. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The third staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The fourth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The fifth staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The sixth staff begins with a bass clef and a key signature of one flat. The seventh staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The score concludes with a double bar line and a final cadence.

g 2 *V.S.V.*



NOTA.

Menn im Orch. II. pag. 438. gelehret worden / daß alle Modi, deren Haupt-
 Ton ein Kreuz vor sich hat / von Natur minores oder molles sind / das
 ist / sie erfordern natürlicher Weise / die kleinen oder weichen Tertien
 Hergegen / daß alle Modi, deren Haupt- Ton ein b vor der Note führet / von Na-
 tur majores oder duri sind / und also natürlicher Weise die grossen oder harten Ter-
 tien zu sich nehmen: So ist leicht zu erachten / daß / wenn ich J. C. Cis dur wählen/
 und ein Specimen daraus zu Papier bringen will / es natürlicher sey / solches mit
 dem b D, als mit dem X C zu verrichten. Deñ das b D erfordert von selbst den Ter-
 tiam majorem, und darff solche (als das rechte f) im Systemate nicht durch ein ab-
 sonderliches Zeichen beamerket werden. X C hergegen / wenn es soll dur seyn/
 muß per diesin dur gemacht werden / weil es sonst / seiner Natur nach / moll ist /
 Und lair aus diesem Principio auf die übrigen ungewohnte Tone geschlossen wer-
 den / wie nemlich dieselbe am bequemsten zu notiren sind. Wir haben uns hier
 die Bequemlichkeit eben nicht allenthalben vorgesetzt / zumahl da es auf Proben an-
 kömmt. Ferner hat man bey dem b D das C, als septimam majorem, ganz natür-
 lich / und darff sich nicht mit so viel Kreuzen / derer aufs wenigste sieben seyn müssen /
 schleppen. Doch werden an deren statt fünf b nöthig seyn / die manchem eben so
 sparsich vorkommen dürfften / ob gleich die Tertia und Septima majores reyn blei-
 ben. Der Gang ins B moll, welcher bey dem Cis dur Clausula secundaria ist / fällt
 auch

A handwritten musical score consisting of seven staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Fingerings are indicated by numbers 6, 7, and 8 above the notes. The score is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts. At the bottom of the page, there are two labels: "G 2" and "V.S.V."

G 2

V.S.V.



NOTA.

Denn im Orch. II. pag. 438. gelehret worden / daß alle Modi, deren Haupt-Ton ein Kreuz vor sich hat / von Natur minores oder molles sind / das ist / sie erfordern natürlicher Weise / die kleinen oder weichen Tertien hergegen / daß alle Modi, deren Haupt-Ton ein b vor der Note führet / von Natur majores oder duri sind / und also natürlicher Weise die grossen oder harten Tertien zu sich nehmen: So ist leicht zu erachten / daß / wenn ich J. E. Cis dur wählen und ein Specimen daraus zu Papier bringen will / es natürlicher sey / solches mit dem b D, als mit dem X C zu verrichten. Denn das b D erfordert von selbst den Tertiam majorem, und darff solche (als das rechte f) im Systemate nicht durch ein sonderliches Zeichen beimercket werden. X C hergegen / wenn es soll dur seyn / muß per diesin dur gemacht werden / weil es sonst / seiner Natur nach / moll ist. Und laur aus diesem Principio auf die übrigen ungewohnte Töne geschlossen werden / wie nemlich dieselbe am bequemsten zu notiren sind. Wir haben uns hier die Bequemlichkeit eben nicht allenthalben vorgesetzt / zumahl da es auf Proben ankömmt. Ferner hat man bey dem b D das C, als septimam majorem, ganz natürlich / und darff sich nicht mit so viel Kreuzen / derer aufs wenigste sieben seyn müssen schleppen. Doch werden an deren statt fünf b nöthig seyn / die manchem eben spärlich vorkommen dürfften / ob gleich die Tertia und Septima majores rein bleiben. Der Gang ins B moll, welcher bey dem Cis dur Clausula secundaria ist / fällt

233
ich besser ins Auge / wenn bD zum Grunde steht / als weils $\mathbb{X}C$ ist. Und
as noch sonst vor Raisons dieser Distinction halber auffstossen möchten. 3. E.
e Vermeidung der verdoppelten Creuze vor einer Note. 2c.

Ob aber Fis dur, wenn solches durch bG exprimiret wird / eben den Vorthell
ibe / daran solte fast zweifeln. Denn es will auch bey dieser Observation das be-
minte: nulla regula sine exceptione, statt haben / massen / ob alles gleich gar gut
y dem bH, bA, bE, und bD eintrifft / so nimmet sich doch / wie es scheint / das einzi-
: Fis dur davon aus. Cis dur, wenn $\mathbb{X}C$ zum Grunde steht / erfordert 6 biss, 7
reuze. Hergegen darff bD nur 5 b haben; welches eine grosse Avantage im
schreiben und Spielen bringt. Dis dur, wenn $\mathbb{X}D$ zum Grunde gesetzt werden
lte / erfordert nicht nur gleichfalls 7 Creuze / sondern im dritten Grad gar ein
venfaches. Hergegen darff bE mehr nicht als nur 3 b haben. Ferner / wenn
ym Gis dur $\mathbb{X}G$ zum Fundament gebraucht würde / müsten abermahl 7 Creuze /
id noch überdem ein zweyfaches im siebenden Grad herhalten; dahingegen / wenn
A pro basi befindlich / nicht mehr als 4 b nöthig sind. Was das B anlanget / so siehet
n jeder die Inconvenience leicht / wenn $\mathbb{X}A$ den Grund Ton andeuten solte; denn
i gehören nicht nur wiederum 7 Creuze / sondern noch überdem 3 verdoppelte oder
venfache / im dritten / sechsten und siebenden Grade / dazu; welches ein abscheuliches
Besen geben würde: hingegen bestellet es bH mit 2 b auf das allerbeste. Nur
is einziige Fis dur scheint gleichsam anceps zu seyn / sintemahl / ob ich $\mathbb{X}F$ oder bG
im Grunde setze / eines Theils 6 Creuze / und andern Theils 6 b erfordert werden;
oben doch dieser Unterschied: daß bey den Creuzen die Quarta unbezeichnet
ad frey bleibet / bey den bb aber nur die Septima natürlich ist; wodurch /
eines Erachtens / den Creuzen / in diesem Stücke / ein Vorthell zuwächst /
eil man mehr mit der Quarta als mit der Septima (insonderheit Ma-
ri, wie sie hier ist) zu thun hat / deswegen ich lieber bey $\mathbb{X}F$ bleiben wollen.
Begen des Dis mollis aber halte ich gewiß dafür / daß es aus obigem Principio
fler und natürlicher sey / selbiges durch $\mathbb{X}D$; das Dis dur aber / wie gewöhn-
ch / durch bE zu exprimiren. Doch hindert solches nicht / daß man es nicht
ach umkehren / und so wohl Cis dur durch $\mathbb{X}C$, als Dis dur durch $\mathbb{X}D$ aufzeich-
n könne; nur scheint es so commode und naturel nicht. Ein Meister muß
auf alle Art wissen / denn es kommt affinaliter täglich vor; und damit es ein
Schüler lerne / findet er hier / nebst den Uhrsachen / das Cis dur, zum Exem-
pl / auf beyderley Weise / da er denn wählen kan / was ihm am besten anstehet.
ich würde das erste erkiesen.

Trasseltbige Grob-Stück / anders notiert.



§. 2.

In meinem Orchestre, Erster Eröffnung/ ist bey Gelegenheit dieser chronischen Tone/ pag. 64 und 65/ den Meistern von grosser Suffisance gesagt worden/ daß man ihnen einen Bass vorlegen könne/ dessen fünf / ja zwey erste n/ falls dieselbe sine hæitatione getroffen würden/ zu ihrem sonderbahren gereichen sollten. Nun bin ich seit dem hie und da angezwacket worden/ & dereinst zu bewerkstelligen / und zwar mit einer gegenseitigen Air, die dasam sagen wolte: Es stünde was darum zu lachen.

§. 3.

Wie weit sich dergleichen Leute umprostirwürden/ wenn/ bey einer solchen Versammlung/ ihre Blöße solcher Gestalt etwan entdeckt werden te (denn privatim verbindet dieser defiz zu nichts) das lasse an seinem Ortellet bleiben. Bisher hat man Bedencken getragen/ Anstalt zu ihrer Bepffung zu machen/ welches sonst leicht geschehen könnte. Indessen/ ob gleich daß/ den man damahls eben en veüe gehabt/ hiertun gar nicht anzutreffen/ noch ganz anders klingt/ als diese Prob-Stücke (angesehen jener bloß Possen gesetzt ist/ und hundert dergleichen gesetzt werden mögen; diese aber flich sich in die Schranken einer Nothwendigkeit und eines ernstlichen Rezi einschliessen lassen) so mag doch ein solcher schon daraus/ quasi ex ungue, zu kennen lernen/ und seinen Geist prüfen/ ob er noch eine schärffere Probe/ gegenwärtige/ aushalten wolle? Und so viel sey diesen Herrn vorgetragen.

§. 4.

Solten sich aber auch die Sceptici und Anhänger der Pyrrhonismi gar vern lassen/ sie zweiffelten/ ob der Autor selber die Sachen/ dadurch er andere tren wolle/ spielen könnte/ wie denn vernehme/ daß sich hiedurch viele Idiochon eine Trophée auffgerichtet zu haben vermeynen; So dienet mit we n auf diesen liederlichen Einwurff zur Nachricht / daß/ wenn derselbe auch h nicht mit hundert lebendigen Zeugen den Augenblick zu vernichten/ und derjen keiner mehr in der Welt wäre/ denen ich die Ehr gehabt meine geringfügformation eben über dieses Werck mitzutheilen/ wenn/ sage ich/ keiner meiner iers hier prästiren könnte / was man dem Autori und Maitre selbst nicht zuet / welches/ da es ja wahr/ jenen ein grosser Schimpff seyn mag/ die

Hh

Mei.



Erläuterung.

S. I.

Bey Ansehung der vorgesezten Creuze dieses letzten Prob-Stückchens len mir Prinzens Worte ein/ die er im dritten Capitel des ersten Theiles seines Phrynidis also führet: „Es lachte mir das Herz im Leibe/ wenn ich im Anfang des Systematis viel Signa chromatica oder b sahe: Ja ich hielte den Organisten/ der einen so gezeichneten General-Baß nicht rein spielte/ für einen Stümpler/ da ich doch selbst ein Erst-Stümpler war/ und nicht wußte/ daß die gesetzte Sachen auf keiner Orgel rein gespielt werden können.“ Hierüber gehe ich kürzlich so: (1) Ist uns wohl bekannt/ was auf einer Orgel rein gespielt werden könne oder nicht. (2) Erfordert man von einem Organisten auch ein Accompagnement auf Clavicymbeln/ und ich sage ungescheut/ daß ich den Organisten/ der einen so gezeichneten General-Baß/ wie dieser ist/ nicht rein auf dem Clavier spielt/ wohl nicht für einen Stümpler/ doch für einen schlechten Posten halte. (3) Distinguiert man zwischen die Fehler einer Orgel und die Fehler eines Organisten/ wie billig/ und sieht kein Mensch/ wie eine übel-temperirte Orgel einen übelspielenden Organisten im geringsten entschuldigen könne.

§. 2.

In meinem Orchestre, Erster Eröffnung/ ist bey Gelegenheit dieser chromatischen Tone/ pag. 64 und 65/ den Meistern von grosser Suffisance gesagt worden/ daß man ihnen einen Bass vorlegen könne/ dessen fünff / ja zwey ersten/ falls dieselbe sine hæitatione getroffen würden/ zu ihrem sonderbahren gereichen sollten. Nun bin ich seit dem hie und da angezwacket worden/ es dereinst zu bewerkstelligen / und zwar mit einer gegenseitigen Air, die dasam sagen wolte: Es stünde was darum zu lachen.

§. 3.

Wie weit sich dergleichen Leute nun prostituirten würden/ wenn/ bey einer öffentlichen Versammlung/ ihre Blöße solcher Gestalt etwan entdeckt werden te (denn privatim verbindet dieser defu zu nichts) das lasse an seinem Ortellet bleiben. Bisher hat man Bedencken getragen/ Anstalt zu ihrer Beschimpfung zu machen/ welches sonst leicht geschehen könnte. Indessen/ ob gleich daß/ den man damahls eben en veüe gehabt/ hierinn gar nicht anzutreffen/ noch ganz anders klingt/ als diese Prob-Stücke (angesehen jener bloß Possen gesetzt ist/ und hundert dergleichen gesetzt werden mögen; diese aber öffentlich sich in die Schranken einer Nothwendigkeit und eines ernstlichen Reti einschliessen lassen) so mag doch ein solcher schon daraus/ quasi ex ungue, em kennen lernen/ und seinen Geist prüfen/ ob er noch eine schärfere Probe/ gegenwärtige/ aushalten wolle? Und so viel sey diesen Herrn vorgetragen.

§. 4.

Solten sich aber auch die Sceptici und Anhänger der Pyrrhonismi gar vernehmen lassen/ sie zweiffelten/ ob der Autor selber die Sachen/ dadurch er andere ähren wolle/ spielen könnte/ wie denn vernehme/ daß sich hiedurch viele Idioten eine Trophée auffgerichtet zu haben vermeynen; So dienet mit we- n auf diesen liederlichen Einwurff zur Nachricht / daß/ wenn derselbe auch h nicht mit hundert lebendigen Zeugen den Augenblick zu vernichten/ und der- zen keiner mehr in der Welt wäre/ denen ich die Ehre gehabt meine geringfügig- information eben über dieses Werck mitzutheilen/ wenn/ sage ich/ keiner meiner Liers hier prästiren könnte / was man dem Autori und Maitre selbst nicht zu- iet / welches/ da es ja wahr/ jenen ein grosser Schimpff seyn mag/ die

viele große Meister thun (davon ich hernach Exempel anführen will) damit eine fehe/ ob ihm diese oder die p. 55/ 89 und 216 gebrauchte Weise am bequemsten. Mir gefallen sie beyde nicht recht. Denn da findet man im neunten Tact dieses Exempel ein a, welches aussiehet/ als sey es ein gis. Ein gleiches g trifft man an im dreyzehnten/ vierzehnten/ funfzehnten/ sechzehnten und achtzehnten Tact des ersten Theils. Im ersten/ zweyten/ dritten/ vierdten/ sechsten/ achten/ neunten/ elfften im dreyzehnten Tact des andern Theils/ welches wie ein fis in die Augen fällt. Es stößt im zweyten/ sechsten und dreyzehnten Tact des zweyten Theils in e auf/ welches eben so fremd ist/ anben im sechsten und achten Tact besagten Theils ein gewisses d, das auch nicht legitim heißen kan. &c.

S. 6.

Nun möchte zwar solche Inconvenience beynt Recitativo nicht so stark erscheinen/ weil das Accompagnement alda nicht so genau an einander hängt/ aber in arieusen Sachen siehet es wirklich sehr mangelhaft aus/ welches niemand widersprechen kan. Wie diesem Mangel aber abzuheffen/ das ist eine Frage.

S. 7.

Es haben schon/ nebst verschiedenen andern/ sowohl Kircherus als Bulow ki, zwar nicht ihre eigene/ doch die vermeinten vielfältigen Mängel unsers Clavier wahrgenommen/ und denselben gesucht durch die drey Ordnungen der Palmarum zu Hülffe zu kommen/ da/ anstatt der 12 Intervallen, womit sich unsere Octave behülfft/ neunzehn seyn müßten/ nemlich: eine Clavis zwischen h und c; eine über dem cis, eine über dem dis, denn zwischen e und f, über dem fis, gis und b, (welches eigentlich ins genus enharmonicum treten heist) so will doch solche prätendirte Empfehlung noch lange nicht zureichen/ sondern entdeckt nur immer mehr was daran fehlet/ und wenn wir die Octavam diatono-chromatico-enharmonicam der gemeinen Meinung nach/ recht vollständig haben wolten/ so müßten/ secundum Kircheri Systema, 24 Intervalla daraus werden. vid. ej. Musurg. pag. 150. Wenn wir noch weiter gehen/ und per commata procediren/ so kommen gar 47 Intervalla in einer einzigen Octave für. Allein/ obgleich die ratio hier eadem ist/ ist doch etwas vollkommenes (gesetzt es sey vollkommen) unsern unvollkommenen Ohren nicht nöthig/ sondern in gewissen Stücken zuwider/ und wolte ich die Confusion sehen/ die einer haben würde/ auf einem solchen Clavier zu spielen/ müste denn von neuem in die Schule gehen/ und das wäre eben keine Schande.

en wenn aber? Es ist auch/ allem raisonniren ungeachtet/ noch bis dato keine
nderung hierinnen/ mit Bestand und generaler Aufnahme/ vorgenommen/ wie-
ohl solches bey'm ersten Anblick nicht unrecht zu seyn scheint; sondern wir folgen
m alten Satz: *Ufus est Tyrannus*. Es läßt sich auch/ vermittelst einer geschick-
ten Temperatur (davon **Werckmeister** etwas gutes/ **Neidhardt** aber etwas
Fers ans Licht gegeben) unser Gehör handeln und leicht befriedigen; aber die
igen/ durch deren Canal/ bey'm Spielen/ unsere Finger gleichsam ihre Ordre ein-
ängen/ geben es nicht so guten Kaufs/ und davon nur ist hier die Rede.

S. 8.

Ich wolte wohl ein kleines Mittel zu ihrer Befriedigung vorschlagen; al-
n/ wer weiß/ ob es angenommen wird. Zu solchen Projecten gehöret nicht nur
allgemeiner Credit/ und die daraus folgende Approbation; sondern es depen-
ren dergleichen Sachen/ eben so wohl als andere/ so zu reden/ von einer gewissen Fa-
icé. Indessen/ da wir heutiges Tages aus vielen Tönen spielen/ die den Alten
bekandt gewesen sind/ so möchten auch unsere Nachkommen vielleicht der Sache
ehr nachdenken als wir/ und würde eine kleine Handleitung bey ihnen nicht un-
kommen seyn.

S. 9.

Ich vermuthe mir ganz gewiß/ daß nach etlich hundert Jahren/ wenns der
agste Tag nicht verhindert/ die Musici das C^{is} dur und G^{is} moll eben so leicht
etiren werden/ als unsere Dorff-Organisten das C^{is} dur; ja/ ich halte sie werden
dieses letzten Tons wohl gar schämen/ wie ich denn schon bemercket habe/ daß er
in galanter Composition wenig oder gar nicht mehr sehen läßt. Es liegen **J. E.**
wie ich dieses schreibe/ bey mir ungefehr auf dem Tische/ die **Fürstl. Weyma-**
chen Concerre, und **L'Estro Armonico** von **Vivaldi**, in welchen beyden Wercken
n Stück aus dem C^{is} dur, in jedem aber ein Concert aus dem E^{is} dur vorkommt/
rinn sich **H**, **E**, **A**, C^{is} dur, C^{is} moll, G^{is} dur, G^{is} moll, F^{is} dur, &c. auff
er Seiten und Zeilen finden lassen. Wenn ich die Mühe nehmen wolte/ weiter
zu forschen/ dürfte sich das Exilium des C^{is} dur noch klärer zeigen/ und meine
ge Anmerckung bekräftigen; falls auch aus *præteritis ad futurum* zu schließ-
erlaubt ist/ wird meine Muthmassung wohl nicht so gar ungereimt seyn. *Ce*
i faisoit honneur il y a cent an, est en quelque manière honteux aujourd'hui.

i. e. Was für hundert Jahren eine Ehre war/ dessen schämte man sich heut zu Tage einiger massen ; so sagt der berühmte Comte de Buffy pag. 105. seiner Memoires.

§. 10.

Monfr. de St. Lambert pflichtet meinen Gedanken/ auf eine musicalischen Weise als Buffy, ziemlich bey/ wenn er in oft angeführtem Tractat vom General-Bass/ pag. 27 von unsern Tönen so redet : Parmi ces Tons il y en a qui sont d'un plus grand usage que les autres. Il y en a meme quelques uns, qui n'ont *peut-etre* jamais été mis en oeuvre (cela veut dire, pour fondement absolu d'une piece) mais je n'en ai voulu omettre aucun dans la demonstration, parce que la plus part de nos Compositeurs en employant maintenant plusieurs, qui n'etoient point en usage auparavant, il se pourra faire, NB. *qu'ils viendront enfin à les rendre TOUS aussi communs les uns que les autres.* d. i. Es giebt unter diesen Tönen etliche/ die gebräuchlicher sind als die andern ; ja/ es sind gar einige darunter/ die noch vielleicht niemals zum Grunde eines Stückes gelegt worden. (vid. die Vorbereitung) Dennoch habe deren keine in dem Verzeichnis auslassen wollen (ich auch hier nicht/) weil (ratio) die meisten heutigen Compositeurs schon viel davon mitnehmen/ die vormahls nicht in usu waren/ und NB. es gar wohl kommen könnte/ daß der eine Ton mit der Zeit eben so gemein und gebräuchlich würde/ als der andere.

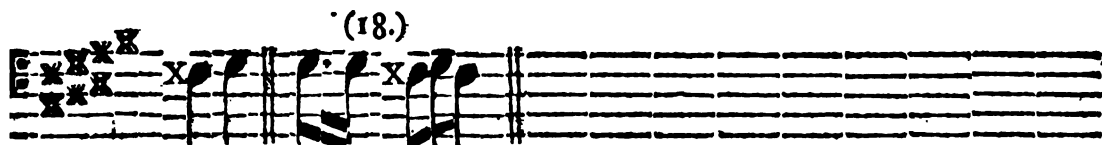
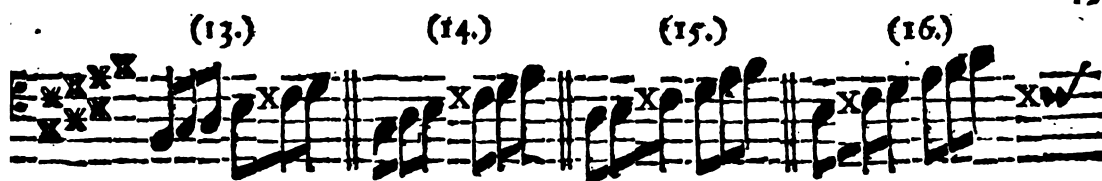
§. 11.

Um aber wieder zu unserm kleinen Vorschlag zu kehren/ wie wäre es/ wenn wir uns der nicht unbekannten einfachen chromatum bey der Notirung der oben §. 5. angeführten Töne bedienten/ und ob gleich schon ein gewöhnliches Doppel-Creuz $\times$ vorne auf dem Systemate vorgeschrieben stünde/ noch ein solches einfaches $\times$ bey der Note selbst hin zu setzen ? Denn so liesse sich der vorhin citirte neunte Tact dieses letzten Exempels also notiren:

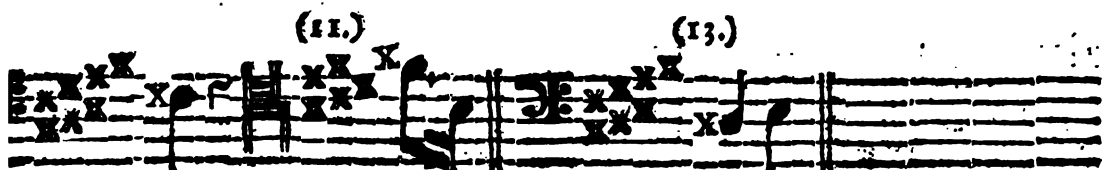
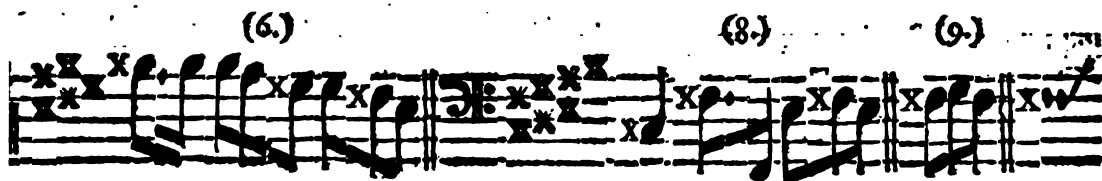
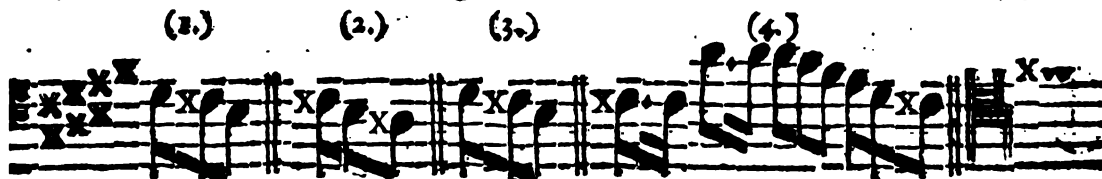


Und mit dem dreyzehnten/ vierzehnten/ funffzehnten und sechszehnten Tact würde es folgende Gestalt gewinnen:

Hier



erndest möchten auch die im andern Theil des Prob-Stückes bemeldte Tacte/
nlich: Der erste/ zweyte/ dritte/ vierdte/ sechste/ achte/ neunte/ elfte und drey-
nte/ besser/ auf diese Art/ ins Auge fallen:



f. 12.

Reinem will ich indessen dieses Mittel aufbringen/sondern mich vielmehr
ch dessen Meinung richten/ der mit guten Gründen ein bequemes zu ersinnen
d vorzuschlagen weiß/ damit aus der Sache zu kommen sey. Man könnte zwar
hl an statt des x das chroma triplex  nehmen/ allein ich halte dafür/ es siehet
dem

dem **x** mehr ähnlich als das **x**/ und erfordert mehr Schreibens und n Raums/ sonst möchte es gleich viel gelten. Von grossen Meistern habe Exempel sie bey solchen Fällen/ wenn gleich schon ein **x** vorne auf Systemate gestanden/ eins/ ebendergleichen Art/ vor der Note die zum andernmahl erhöht werden so zu sehn/ so wie ichs hier und anderswo imitirt habe; obs aber gut und zu defenc sen/ weiß ich nicht. Ein erfahrner sieht und merckt die Meinung leicht/ ein Uner ner aber wird dabey stutzen. Ich will ein paar Tacte herschreiben/ darinn ein f inasht vorkommt/ das schon ein **x** vorne auf den Linien hat/ und noch eins/ eben gleichen/ bey der Note zu sich nimmt/ damit endlich ein **g** daraus werde/ und a chen Orten hätte ich lieber / wenn es thunlich wäre / das **x**; doch jedem Meinung.

Del Sigr. Hendel.



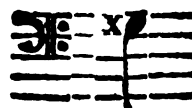
Del Sigre Heindchen / nella Cantata:
Bella, ti lascio &c.



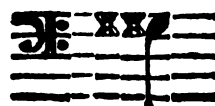
Conf. p. 192. 193.

§. 13.

Meine erste Raïson, warum ich lieber das x einmahl/ als das z zweymahl hätte / ist diese: Weil ich mit dem x/ auch ohne vorgesehtem z/ meine Intention, wie und wo ich nur will/ es sey in welchem Systemate es wolle/ entdecken und leichter Mühe an den Tag geben kan; a) welches in Sachen/ da geschwind aus in Ton in den andern gearbeitet wird/ und nicht alleinmahl alles vorne auf den Linen angedeutet werden kan/ von grossem Nutzen seyn muß: dahingegen/ wenn ein wiederholtes z gebrauche/ nothwendig eins derselben schon wirklich vorne dem Systemate stehen muß/ und also zwey signa für eins nöthig sind/ die fixa & potestate nicht; aber doch locatione von ein ander differiren/ und ziemlich ferne gehohlet werden müssen. Wenn ich nun auf diese Art z. E. das gis um ein halben Ton erhöhen/ und ein a daraus machen wolte/ so ist es/ wenn vorne auf den Linien nichts befindlich/ also ähnlich gezeichnet werden:
 es doch auf jene Art bequemer/
 nur dieses erfordert würde:



31



§. 14.

b) Von Erfindung des z hat Zarlinus eine artige Muthmassung/ daß man nemlich mit diesen vier creukweise geflochtenen Strichlein die Erhöhung durch vier Commata habe anzeigen wollen/ welches ungefehr ein hemitonium minus betragen mag. vid. Zarlin. Vol. I. p. 169.

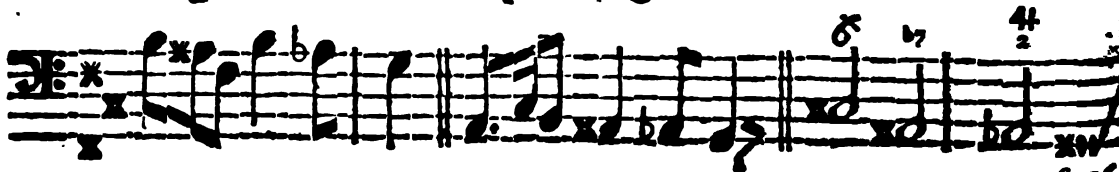
S. 14.

Meine andere Ratio, warum ich lieber ein $\times$ als zwey $\Sigma \Sigma$ hätte / ist diese: weil mir deutlicher scheint / zweyerley Sachen auch mit zweyerley signis, als zweyerley Sachen mit einem und einerley doppelten oder wiederholtem signo zu beamerken. Denn ob ich zwar / wie oben erwiesen / allerdings dafür halte / daß man die signa (ohne Noth) nicht vermehre / so erfordert doch eben diese Noth / wenn Res signata nicht dieselbe Res bleibet / (wie wenn aus gis ein a wird) oder / wenn durch das Zeichen ein æquivocum entsteht / daß so dann / vernünftiger Weise / das signum nicht eben dasselbe signum bleiben könne / sondern nothwendig ein Abzeichen haben müsse.

S. 15.

Aus eben dieser Ursache bediene ich mich sonst gerne des $\sharp$ / wenn ein erhöhter oder erniedrigter Ton wiederum in seine natürliche Stelle treten soll (wie es denn die neuesten Italiäner auch thun) ob es gleich von gar vornehmen Compositoribus nicht allerdings angenommen / sondern an dessen Statt noch immer das hergebrachte und gewöhnliche b und Σ / nachdem der Ton erniedriget oder erhöht werden soll / hingesehet wird. Ich will auch deswegen mit keinem $\sharp$ anfangen / noch jemand / dem es so gelehret worden / und der es nun so gewohnt / meistern / weil es eine Sache ist / die nur ad infimam Musices partem, nempe signatoriam, gehöret. Allein / es kommt mir doch / mit Erlaubniß / deutlicher für / wenn $\sharp$ aus einem b wieder ein $\sharp$ werden soll / daß man $\sharp$ und nicht Σ dazu gebrauche. Denn / wenn ein Σ fürs $\sharp$ stehet / bedeutet es eigentlich / und so mit den übrigen. Zwar / wer den Ambitum kenne / und die Connexion der Melodie / insonderheit aber das vorhergehende und folgende betrachtet / sieht leicht / was bey solcher Gelegenheit des Autoris Meinung sey: Allein ein jeder / voraus ein Incipient, hat so viel Nachdenkens und Erfahrung nicht / ja / es können Sätze vorkommen / da es der musicalische Context nicht so gar deutlich weiset / und der beste verführet werden kan. $\sharp$ Σ .

Del Sigre Cesare. nell' Opera *Inganno Fedele*.



§. 16.

Wenn nun eine solchergestalt bezeichnete Note / nach ihrer eigentlichen Deutung / juſt ſo beſchaffen iſt / daß ſie fremd und mal à propos klingen würde / an man noch bald mercken / daß der Verfaſſer eine ſolche Note nicht gemeynet e; iſt es aber ein bA oder bE, als welche gar gewöhnlich vorfallen / ſo gibt es rechtlich Confuſion, wie ich ſolches inſonderheit bey unpartheyiſchen ecoliers ſt oft mit Verdruß erfahren habe. Alles / was einen Irrthum und Verwirrung verurſachen kan / das ſoll und muß abgeſchaffet werden. Solautet Dringens Satyr. Componiſten / Parte II. Cap. VI. das zweyte Axioma, und vierte / ſo auch hieher gehört / iſt ſo eingerichtet: Ein jedes Zeichen ſoll von einem andern unterſchieden ſeyn; das iſt / es ſoll nicht zwey oder mehr / ſondern nur ein Ding andeuten.

§. 17.

Oben ſtehen Exempel vom bA; Bey dem e ſiehet es noch wunderlicher / wenn daſſelbe durch ein $\sharp$ erhöht worden und wieder zurück in ſeine natürliche Stelle treten ſoll; deßwegen ich auch bemercke / daß der Herr Capellmeiſter ſieſer das b lieber gar dabey weggelaſſen hat / wenn er pag. 54. del' Inganno folgende Satz anbringt:



§. 18.

Dahingegen wohlgedachter Autor ſich des $\sharp$, nicht nur bey dem eigentlichen ſondern auch bey dem e gar vielfältig bedienet (*) wenn ſolche Claves vom b zurück wieder hinauf in ihre natürliche Stelle treten ſollen; wodurch denn ja uſus des $\sharp$ ſattſam gebilliget und ascendendo behauptet wird / weil ſich an den Orten das ſonſt alles erhöhende $\sharp$ nicht gerne meldet. Was nun aber ſolchergestalt das $\sharp$ ascendendo verliethet / wenn die Note ihren natürlichen oder gewöhnlichen Klang wieder haben ſoll / das kan auch billig dem b descendo entzogen / und in dieſem Fall lieber das $\sharp$ genommen werden / weil bey beyden Vorfällen.

Fi 2

fäl.

(*) Vid. Erleſene Sätze pag. 41. & 55.

fällen/ so wohl im Steigen als Fallen/ der Endzweck einerley ist/ nemlich dieser
 Daß die Note ihren vorigen alten und gewöhnlichen Sitz/ es sey fal-
 lend oder steigend/ wieder einnehmen soll. ^{a)} Könnte solches das b oder
 allenthalbenfüglich und ohne Zwenydeutung verrichten/ so möchte man des
 gerne müßig gehen; nam signa non sunt multiplicanda præter necessitatem
 allein wir haben aus obigen wahrgenommen/ daß es sich nicht gar zu wohl thun
 lasse; daher/ weil das $\mathbb{H}$ allen Zweifel hebet/ und man es an einem Orte ohn
 Scrupel gebrauchet/ soll man es von dem andern/ da es einerley Zweck und
 sichts führet/ keinesweges relegiren. Ist demnach das $\mathbb{X}$ signum intensionis, da
 b signum remissionis, und das $\mathbb{H}$ signum restitutionis, damit also ein jedes Zei-
 chen seine eigentliche Bedeutung/ und jedes Ding sein eigentliches Zeichen habe.

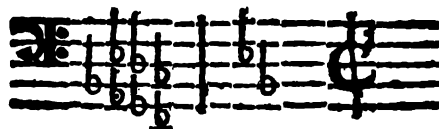
§. 19.

Ich kehre wieder zum Propos wegen der Chromatum, und bemerke
 daß M^r. de St. Lambert noch eine andere Invention hat/ da er nemlich/ vor
 auf den Linien/ gleich das eine $\mathbb{X}$ / von dem andern auf derselben Stelle befindlichen
 mittelst eines Durchschnitte/ separiret. Mit dem b hat er auch eine solche
 doppelung/ und kan die Sache in consideration gezogen werden. Seine Sy-
 stemata, bey welchen er sich ebenfalls des x bedienet/ sehen Z. E. so aus:



B Fa Si Dieze mineur.

Nach unsrer Redens-Art: C mol, dafür
 es schwerlich jemand so leicht ansehen sollte.



G Re Sol Be mol mineur

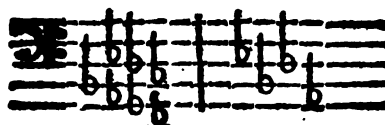
In unserm kürzern Sylo: Fis mol.

- a) Daher es denn ein Irrthum ist/ wenn man schreibt: das $\mathbb{H}$ erhöhe/ und das $\mathbb{X}$ auch.
 Warum sollte man zwey signa zum Erhöhen haben/ da es eins bestellen kan? Aber es verhält
 sich nicht so/ sondern wie gesagt: das $\mathbb{H}$ hebt alle Erhö- und Erniedrigung auf/ und zeigt
 an/ daß die Note wieder in ihre rechte Natur tretz.

Oder noch ein paar stärkere:

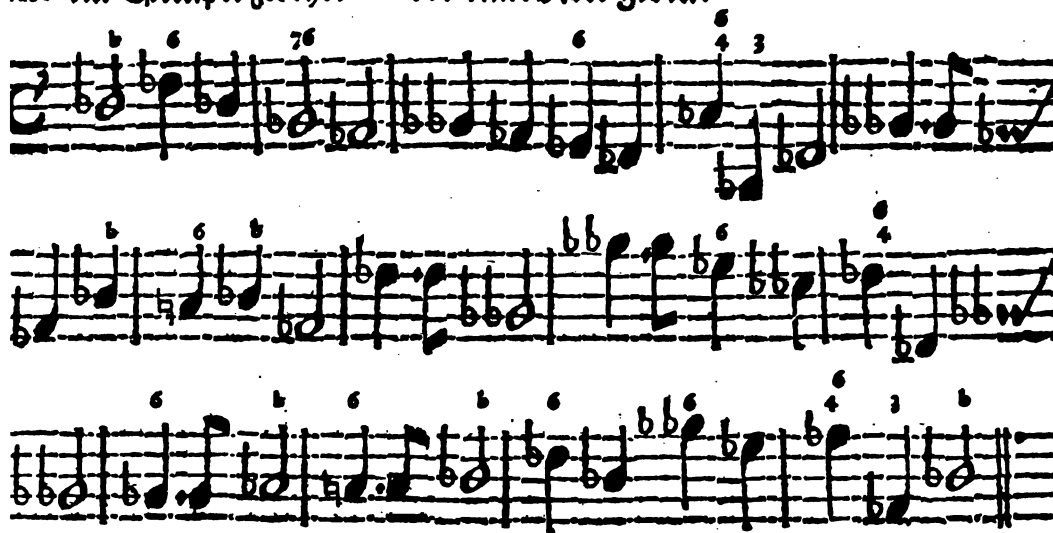


B Fa Si Dieze majeur
(laconicè Cdur.)



F ut Fa Be mol mineur.
(i. e. Emol.)

tinget gleichwohl nur den Ambitum simplicissimum, oder die Gradus Octatonæ, und sonst kein Exempel vor. Ob aber diese Verdoppelung der $\sharp$ und $\flat$ mehr Verwirrung macht/ als wenn obersätzter massen die Chordæ electiores mit einem $\times$ in dem Lauff der Melodie/ bezeichnet würden/ lasse jedem Urtheil über. Wenn auch eine Verdoppelung des $\flat$ nöthig wäre/ (welches ich nicht erlebet) so könnte etwan/ cum pace aliter sentientium, das β dazu genommen werden/ weil doch kurzum alles Griechisch seyn solle. Ich will par sic ein Exempel zweyer $\flat\flat$ vor einer Note geben:



§. 20.

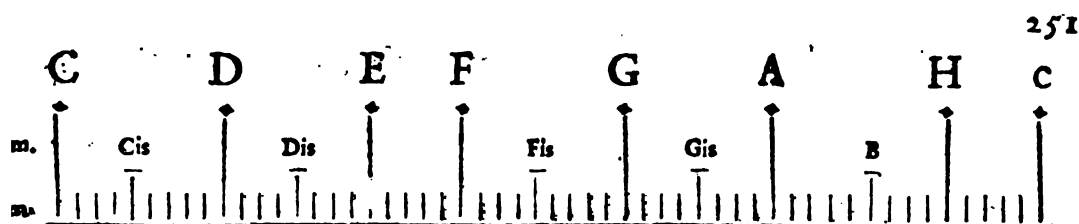
incher wird diesen Discours für Brillenfängerey und Kleinigkeiten/oder auch imio achte/und dabey glaube/man könne die Zeit wol mit wichtigern Betrachtun-

tungen zubringē; Allein/ein rechtschaffener Liebhaber und seiner Wissenschafts flüssener achtet es für keine Kleinigkeit/wenn er auch nur ein einziges Punctgen in der Sache/der er ergeben ist/wo nicht verbessert/wenigstens/wenn ihm etwas fehlen den Mangel entdeckt. Ist sonst niemand damit gedienet/ so kan es vielleicht der Jugend nußen. Ich spreche mit jenem grossen Mann: Quod si forte erunt, qui has minutias contemnendas judicaverint, illi sciant, nihil minurum aut leve esse, quod cum juventutis commodo conjunctum est. *Morhoff. Polyhist. T. I. L. II. c. 1 c. 23.* Zu dem finde ich in **Prinzens** Phrynide eine Lektion, eine ziemlich scharffe Lektion, die hieher gehöret/ da es P. II c. 19. §. 15. so lautet: „Es so „sich einer fürsehen/ daß er nichts setze/ das nicht seinen Grund in Musica signa „toria habe. Denn diejenigen/ so hierinn pecciren/ prostituiren sich nicht m „nig; weil zu vermuthen/ daß NB. der/ so in solchen geringen Dingen ni „stößet/ gewiß sonst auch nicht viel verübe.“ So weit Prinz.

§. 21.

Da mir bey Schliessung dieses Wercks berichtet werden wollen/ ob hätt ein gewisser Freund in England/ ein teutscher Licentiat Musices, sich ein genanntes chromatisches Clavier verfertigen lassen/darauf er merveille machen soll; so kan nicht umhin mich darüber zu erfreuen/ und zu wünschen/ daß er viel Nachfolger haben möge. Wie ein solches Instrument aber eigentlich beschaffen/ davon habe keine rechte Idée; zumahl mir der Nahme eines chromatischen Claviers keine Satisfaction geben kan/ denn alle unsere Claviere haben schon chromatische Octaven; Zweifelse dannenhero/ ob es in enharmonische claves gar in lauter commata habe dividirt werden können/ weil solches einen grossen Raum erfordern würde. Eine commatistische Eintheilung/ davon oben §. 7. etwas erwehnet worden/ will ich doch denen zu gefallen/ die gar keinen Begriff von der Sache haben/ allhie auf das gröbste (*) entwerffen:

(*) Ich sage auf das Gröbste/ weil mir nicht unbekant/ daß Tonus minor 8-9 mehr acht/ und weniger als 9 commata, it. daß das hemitonium minus mehr als drey/ und weniger als 4 commata begreift/ einfolglich das Ding noch nicht recht ausgemacht. Vid. *Zarlín. Vol. I. p. 169. Boet. L. III. c. 14. & 15.* Derowegen man diese rude Ausbildung ja nicht mit der accuraten Demonstration aller und jeder Intervallorum bey wichtiger Schwebung confundiren noch vergleichen muß.



§. 22.

So viel Strichlein als nun zwischen jedem Buchstaben befindlich/ so viel *tes* oder *palmulæ*, (*Gallis touches*) müßten zwischen jedem gebräuchlichen Intervallo eingeschaltet werden/ falls man ein commatisches *a*) Werck hervorbringen wolte. Daß demnach/ wenn 53 in eine Octave kämen/ nothwendig das alte Clavier/ von vier Octaven/ weniger nicht/ als 112 *claves* haben würde/ dieses/ im compendio zu thun/ Kunst erfordern dürfte/ doch nicht so viel/ als artig darauf zu spielen.

§. 23.

Werckmeister macht in seiner Temperatur (nur zur Demonstration) zwölf Intervalla *b*)/ *Neidhardt* aber sechs und zwanzig; welches im ganzen Clavier/ nach der ersten Art 80/ und nach der andern 104. *Claves* betragen würde; aber dennoch starck in die commatische Eintheilung treten müßte. Wir lassen uns inzwischen vors erste noch mit 48 *touches*, in vier Octaven/ und habende Hände voll damit zu thun.

§. 24.

Zarlino und *Salinas*, zwey der besten *Autorum Musicorum*, hielten es gar viel von dergleichen zerhackten Clavieren/ die man in so schrecklich viele Intervalla eintheilete/ ob wohl der erste *c*) ein *Grauecembalum* vorstellig macht abmahlet/ das er sich Anno 1548 zu Venedig/ von Meister *Domenico Pesare*

) Es kan seyn/ daß derjenige/ von dem ich den Bericht des Engelländischen *Archicymbali* habe/ an statt eines commatischen Claviers/ von einem chromatischen gesprochen,

) Vid. §. 7. pag. 240.

c) Volum. I. Instit. harmon. pag. 172.

reife, verfertigen lassen/ und vermuthlich nicht so wohl zum Spielen/ als statt eines Probier-Seins (wie seine Worte lauten) gebraucht hat. Es enthält dasselbige zwei Octaven/ in deren jeder/ inclusive, 20 touches, oder claves, überhaupt aber 39 befindlich. Es fängt unten vom A an/ und geht bis ins aa, nach der damals üblichen Weise; hat in jeder Octave ein gebrochenes b, ein Intervallum zwischen h und c, ein doppeltes cis und dis, ein Intervallum zwischen e und f, und ein doppeltes fis und gis, jedoch nur in zwey Ordnungen oder Reihen der Palmularum, d) deren oberste getheilet ist/ ausgenommen in den touches zwischen H und c. Item zwischen e und f, als die da nur halb so breit/ und ungetheilet sind.

§. 25.

Salinas, wenn er von dem genere enharmonico e) handelt/ und Exempla practica, als Messen/ Moteten und Madrigalien anführet/ die in solchem Genere würcklich/ und in specie von Joanne Montoni, gesetzt worden/ gedencket: er behauptet solche enharmonisch-getheilte Instrumente zu Florenz gesehen und gehört; da allervollkommenste aber solcher Art/ bey sich zu Salamanca/ welches in Rom gemacht/ und auf welchem alle drey Genera mit Fleiß demonstrirt worden. f) giebt aber keinen Abriss noch fernere Beschreibung dieses Instruments/ daß man also nicht weiß/ ob es mit dem Zarlinischen einerley/ oder von demselben noch verschieden sey.

§. 26.

Des Salinæ Meinung geht sonst dahin/ g) daß man der andern Substitutionen (wie sie corrupte genennet werden) gar wohl entbehren könne; alle zwey müste man doch nothwendig in jeder Octava hinzuthun/ nemlich: eines bey dem dis, das andere aber bey dem gis/ damit nicht (wie er spricht) quod nunc Instrumentorum defectui merito adscribitur, tunc ipsius Organiste culpa tribuetur. Man findet auch noch hin und wieder diese Disposition in alten Organwercken/ 3. E. hier in Hamburg bey der Marie Magdalenen Kirche. Wohl

d) Vid. §. 7. pag. 240.

e) de Mus. Lib. III. cap. 8. pag. 126. 127.

f) Von der Demonstration redet er; aber vom Spielen sagt er kein Wort.

g) Vid. ej. Lib. III. de Mus. cap. 27. pag. 166. circa med.

mit einer anmercken kan/ daß der Mann/ welcher solche Eintheilungen verordnet/
 ind gewesen; Salinas geheissen; als Abt zu St. Pancratii; und auf der Academie zu
 Salamanca in Spanien als Professor Musicae gestanden/ von welcher seiner Profes-
 sor er sieben schöne Bücher in Folio heraus gehen lassen / die Anno 1577. daselbst
 drucket worden sind.

§. 27.

Gewiß ist es indeß/ daß obige beyde berühmte Autores durchgehends mehr
 in einem guten Temperament/ als solchen/ meist zur Speculation dienlichen/ ge-
 suchenen a) Instrumenten gehalten haben/ wiewohl ihnen die rechte Temperatura
 hette. Denn/ da hat Salinas dreyerley Wege / das Comma einzutheilen / die er
 wohl separatim als conjunctim zu behaupten meynet / nemlich : in 2/ 3/ und
 Theile ; dabey denn halbe/ drittel/ viertel und siebtel Commata erhalten müssen.
 Zarlino aber bleibt bey sieben particulis allein/ nach Maßgebung der sieben dia-
 tischen Klänge.

§. 28.

Ein jeder hat nun hiebey seine rationes, und arbeitet mit halben und Quart-
 ummatibus drauf los/ daß es einem Wunder nehmen möchte: sie danken sich/ dem
 Hrn nach/ auch wohl ein bißgen darum/ wer von ihnen der erste Erfinder dieser
 oben Streiche seyn soll/ (wie etwann der Goldschmidt und sein Junge/ die sich
 pander in den Haaren fielen wegen eines künftig zu findenden Stück Goldes)
 bey Ludovicus Follianus vom Salina pag. 164. & 228. einen Fang be-
 nimmt / Zarlino hergegen / mit seinen zwölf Fehlern/ pag. 232. seq.
 ziemlich glimpflich abgefertiget wird. Wir wissen aber nunmehr/
 Ott Lob ! daß man / nach Maßgebung der zwölf chromatischen Klänge/ mit
 zwölfsteln vom commate, und mit keiner andern Eintheilung/ zu verfahren habe/
 an ein gutes und leidliches Temperament soll getroffen werden. Welches wir/
 Erfindung nach/ dem Herrn Neidhardt zu danken haben. Mich soll verlan-
 n/ wer es dereinst in allen Stücken ad Praxin bringen wird. Die Herren Geo-
 metra werden es schwerlich thun. Wie gesagt : Aurium superbissimum judi-
 cium muß gebraucht werden.

§. 29.

Salinas schreibt sonst im dritten Buch seiner Music ein ganzes Capitel b)
 von der Erfindung eines Instruments / das die Octavam in 13 Theile darleget/

R f

und

a) Dieser muß hier unter den gebrochenen Instrumenten etwann die Clavecin brües verstehen ; denn diese kan man
 zusammen legen und auf Reisen mit sich führen ; jene aber werden nur in Ansehen der vielfältigen palmo-
 larum so genennet.

b) Es ist das sieben und zwanzigste Capitel des dritten Buchs.

und refutiret es unter folgendem Titel: *De prava constitutione cuiusdam Instrumenti, quod in Italia citra quadraginta annos fabricari coëptum est, in quo rirur omnis Tonus in partes quinque divisus.* Nach ihm hat Merfennus den Tanten qero:hen/ und hält eben so wenig davon. Das Instrument hat Archicy nbalum geheissen/ und ist gewesen incerti Autoris. Monfr. Huy gla:het zwar/ daß sich beyde/ Salinas und Merfennus, betrogen haben/ er allein auf dem rechten Wege sey/ und die 31 gleiche Theile der Octavæ nicht monstriren/ *b)* sondern leicht/ nescio quo azylo ignorantia, ich weiß nicht welcher Art aufgesetzter und beweglicher Claviere/ ad Praxin bringen könne: kein/ weil der gute und gelehrte Mann noch immer mit Quart-commaten und bern Sachen handelt/ mag ich ihm keinen Beyfall geben/ wenn er auch die rymische Rechnung besser/ als ein Mensch in der Welt/ verstände: Halte es in diesem Stück zehnmal lieber mit einer guten Temperatura, es müßte erst nähere Nachricht einlauffen.

S. 30.

Denn/wenn man auch (sagt Werckmeister pag. 70. seiner Temper Monochordi) 100/ oder 1000 Subsemitonia in ein Clavier machte/ so wüßte die Zusammenbindung der Harmonia unvollkommen und lahm seyn und Ich bin auch/ mit Submission vor diejenigen die kläger sind/ eben derselben nung/ und pflichte den Worten obgedachten Autoris bey/ die er kurz vorher i ret/ also: Darum hat es GOTT so weißlich geordnet/ und unsers muth also zugerichtet/ daß es NB. mit einer guten Temperatur zu den ist: ja/ GOTT hat alles/ was in der Natur ist/ in die Temper gesetzt/ warum wolten wir dieselbe aus der Music verbannen und werffen/zumahl es nicht anders seyn kan. 2c. Der Hr. Neidhardt in besten und leichtesten Temperatur p. 27. gibt es auf diese Art: Es bleibt gemacht/ daß es wieder alle Gründe der Natur lauffe/ eine reine Diatonico-Chromaticam zu wünschen/ geschweige zu haben. *W*enn ja die Diatonicam nicht einmahl reine haben/ welche man doch bey findung einer Diatonico-Chromaticæ zum Grund setzen muß. 2c. *S* mag der geneigte Leser conferiren/ was in unserer Vorbereitung s. CLX von der Temperatura Practica des Herrn Sinnes angeführet worden ist.

§. 31.

Was foust bey unserm letzten Prob-Stück insonderheit zu erinnern vorfallen möchte / ist wenig / und kömmt das meiste darauf an / daß die Achtel / davon die Stimahl drey auf ein Viertel gehen / alleine spielen / und zur ersten Note derselben nur das ge-
hörige oder übergezeichnete angeschlagen werde. Viele Künste bey dergleichen Tönen
stehen zu lassen / leidet wohl der Umstand bishero nicht ; jedennoch könnte bey den Caden-
zen, als nemlich / im fünfften / sechzehnten / und fünff und dreyßigsten Tact / etwas gebroche-
nes gar zierlich angebracht werden. Ich will es aber / wie durchgehends alle solche Auszie-
hungen und embellissements, nicht als ein requisitum bey dem gewöhnlichen Accompagnement,
sondern als eine galante Zugabe bey der Probe / bey dem exercitio, und bey ersöhener Gelegenheit / be-
rathen haben / weil ich völlig in diesem Stück mit M^r. Lambert übereinstimme / wenn er sich / p. 58.
des öftt angeführten Werckes vom General-Baß / also heraus läßt : *Quand les Basses sont peu
chargées de Notes, & qu'elles traînent trop au gré de l'Accompagnateur, il peut y ajouter
quelques notes pour figurer d'avantage, pourvû qu'il connoisse que cela ne fera point de tort
à l'Air, & sur tout à la voix qui chante. Car l'accompagnement est fait pour seconder la
voix, & non pas pour l'étouffer ou la defigurer par un mauvais carillon. Il y a des Accom-
pagnateurs qui ont si bonne opinion d'eux memes, que croyant valoir seuls plus que le re-
ste du Concert, ils s'efforcent de briller par dessus tous les concertans. Ils chargent les
Basses continues de Passages; ils figurent les Accompagnements & font cent autres choses
qui sont peutetre fort belles en elles memes; mais qui pour lors nuisent extremement au Con-
cert, & ne servent qu'à montrer l'habile vanité du Musicien qui les produit. Quiconque
donc en Concert doit jouer pour l'honneur & la perfection du Concert, & non pas pour
son honneur particulier. C'en est plus un Concert, quand chacun ne joue que pour soy.*
NB. Wenn der Baß wenig Noten hat / und nach des Accompagnateurs Sinn zu sehr schleppet /
kann er die Noten variiren und figuriren / dafern er weiß / daß solches der Melodie / insonderheit aber
der Sing-Stimme nicht nachtheilig fällt. Denn wer accompagniret / der soll der Stim-
me zu Hülffe kommen / keinesweges aber dieselbe unterdrücken / oder durch ein ungeschicktes Geflän-
gel verstellen. Es gibt Leute / die so gute Meinung von sich selbst hegen / daß sie denken / das ganze
Concert sey so viel nicht werth als sie allein / und lassen sich sauer werden / für allen andern hervor zu
dragen. Die Bässe überhäuffen sie mit Passagen; Das Accompagnement verbrämen sie hin-
ten und vorn / nehmen auch dabey noch hundert andere Sachen vor / die vielleicht an und vor sich
selbst sehr schön seyn mögen / aber dennoch / bey so bewandten Umständen / dem Concert schäd-
lich sind / und zu nichts anders dienen / als die gekünstelte Ruhm-Sucht des Spielers zu bezeugen.
Wer demnach in einem Concert spielt / muß so spielen / daß es dem ganzen Concert zur Ehre und
Vollkommenheit gereiche / und nicht so / daß er nur allein Ehre davon haben möge. Wenn jeder
nur für sich / und in seiner eigenen Absicht spielt / so ist es kein Concert mehr.,,

§. 32.

Ich will diesen ganz gefunden Sentimens noch hinzufügen / daß / wer nicht im Con-
cert, sondern zur Probe / oder etwan hie und da viele Tacte allein spielt / so spielen müsse / daß
nicht

nicht nur die andern / sondern hauptsächlich er / der auf die Probe spielt / Ehre davon hal-
ge. Denn / wenn solcher Gestalt einer für sich und in seiner eigenen Absicht spielt / so soll er
es kein Concert heißen. Wiewohl auch durch das Wort Concert selbst angedeutet an-
dert wird / daß ein jeder seine besten Künste gebrauchet / und mit den andern gleichsam um be-
certire / kämpfe / oder streite.

S. 33.

Nun muß es wohl vor diesmal geschieden seyn / mein lieber Leser ! Wer einen Leser
nennet eine Person / deren saures Gesicht und störrisches Wesen alle Annehmlichkeiten verja-
nen Richter / der sich aus andern keiner Ursach auf den Stuhl zu setzen scheint / als einen Autor
zu verdammen ; einen unbeständigen Freund / der ihm die vorher geschenkte Gunst den Au-
wieder entziehet / so bald ein Wortgen kommt / das ihm nicht anstehet. Da ist dein Portrait / u-
ber Leser ! Urtheile nun / ob ich Mühe habe / dich zu verlassen. Du siehest wohl / daß ich dich ge-
schmincke. Ich bin kein Autor der Lust hat dir zu Fusse zu fallen ; es wäre alles / was man von
schönen Leserinn thun könnte. Hast du mich nun in diesem Buche von oben bis unten spöttisch
betrachtet / so glaube / daß ich eben so fier / und noch wohl spröder aussehen kan / als du. Es kö-
doch wohl seyn / daß ich dir hin und wieder nicht gänzlich mißfallen hätte. Wohlan / find wir
ander nur einigermaßen zu frieden / so will ich dir / meinem Versprechen nach / bey Gelegen-
manchen guten Rendesvous geben. Vielleicht erscheint dereinst eine Organisten- Probe in
andern Artickel / wenn man dieser ihre Fata erst erlebt haben wird. Ich will mich indessen de-
und Spielers Andenken / so viel einer oder der andere davon zu wissen hat und ich brauche / emp-
alle rechtschaffene Organisten meiner freundlichen Dienste nochmahls versichert / den Lehrbeg
meinen äußersten Beystand angebothen ; den Hudlern und Strümlern aber ein rechtes / stard
fühl ihres Unvermögens / und fleißige Besserung angewünscht haben / der ich ein aufrechter
derer musicalischer Wahrheiten lebe und sterbe :

Mon Lecteur jusqu'au revoir,
Je ne me mets en fraix que d'un petit bon soir ;
Si j'ai gagné ta bienveillance,
Nous nous verrons au même lieu ;
Si je suis honoré de ton indifférence,
Je te présente un grand Adieu. *Heur. perd. du Ch.*

END.

Register

Der vornehmsten Sachen und Nahmen in diesem Werke.

(Die Römische Zahl weist auf den §. der Vorbereitung / die Arabische
auf die pag. der Exempel.)

A.

Academie Royale, vom Klange/ CLVI.
Academia *Modorum* XLVIII. vid. Zufällige
Dinge.
Compagnateur, was er wissen müsse/ XLIII.
Compagniren / wie es nährisch *distinguit*
worden XXIV.
- sich selbst/ was dazu gehört/ 140.
Arts, alle auf einem Blat/ 40.
- die linke Hand kan sie schon abfertigen/ 147.
Acuten & Gravitats ändern *Modum*, LIV.
LXVIII.
haben viel zu bedeuten/ CL.
werden mit Unrecht gering geachtet/ CLIII.
-, seine verdächtige *Intervalla*, CXI. CXII.
kommt mit F im *diatono* überein/ CXII. (s)
differirt mit demselben in *chromate* CXLIV
Exempel daraus/ 66. 194.
sche Music/ LXXI.
aliter, wie die Tone ausweichen/ XXXVII.
Cola, *Martinus*, N. A. confundirt Tonos
& hemitonia, CXX.
ggi d'un volto, *Aria*, 182.
lus, N. A. *de Modis*, LXVIII. LXXI.
LXXIV.

Alcmanus, N. A. *de Phrygia*, LXVIII.
Allabreue, 58.
- wird in Cantaten gebraucht/ 60.
Alltags-Ton/ 40.
Alt-Zeichen/ warum es fremd? 136.
Alypius, N. A. wie er die *Modos* vorträgt/
XLIX.
- was uns sein Noten-Buch lehret/ LXVIII.
Ambitus, was er erfordert/ XXXVII.
- muß erfüllet werden/ 16, 28, 33.
Ammonius, *de Aristoxeno*, LVII.
A mol, Exempel daraus/ 10. 116.
Anfang/ wie er seyn muß/ 196.
Anschlagen / das öftere bey einerley Griffen/
wie es zu menagiren/ 13/ 37.
- wo es gut/ 29.
Anticipatio *Signatura*, 166.
Application der Finger/ 118.
Apulejus, N. A. *de Lydio*, LXXI.
Aquavivus, N. *Ducis & Ant. Mus.* LXXXIV.
Aretinus, *Guido*, vom Unterscheid des Musici
und Sängers/ XCII.
Argumenta *Distinctionis & Perfectionis* wo
sie zu suchen/ CXII. (w)

Ariosti, N. A. bringt *Allabrenen* in Cantaten an/60.

- setzt viel aus dem Fis, 77.

Aristides Quintil. *de Tetrachordis*, XLIX.

- de Modis, LIV.
- de *Aristoxeno*, LVII.
- de *differentia Toni & Modi*, LXV. LXVIII. LXIX. LXXII. LXXIII.
- de *Generibus*, LXXXIII.
- de *Transpositione*, CXV. CLVIII.

Aristoteles, *de Aristoxeno*, LVII.

Aristoxeni *laudes*, und 28 Autores die von ihm handeln/ LVII.

- de *numero Modorum*, LXXIII.
- de *Dissonantiis*, CLVIII.

Aroma *musicum*, quid, XLV.

Aron, N. A. des *Ayguino* Meister/ CXX.

Artusio, N. A. *de Generibus Harmon.* LXIII.

Athenæus, *de Aristoxeno*, LVII.

Atrium Falsi, *de Generibus Musicis*, XCI.

Augen/geben es nicht so wohlfeil als die Ohren in der Temperatur/241.

Aulus Gellius, *de Aristoxeno*, LVII.

Ausleger/unmusicatische/ LXX. LXXV.

Ausweichungen/alle können eben nicht in einem Exempel jederzeit vorkommen/16. vid. *Ambitus*.

Auszierungen/wo sie statt haben/und wo nicht/33/36/48/57/99/255.

Ayguino Bresciano, N. A. *confundit Tonos majores & minores &c.* CXX.

B.

B, *dar*, seine unrichtige *Intervalla*, CXI.

- hat etliche gleiche *Proportiones* mit Fis, CXII, (σ)

- Prob. *Stück* daraus mit 2 Clavieren/
- ein anders/168.

B, *mol*, Exempel davon/ 58/178/184/18

B, vor der Note will *tertiam majorem* haben

- wie es dardoppelt notet/248.

B, *quadratum*, wie es zu gebrauchen/246.

Babel/ein berühmter Clavicymbaliste/X

Bacchanten-Lied/wird in alle *Mod* zum Beweis transponirt/CX

Bacchius, N. A. ein Verleiter/XLIX, L

- urtheilt recht von den Modis nach der und Tiefe/LXIX.

Bachelbel/oder Nachhelbel/ein berühmter ganist/XXII. CLXXVII.

Barre, la, N. A. verändert oft die *Ed* 32/79/168.

Bässe/etliche leiden nichts buntes/33.

Basso continuo I. *continuiet* nicht stets

- macht selbst *Resolutiones*, 16.
- wird gerne doppelt oder Octavenwo spielt/17/33/37/76.
- enthält bisweilen auch Ober-Stimme

Battemens, wie der Klang dabey zu unthun/CLIII.

Beda *venerabilis*, vom Unterscheid zwischen *Musico* und Sanger/XCII.

- von der Würdigkeit der *Musici*/XC

Bertouch/fehlet dem Orchestre, CLXI

Beziefferung/ohne/154/157.

Bimler/oder Bümmler/N. A. bringt *allab* in Cantaten an/60.

- setzt viel aus dem Fis, 77.

Bindungen/61.

Boethius, *de Modis*, XLIX. LI. LV.

- hat nichts *de locatiōe bemiton*, LVII.
- gibt zu/daß die Erhöhs und Erniedr des Klanges *Admodum* mache/LXI

Pythagorici, CXXV. not.
 se vor die *Genera*, CXXXII.
 is, N. p. wie so geheißen/ LXXIII.
 N. A. 182.
 n / der Accorde / 4 / 5 / 48. vid. *Harpeg-*
gio.
 en / ist gemein / 143.
 üller / N. A. 161, 179.
 us, wie viel *Modos* er haben will /
 LXXIII.
 ki, N. A. 240.
 on veränderlichen Sachen / 242.
 ude / ein trefflicher Organist / XXII.

C.

rengestrichene / wollen viele aus dem Ge-
 neral-Baß bannen / 147.
 es, in die Septime und Secunde was
 davon zu halten / 33.
 Modorum in diatono, CX.
 bromatico, CXLI.
 is, N. A. sein Ausspruch von Bewegung
 der Affecten per Modos, LXXV.
 s, de Phrygio, LXVIII.
 , N. A. ein grosser Music-Grund /
 XCIX.
 e Meinung de elementis & materia
 Mus. CIII.
 ranspositione in Octavam, CLVII.
 uement, was es bedeute / 153.
 e, kan es die rechte Hand machen / was
 einer allein spielet / 21 / 41 / 90, 223. sq.
 inde auch / 64.
 Wahl, lächerliche / XV.

Cardanus, de Organo, XLIV.
 - von der Höhe und Tiefe / LVI.
 - von ungeschickten Practicis / XCII.
 Cdur, wie viel verdächtige Intervalla es habe /
 CXII. (r)
 - kömmt mit E überein in diatono, *ibid.* (p).
 - differirt von E in chromata, CXLIV.
 - Exempel / 18 / 126.
 - ist der allgemeinste Ton / 129 / 214.
 - wird exulirt / 241.
 - gehört den Dorff-Organisten / *ibid.*
 Cenlorinus, de Pythagora, XCV.
 Charlataneria Musicorum, XVII.
 Chordarum Demonstratio, XLVIII.
 Chordæ, essentielles, naturales, necessarie, XLIII.
 - elegantiores, XLIV.
 - wie sie sich alle in einer Zeile befinden /
 CXXXV.
 Chordis, aus wie vielen die alte Musik bestand /
 LXXXVI.
 Chroma, quid, LXXXIII.
 - duplex, wie es verdoppelt wird / 239 / 223
 244 / 245 / 248.
 - simplex, wo es dienen könte / 242.
 - warum / 245 / 246.
 Chromaticum Genus, non fictum, LXXXIX.
 - wie viel terminos differentiales es in einem Te-
 trachordo habe / *ibid.*
 Cicero, moquirt sich über den Aristoxenonum,
 LVII. (b).
 Cirkul / ist unmöglich zu machen / CLX.
 - Quintarum, wie er beschaffen / CLXI.
 - musicalischer / wor davon geschrieben / 4 / 46
 Cisdur, wie seine Intervalla bestellt / CXI.
 - Exempel / 96 / 230 / 234.
 - läßt sich besser mit BD als XC *expressum*
 232 / 234.

Cis

Cis mol. Kommt im D dar vor/ 29.

- Exempel/ 92.
- Kommt im *Fis mol* und *dur*, 95.
- Exempel/ 226.
- läßt sich in A und E *dur* sehen/ 95.
- Item, in Arien/ 229.

Claves, Signata. Organisten müssen fertig darinnen seyn/ XXXVII.

- wechselt im General-Baß oft ab/ 32/ 68.
- *chromatica*, sind ein schmaler Steg/ 88.
- wie viel zur Octave bey *commatischer* Eintheilung gehören/ 251.

Clavier. ist ein *Organum*, XXIV.

- ein *chromatisches* oder vielmehr *commatisches*/ 250.

Clausulae *primaria, secundaria, & tertiaria*, 33.

Cleonides, wer er gewesen/ LX.

Cluverus, de Anima Harmonia,

- ein *Musicus pictus*, LXXXIII.

Coagmentatio, leidet keine *hiatus*, LXXXVIII. No. 2.

Comata, was es bedeute/ und wo es zu gebrauchen/ 33/ 41/ 84.

Commata, sind *sensibiles*, CVI.

- wie viel ein *tonus* und *hemitonium* haben/ 250.
- halbe/ dritte/ viertel und sechstel *commata*, 253.

Commatische Eintheilung einer Octave, 251.

Componiste/ darff nicht alles spielen/ was er seht/ 238.

Concert. was dabey zu beobachten/ 255/ 256.

Constitutio, muß a *Modo* unterschieden werden/ LXIV.

- kan nicht alle Wunder verrichten/ LXVIII.

Conti. N. A. verändert die Schlüssel häufig/ 32.

- braucht *cis* und *fi* stark/ 229.

Continuo, *non semper continuo*, 52.

Contra Subiecta, 147.

Copisten, ihre Unbedachtsamkeit/ CXVII

Corelli, N. A. wegen E *dur*, 201.

- wegen *Fis mol*, 207.

Correspondente/ der *musicalische*/ CLI

Corollaria, *supra differentiam Modi*, CXII.

Cousser, N. A. seine *Opera Jason*, 56.

Creutz/ vor der Note/ will *Tert. min.* haben

- Muthmaßung von dessen Erfindung *Musica*/ 245.

Creutze/ zwey vor einer Note/ 219/ 221/

Croufaz, N. A. de Modis, LXIX. LXXV

- *de Diadromis*, CLV. not.

Crugerus, N. A. vom General-Baß/ IX.

- *in puncto fitti*, LXXXIII.

Cyclia, Modus musici, LXXIV.

D.

Dativus, macht Organisten/ XVIII. LXI.

Deutlichkeit bey'm *Accompagnement*, wie befördern/ 25.

Diatonium Genus, XLIII. LXXXIII.

- wie viel es *terminos differentiales* im *chordo* habe/ LXXXIV.
- warum aus selbigem *natura Modi* nicht urtheilet werden mag/ CXXXVII

Diatonon - chromaticum Genus, CXI.

Typum pag. 41. Prefat.

Diatoni Musici, I. XXXIII.

- Anmerkung vor sie/ CXXXIII.

Diapason, wie es von der *Octava* unterschieden/ CXXXIII.

Dianeng, *quid*, LXXXVIT. n. 4.
D dur, wie seine *Intervalla* beschaffen, CXI.
 - *Exempel*/ 26/ 134.
Dies, *quid*, LXXXVII.
Discretamente, was dabei zu *observiren*/ 176.
Disdiapalon, LXXXV.
Dis dur, Anmerkung über die Unrichtigkeit der
Intervallorum dieses *Modi*, CXI.
 CXII. (v)
 - *Exempel*/ 42/ 44/ 158.
 - kommt im H, dur vor/ 84.
 - *mol*, *Exempel*/ 54.
 - auf zweyerley Art notirt/ 174.
 - kommt im D dur vor/ 29.
 - wie auch im G *mol*, 185.
 - warum es nöthig dessen Notirung auf zwey-
 erley Art zu kennen/ 177.
Distinctionis Argumenta, sind ex *Proportione*
 zu machen/ CXII. (π)
D, *mol*, *Exempel*/ 24102.
Dionus, [*consonans*,] in welchen *Proportio-*
[dissonans,]
 nen sie bestehen/ LXXXVIII. n. 2.
 - *incompositus*, wie es zu nehmen/ LXXXVIII.
 not. b)
Donart, N. A. von der menschlichen *Rehle*,
 CLXII.
Dorff-Organisten-Ton/ 241.

E.

Ebner/ Wolffg. N. A. vom General-Baß/
 IX.
Eben/ das musicalische, wo? XXIX.
E dur, von seinen *Intervallis*, CXI.
E, *Exempel*/ 70/ 198.

Ehren-Pforte/ musicalische/ will nicht fort/
 CLXXIII. seq.
Elementa Modi, XLVIII. LXXII.
 - *Octava*, CIII.
Embaterii Modi, LXXIV.
Emendatio des Claviers reicht nicht zu/ 240.
E *mol*, *Exempel*/ 70/ 198.
Emphasis der Noten/ ist wohl zu merken/ 202.
Enharmonium genus, *vid. Typus*, wie viel ter-
 minos differentiales es im Tetra-
 chordo habe/ LXXXIX.
Engelant/ was in *Musica* daher zu holen/
 XXX.
Epicedia, aus welchem *Mode* man sie setze/ LXXI.
Epithalamia, welcher *Ton* ihnen gewidmet war/
 LXXI.
Euclides, de *veteribus*, XLIX.
 - de *Generibus* LIII. LXII.
 - de *Aristoxeno*, LVII.
 - de *Effectibus Modorum*, LXX.
 - de *Tono*, LXXII. CII.
 - de *Transpositione*, CXV.
 - de *Dissonantiis*, CLVII.
Euripides, de *Phrygio*, LXVIII.
Executio in der *Musica*/ wie viel daran gelegen/
 177.
Exempla practica in *Genere enharmonio*, 252.
Ex tempore, wie darauf gepocht wird/ 143.
 - wie solches *Pochen* zu mindern/ 218.
Extemporiliren muß ein *Werk* können/ 225.

F.

Faber Stapulensis, von der Höhe und Tiefe/ LVII.
 - *eius definitio Modi*, *ibid*.
 21

- vom Unterscheid eines Musket und Sängers/

XCII.

Fabricius, Joan. Alb. de *Aristide Quintil.* xxiix.

- de *Aristox.* LVII.

- de *Cleonide*, LX.

- de *Alardo*, LXXI.

Fabricius, *Wernerus*, de *Basso Contin.* IX.

Fahbus, N. A. xcix. *vid.* *Attrium*.

Fa, mi, oder *fammé*, was es heiße/ cviix.

Fantaisie, muß frey seyn/ 225.

Faust/ Fertigkeit/ 142.

F dur, wie sich seine *Intervalla* verhalten/ cxii.

- kommt mit A überein in *diatons*, cxii. (o)

- differirt mit A, in *chromatico* cxliv.

- Exempel/ 22/ 130.

- hat was sonderliches/ 233.

Ficta *Musica*, lxx. seq.

Fingirtes/ ist nichts in den *sonis*, aber wohl in *Solmisatione*, lxxx.

Fis dur, seine unrichtige *Intervalla*, cx i.

- hat etliche gleiche *Proportiones* mit B, cxii.

(o)

- Exempel/ 86/ 220/ 221.

- *mol.* Exempel/ 74.

1. - wer gerne daraus setzt/ 77.

- Exempel/ 204.

F *mol.* Exempel/ 38/ 150.

Follianus, *Ludovicus*, wird corrigirt, 253.

Franchinus, verstund die *Moden*, Lehret nicht/

XLIX.

- wird *reprimendirt*, LXIV.

- de *numero Modorum*, LXXII.

Franchreich/ was es in der *Musik* praktirt, xxx.

Franzosen/ ihr Fleiß und andere gute Eigenschaften im Spielen/ 180.

Frebegunder/ *Opera*, wegen H dur, 219.

Froberger/ ein berühmter *Organist*, 1
CLXXVII.

Fugen/ in einer *Arie*/ ob sie auf dem *Clar* imitiren/ 149.

Fulgentius, de *Aristoxeno*, LVII.

G.

Gafforus, De *Aristox.* LVII.

- kriegt einen *Leviten*/ LXII. *vid.* *Franc*

Gasconter/ *musicalische*/ xl

Gaudentius, N. A. wie er seine *Sachen* von XLIX. LXIX.

Gavotte, wird *per transpositionem* sein A CXII.

G dur, von seinen *Intervallis*, cx i.

- Exempel/ 30/ 32/ 138.

- *Mr. St. Lamberts* Meinung davon/ 1.

Gehör/ läßt in gewissen *Stücken* mit sich deln/ 241.

General- Daß/ wie er vernichtet wird/ XIV.

- 10. *Antares*, die davon geschrieben/ 12

- was er für *Nutzen* auf der *Orgel* habe

- Solo, 6.

- darff nicht allermahl in *Spanischen* einhergehen/ 8.

- auch nicht zur un rechten Zeit verbräun den/ 24.

- worin sein *Haupt- Wesen* beruhet/ 14

- wie sein *Character* zu erhalten/ 197.

Genera, *Musicae*, *vid.* *Typus*, LII. LXII. f. LXXXIX.

- wie einfältig davon geredet wird/ xc.

- ihret sind doch/ und die Alten wolten nur eins gelten lassen/ CXXXI I.
- Genitivus** macht schöne Organisten/ XVIII.
- Genus spissum**, LXXXVIII, No. 2.
- Geschwindigkeit**/ was dabey zu erinnern/ 137. vid. *Gaußfertigkeit*.
- Gibelius, N. A. *de Transpositione*, CXV.
- Gis dur**, wie viel verdächtige *Intervalla* es hat/ CXII. (7)
- *Exempel*/ 46/ 164.
- *mal*, *Exempel*/ 62/ 157/ 186.
- kommt im D dur vor/ 29.
- auch im H dur, 84.
- warum es auf zweyerley *Notirungs*-Art bekannt seyn müsse/ 177.
- Gleocanus**, N. A. ist nicht auf dem rechten Wege gewesen/ XLIX.
- hat die *Hemikonten*-Quackeleyen am ersten unter Leute gebracht/ LX.
- will nur vor einem *Genere* hören/ LXXII. CXXXII.
- wie vieler *Modos* hat/ LXXIII.
- Glaß-Blang**/ CXXIII. CXLIX.
- G mal**, *Exempel*/ 6/ 108.
- Gradus**, ess in der Octave/ warum nicht zwölf/ XLVI. XLVII. CXXXIV.
- lassen sich alle in einer Zeile anbringen/ CXXXV.
- sind alle zwölf nothwendig/ CXXXVI.
- Gravitas & acumen**, ändern *Modum*, LIV. LXVII. CL.
- Graupner**/ N. A. seine Partie aus dem Dis, 45.
- vom Unterschied in *Hand*- und andern *Sachen*/ 143.
- Grünwald**/ Sen. ein grosser Virtuose/ 176.

H.

- H**/ warum man es lieber als gross Creuze gebrauchen wolten/ 177/ 221.
- dessen eigentliche Bedeutung/ 246.
- Hacken**/ mit beyden Händen/ wo es zu spahren/ 37/ 217.
- wo es nöthig/ 9/ 25. vid. *Syncope*.
- H die**, *Tertia nimis major*, CXI.
- H dur**, seine unrichtige *Intervalla*, CXI. CXII.
- *Exempel*/ 82/ 215.
- Hamburg**/ ist eben nicht die ganze musicalische Welt/ XXVII.
- Hand**/ die rechte/ wo sie nichts machen darf/ 229.
- Hand-Sachen**/ Französische werden *recommandirt*/ 136.
- sind anderer Art als der *General-Baß*/ 142.
- wolten geübt seyn/ *ibid*.
- Harmatejus**, *Modus musicus*, LXXIX.
- Harmonia**, *pro Genere enharmonia*, LXXXII.
- Harmonie**/ hieren und ausfüllen/ wer es kan/ 142.
- die Seele soll lauter Harmonie seyn/ LVII. *not. vid. Mothe*.
- Harmonisches Wesen**/ was man demselben zuschreibet/ CXXVI. *not. vid. Musical*.
- *Denckmahl*/ wird corrigirt/ CXXXVI.
- wie viel es Titel hat/ CLXVII.
- wird *carpiert*, 239.
- Harpeggio**, 17/ 44/ 45/ 77/ 99/ 114/ 137/ 212/ 217.
- Harpocratius**, *de Aristoxeno*, LVII.
- Hase**/ N. A. *Autiselmisar*, CVIII.
- Heinchen**/ N. A. vom *General-Baß*/ 12.
- wegen des *Circuls*/ 4.
- seine *Sachen* sind schön/ 229.

- ein Satz von ihm mit **XX** vor einer Note/ 245.

Hemitonis, quid, LXXXVII.

- *Salina sententia, ibid.*
- sind keine halbirte Töne/ LXXXVII.
- wie vielerley/ CVII. CVIII.
- bedeuten nichts mehr als die übrigen *Intervalla, LV.*
- werden, in *diatono* mit Augen und Ohren verglichen/ CXL.
- in *chromatico* mit dem Puls/ CXLVI.
- enthalten ein *aquivocue, 188.*

Hemitonii, locatio, wo ihrer nicht gedacht wird/

XLIX.

- unnütze *Invention, LI.*
- woher das Mähelein entstanden/ LXXVI.
- kan keinen *Modum* machen/ LII.
- ist keine *causa* sondern ein *causatum, LIV.*
- wer sie erdacht/ LX.
- schließt nicht richtig/ CI.

Hemitonii majoris definitio & proportio, CII.

- wird *cum minori* confundirt, CXX.

Hemitonium majus, wie viel/ und welche Modi es gar nicht haben/ CXI. (s)

- wie viel/ und welche es doppelt haben/ ib. (z)
- wie viel/ und welche es mit einem einfachen bestellen/ *ibid. eod.*
- ein hemitonium hat so viel zu sagen als das andere/ CXXXIV.
- ein jedes der 12 hemitoniorum ist ein Original/ CLXII.
- ob sie alle gleich groß seyn müssen/ CLX.
- *negatur ibid. & CLXIII.*

Hemitonium minus, wie viel/ und welche Modi es nicht haben/ CXII. (γ)

- welche Modi es doppelt/ und wo sie es führen *ibid. (δ)*

- welche es einfach/ und wo sie es übergibt *ibid. eod.*

Zenbel/ N. A. seine Arbeit will gespielt seyn/ XXXIX.

- ein schöner Satz von ihm/ aus dem *Fmol, 41.*
- aus dem *Gis dur, 167.*
- seine Sachen sind zu preisen/ 229.
- ein Satz von ihm mit **XX** vor einer Note/ 244.

Histoire de l'Academie Roy. des Sciences, was sie von den hemitoniiis hält/ CII.

Hoch und niedrig/ in der Music/ will viel sagen/ CXLVII.

Horatius de Phrygio, LXVIII.

Hormius, Modus musicus, LXXIV.

Huygens, von 31. Theilen der Octave, 254.

Hypate hypaton, LXXXVI. n. 2.

Hypate meson, ibid. eod.

Hypatos quid, ibid. eod.

Hyperboleus nervus, quis, ibid. n. 5.

I.

Jason, Opera, 56.

Ignorante, wird im Aine einem Dichtwesen gleich geachtet/ XX.

Imitatio, mit der rechten Hand 16. 41.

- wie weit sie gut zu heißen/ 149.

Informatio, ob man dabey allezeit seine eigen Arbeit gebrauchen soll/ 136.

Intervalla, sind nach der Proportion, nicht nach den Signis zu beurtheilen/ CIX. 221.

- wie viel überall/ CI. CVII. CXXXVII.
- richtige/ welche Modi damit versehen/ CXII. (ξ)

schir

- *schismate abundantia vel deficientia* sind nicht zu ändern/ CXLVI.
 Intervallorum *Specificatio*, CXXXVII.
 Incomposita, *Intervalla*, wie sie zu verstehen/ LXXXVIII. n. 2. not. b);
 Jonsius, *de Aristox.* LVII.
 Jordanus Bruno Nolanus, *de Circulo &c.* CLX.
 1) Jubals Music, ob sie nicht artificialis gewesen/ XCIV.
 2) Jubal wird vor Pythagoram gehalten/ XCVI.

K.

Keiser/ n. A. fehlt dem Orchestre, CLXXI.
 - seine *Oratoria &c.* werden, *recommen-*
dirt/ 45.
 - wegen *A dur*, 69.
 - wegen *E dur*, 73.
 - wegen *A mol*, 81.
 - wegen *F dur*, 132.
 - *Dis dur*, 161.
 - wegen *H dur*, 219.
 - wegen *Cis mol*, 229.
 - wegen des *b quadrati*, 246/ 247.
 Keiser/ ein Künstler auf der Flöte/ 238.
 Kircherus, *Musicus pictus*, LXXXIII.
 - wegen des Circuls in der Music/ 4.
 - wegen des Claviers Verbesserung/ 240.
 Kirchmayer/ wie er die Worte; *Idea boni Organadi* übersetzt/ VII.
 Klang/ wann dem tieffesten der größte *numerus* gehört/ und wann man es umkehrt/ CXXIX.
 - wie er im gewissen Verstande zu betrachten/ CLII.

- ob der *numerus* ihn/ oder er den *numerus* macht/ *vid.* Zahlen. it. *Numerus*.
 - der eine bewegt mehr als der andere/ CLVI.
 Kleinigkeiten/ dienen zur lahmen Entschuldigung/ 94/ 249/ 250.
 Kuhnau/ N. A. vom General-Baß eines Organisten/ I.
 - von unbrauchbaren Virtuosen/ XVII.
 - von guten *Subjectis*, die man nicht hervorziehet/ XXI.
 - von Sinns Temperatur/ CXLV. not.
 Künsteleyen/ wo sie keinen Raum finden/ 33/ 36/ 37.
 Küster/ hat den Rang über den Organisten/ XV.

L.

Laertius, *de Aristoxeno*, LVII.
 Lambert, Mr. de St. n. A. vom General-Baß/ IX.
 - *de Modis*, XLIII, CXXXII.
 - vom *Fis mol*, 207.
 - vom *H dur*, 219.
 - *de Tonis*, 242.
 - wie er mit dem *Signis* umgeheth/ 248.
 - sein *Raisonnement* vom General-Baß der zur Unzeit verbrämet wird/ 255.
 Lebens-Beschreibungen/ welche man befißt/ und welche man verlangt/ CLXXVIII.
 Leser/ sein *Portrait*, 256.
 Licentiatuſ *Musices*, 250.
 Lichanos *hypaton*, *quid*, LXXVI.

Cis mol, kommt im *D* dar vor/ 29.

- Exempel/ 92.
- kommt im *Fis mol* und *dur*, 95.
- Exempel/ 226.
- läßt sich in *A* und *E dur* sehen/ 95.
- Item, in *Arietten*/ 229.

Claves, Signata, Organisten müssen fertig darinnen seyn/ XXXVII.

- wechseln im General-Baß oft ab/ 32/ 68.
- *chromatica*, sind ein schmaler Steg/ 88.
- wie viel zur Octave bey *commatischer* Eintheilung gehören/ 251.

Clavier, ist ein *Organum*, XXIV.

- ein *chromatisches* oder vielmehr *commatisches*/ 250.

Clausula primaria, secundaria, & tertiaria, 33.

Cleonides, wer er gewesen/ LX.

Cluverus, de Anima Harmonia,

- ein *Musicus pictus*, LXXXIII.

Coagmentatio, leidet keine *hiatus*, LXXXVIII.

No. 2.

Comesta, was es bedeute/ und wo es zu gebrauchen/ 33/ 41/ 84.

Commata, sind *sensibiles*, CVI.

- wie viel ein *tonus* und *hemitonium* haben/ 250.
- halbe/ dritte/ viertel und sechstel commata, 253.

Commatische Eintheilung einer Octave, 251.

Componiste/ darff nicht alles spielen/ was er seht/ 238.

Concert, was dabey zu beobachten/ 255/ 256.

Constitutio, muß a *Modo* unterschieden werden/ LXIV.

- kan nicht alle Wunder verrichten/ LXVIII.

Conti, N. A. verändert die Schlüssel häufig/ 32.

- braucht *cis* und *fi* stark/ 229.

Continuo, non *semper continuo*, 52.

Contra Subjecta, 147.

Copisten, ihre Unbedachtsamkeit/ CXVII.

Corelli, N. A. wegen *E dur*, 201.

- wegen *Fis mol*, 207.

Correspondence, der musicalische/ CLX.

Corollaria, *supra differentiam Modi* CXII.

Cousser, N. A. seine *Opera Jason*, 56.

Creuz/ vor der Note/ will *Tert. min.* haben

- Muthmassung von dessen Erfindung/ Music/ 245.

Creuze/ zwey vor einer Note/ 219/ 221/ 1.

Croufaz, N. A. de Modis, LXIX. LXXVI.

- *de Diadromis*, CLV. *not.*

Crugerus, N. A. vom General-Baß/ IX.

- *in puncto fixi*, LXXXIII.

Cyclia, Modus musicus, LXXIV.

D.

Dativus, macht Organisten/ XVIII. LXL.

Deutlichkeit beyim *Accompagnement*, wie befördern/ 25.

Diatonium Genus, XLIII. LXXXIII.

- wie viel es *terminos differentiales* im 3 *chordo* habe/ LXXXIV.

- warum aus selbigem *natura Modi* nicht urtheilet werden mag/ CXXXVII.

Diatono-chromaticum Genus, CXI.

Typum pag. 41. Prefaz.

Diatoni Musici, LXXXIII.

- Anmerkung vor sie/ CXXXIII.

Diapason, wie es von der Octava unterschieden/ CXXXIII.

kong (a), quid, LXXXVII. m. 4.
 ar, wie seine Intervalla beschaffen, CXI.
 Exempel/ 26/ 134.
 is, quid, LXXXVII.
 retamente, was dabey zu observiren/ 176.
 tiapalon, LXXXV.
 dar, Anmerckung über die Unrichtigkeit der
 Intervallorum dieses Modi, CXI.
 CXII. (v)
 Exempel/ 42/ 44/ 158.
 kommt im H, dur vor/ 84.
 mol, Exempel/ 54.
 auf zweyerley Art notirt/ 174.
 kommt im D dur vor/ 29.
 wie auch im G mol, 185.
 warum es nöthig dessen Notirung auf zwey-
 erley Art zu kennen/ 177.
 in Actionis Argumenta, sind ex Proportione
 zu machen/ CXII. (π)
 mol, Exempel/ 24/ 102.
 mus, [consonans,] in welchen Proportio-
 nen sie bestehen/ LXXXVIII. n. 2.
 incompofitum, wie es zu nehmen/ LXXXVIII.
 not. b)
 art, N. A. von der menschlichen Kehle,
 CLXI.
 rff. Organisten-Ton/ 241.

E.

ner / Belfig. N. A. vom General-Baß/
 IX.
 en/ das musicalische/wo? XXIX.
 r, von seinen Intervallis, CXI.
 Exempel/ 70/ 198.

Ehren-Pforta/ musicalische/ will nicht fort/
 CLXXIII. seq.
 Elementa Modi, XLVIII. LXXII.
 - Octava, CIII.
 Embaterii Modi, LXXIV.
 Emendatio des Claviers reicht nicht zu/ 240.
 E mol, Exempel/ 70/ 198.
 Emphasis der Noten/ ist wohl zu merken/ 202.
 Enharmonium genus, vid. Typus, wie viel ter-
 minos differentiales es im Tetra-
 chordo habe/ LXXXIX.
 Engeland/ was in Musicis dabey zu hohlen/
 XXX.
 Epicedia, aus welchem Mode man sie setze/ LXXI.
 Epithalamia, welcher Ton ihnen gedenket war/
 LXXI.
 Euclides, de veteribus, XLIX.
 - de Generibus, LIII. LXII.
 - de Aristoxeno, LVII.
 - de Effectibus Modorum, LXIX.
 - de Tono, LXXII. CII.
 - de Transpositione, CXV.
 - de Diffonantiis, CLVII.
 Euripides, de Phrygio, LXVIII.
 Executio in der Music/ wie viel daran gelegen/
 177.
 Exempla practica in Genere enharmonio, 252.
 Ex tempore, wie darauf gepocht wird/ 143.
 - wie solches Pochen zu mindern/ 238.
 Extemporiliren muß ein Meister können/ 225.

F.

Faber Stapulensis, von der Höhe und Tieffe/ LXII.
 - ejus definitio Modi, ibid.

- ein Satz von ihm mit **XX** vor einer Note
245.

Hemitonis, quid, LXXXVII.

- *Salina sententia, ibid.*
- sind keine halbirte Töne/ LXXXVII.
- wie vielerley/ CVII. CVIII.
- bedeuten nichts mehr als die übrigen *Intervalla, LV.*
- werden, in *diatono* mit Augen und Ohren verglichen/ CXL.
- in *chromatico* mit dem Puls/ CXLVI.
- enthalten ein *aquivocum*, 188.

Hemitonii locatio, wo ihrer nicht gedacht wird/ XLIX.

- unnütze *Invention, LI.*
- woher das Mährlein entstanden/ LXXVI.
- kan keinen *Modum* machen/ LII.
- ist keine *causa* sondern ein *causatum*, LIV.
- wer sie erdacht/ LX.
- schließt nicht richtig/ CI.

Hemitonii majoris definitio & proportio, CII.

- wird *cum minor* confundirt, CXX.

Hemitonium majus, wie viel/ und welche Modi es gar nicht haben/ CXI. (1)

- wie viel/ und welche es doppelt haben/ ib. (2)
- wie viel/ und welche es mit einem einfachen bestellen/ *ibid. eod.*
- ein hemitonium hat so viel zu sagen als das andere/ CXXXIV.
- ein jedes der 12 hemitoniorum ist ein Original/ CLXII.
- ob sie alle gleich groß seyn müssen/ CLX.
- *negatur ibid. & CLXIII.*

Hemitonium minus, wie viel/ und welche Modi es nicht haben/ CXII. (7)

- welche Modi es doppelt/ und wo sie es führen *ibid. (8)*

- welche es einfach/ und wo sie es übergend *ibid. eod.*

Zenbel/ N. A. seine Arbeit will gespielt seyn XXXIX.

- ein schöner Satz von ihm/ aus dem *Fmol*, 41
- aus dem *Gis dur*, 167.
- seine Sachen sind zu preisen/ 229.
- ein Satz von ihm mit **XX** vor einer Note
244.

Histoire de l'Academie Roy. des Sciences, was si von den hemitonis hält/ CII.

Hoch und niedrig/ in der Music/ will viel sagen/ CXLVII.

Horatius, de Phrygio, LXVIII.

Hormius, Modus musicus, LXXIV.

Huygens, von 3 I. Theilen der Octave, 274.

Hypate hypaton, LXXXVI. n. 2.

Hypate meson, ibid. eod.

Hypatos quid, ibid. eod.

Hyperboleus nervum, quis, ibid. n. 5.

I.

Jason, Opera, 56.

Ignorante, wird im Amt einem Dickschädel gleich geachtet/ XX.

Imitatio, mit der rechten Hand 16. 41.

- wie weit sie gut zu heißen/ 149.

Informatio, ob man dabey allezeit seine eignen Arbeit gebrauchen soll/ 136.

Intervalla, sind nach der Proportion, nicht nach den Signis zu beurtheilen/ EIX. 221.

- wie viel überall/ CI. CVII. CXXXVII.

- richtige/ welche Modi damit versehen/ CXII. (5)

schlo

chromate abundantia vel deficientia sind
nicht zu ändern/ CXLVI.
vallorum Spectificatio, CXXXVII.
nposita, Intervalla, wie sie zu verstehen/
LXXXVIII. D. 2. not. b).
is, de Aristox. LVII.
nus Bruno Nalanus, de Circulo &c. CLX.
nbas Music, ob sie nicht artificialis ge-
wesen/ XCIV.
bal wird vor Pythagoray gehalten/
XCVI.

K.

er/ D. A. fehlet dem Orgelfre, CLXXI.
eine Oratoria &c. werden, recommen-
dirt/ 45.
egen A dur, 69.
egen E dur, 73.
egen A mol, 81.
egen F dur, 132.
his dur, 161.
egen H dur, 219.
egen Cis mol, 229.
egen des Quadrati, 246/ 247.
r/ ein Künstler auf der Flöte/ 238.
erus, Musicus pictus, LXXXIII.
egen des Circuls in der Music/ 4.
egen des Claviers Verbesserung/ 240.
mayer/ wie er die Worte; Idea boni Or-
ganedi übersetzt/ VII.
g/ wann dem tieffsten der größte numerus
gehört/ und wann man es umkehrt/
CXXIX.
ie er im gewissen Verstande zu betrach-
ten/ CLII.

265
- ob der numerus ihn/ oder er den numerum
macht/ vid. Zahlen. it. Numerus.
- der eine bewegt mehr als der andere/ CLVI.
Kleinigkeiten/ dienen zur lahmten Entschuldigung/ 94/ 249/ 250.
Kuhrau/ N. A. vom General-Baß eines Or-
ganisten/ I.
- von unbrauchbaren Virtuosen/ XVII.
- von guten Subjectis, die man nicht hervorzie-
het/ XXI.
- von Sinns Temperatur/ CXLV. not.
Künsteleyen/ wo sie keinen Raum finden/ 33/
36/ 37.
Küster/ hat den Rang über den Organi-
sten/ XV.

L.

Laertius, de Aristoxeno, LVII.
Lambert, Mr. de St. D. A. vom General-
Baß/ IX.
- de Modis, XLIII, CXXXIII.
- vom Fis mol, 207.
- vom H dur, 219.
- de Tonis, 242.
- wie er mit dem Signis umgeht/ 248.
- sein Raisonement vom General-Baß
der zur Unzeit verbrämet wird/ 255.
Lebens-Beschreibungen/ welche man befißt/
und welche man verlangt/ CXXXVII.
Lefer/ sein Portrait, 256.
Licentiatu Musices, 250.
Lichanos hypaton, quid, LXXVI.

Lied/ so oft es gesungen wird/ so oft klingt es
anders/ CLIX.

Ligatur, 20/ 61.

Limma, *quid*, LXXXVII.

- wie vielerley/ CVII.

- *minus*, wie viel *Modi* und welche es führen/
CXII. (α) CXLI.

- *maius*, wie viel und welche *Modi* es haben/
ibid. (β)

Livre ouvert, wie darauf gepochet wird/ 143/
238.

Locatio hemitonii, ein non ens, CXXXI. CXLI.

Legistica harmonica explicatio, CXXVII.

Lofer/ Jun. ein Birtuose/ 238.

Lucianus, *de Lydio*, LXXI.

Lydius, wie er vorgestellt wird/ L.

- ein Scherwenkel/ LXXI.

M.

Macrobi, *de enharmonia dura sententia*, LXII.

Majer/ N. A. *de Signis*, 170.

Majoragius, N. A. *de Lydio*, LXVIII.

Mangel an Zeichen/ wie ihm abzuhelfen/ 240.

- vid. **Signatures**.

Manieren/ wo sie sich nicht schicken/ 47/ 90.

- wo sie sich schicken/ 64/ 80. 242.

- in der linken Hand/ 242/ 207.

- in der rechten Hand/ 99/ 127.

Marcelli N. A. eine Piege von ihm aus dem F
mol, 154.

Masciti, N. A. wegen *Dis dur*, 45.

- wegen *Fis mol*, 77/ 207.

Maximus, *Tyr. de Modis*, LXXIV.

Meibomius Marcus, *de enharmonia*, LIII.

- *de Aristox.*, LVII.

- *de Cleonide*, LX.

Meister von Sulfancee, wie der Proben-
ceß mit ihnen vorzunehmen/ 237

Melante, N. A. per Anagr. **Telemann**/
vide.

Menagius, *de Aristox.*, LVII.

Menschen-Stimme/ ein Bunden/ C

Mensenaus, wegen der gebrochenen **Insta**
te/ 254.

Mesos, *quid*, LXXXVII.

Meßαζολη, *quid*, CXV.

Meursius, *de Aristox.*, LVII.

- *de Cleonide*.

Mi, fa, CVIII. CXLVI.

Mittel/ ein kleines/ zur Beschreibung der
gen *in signis Musicis* 241. sq.

Modi Tonici XLIII *dependere* nicht von E

- *tonis*, sondern dieses von ihnen/ LIX.

- fünf/ sine hemitonis maj. CIV.

- vier/ die nur eins haben/ CV.

- drey/ die zwey haben/ CVI.

- sind auch *in diatono* unterschieden/ CX.
ser zween/ CXII. (α) CXXX.

- müssen *ex chromatico* beurtheilet werden
CXXXI.

- *embaterii*, LXXIV.

Modorum accidentia, XLVIII.

- *definitio*, LV.

- *doctrina*, XLIX. LXXVIII.

- *exempla*, die nicht pro *vocis loco* sind
LXXIII.

- *numerus*/ vor Alters ungenüß/ LXXIII.

Modulatio, *facit Modum*, LXXI.

Moduliren/ siehe *cantabile*.

Modus, was jeder für *Chordas* habe/ XLIII.

- heißt bey **Boethio** lieber *constitutio*
LXXV.

ein fagius Befen/ LXXX.

torum confuso, cxx.

fren/ wird proponirt, 157.

vors Clavier/ 239.

wie er zu begreifen/ CLII.

us, wo es seyn könnte/ CLIV.

, de Arifox, LVII.

, Inmerckung drüber/ cxx. (9)

Oftava, würdt physicalisch/ LXVIII.

, die 2 andern in diatono gleich sehen/ cxxx.

/ N. A. vom General-Baß/ ix.

en/ simple, was dadurch verstanden wird/ 197.

, Genus, LXXXVIII. n. 2.

gen ist eine Kunst/ 211.

ige/ wie dieselbe tractirt werden/ 4/ 76.

/ Joh. N. A. vom General-Baß/ ix.

**mung/ des Instruments ist ein præsup-
policum des Musici, 225.**

is, de Arifoxeno, LVII.

e/ N. A. de Acolio, LXXI.

ern/ darff kein Organist/ I, XLII. 143.

**fren/ was man spielen oder singen soll/ ob
es gut/ 143.**

ta, zwey/ 22/ 25-

**sie bey dem Accompagnement zu imiti-
ren/ 149.**

itonia, welche Salinas billiget/ 252.

ice, wie ihr zu begegnen/ 237.

, de Arifox, LVII.

**ances, Der Organisten Dienste/ wie
gottloß man damit verfähret/ xviii.**

pacio Conventus, 5/ 25/ 217/ 218.

it beyden Händen/ 9/ 25/ 29/ 152/ 153.

menon Tetrachordon, LXXXVIII. n. 1.

a remota, 172.

T.

271

Tact/ dreymal/ 18/ 20.

- Neunachtel/ 30/ 32.

- Zweymiertel/ 86/ 88/ 178.

- Neunsechzehnteil/ 168.

Tact-schlagen/ was davon zu halten/ 84.

- wem es nicht zukömmt/ 85.

- mehr davon/ 180/ 181.

- wo es nöthig/ 206.

Taglietti N. A. wegen E dur, 201.

Tatianus, de Arifox, LVII.

Teleman/ per anagramma Melante, N. A.

- wegen E dur, 203.

- wegen Cis mol, 229.

**Temperatur/ XCIX. CXLIV. CXLV.
CLXIII.**

**Termini technici, werden teutsch erkläret/
LXXXVI.**

**Tertie majores & minores, wie vielerley/
CVII.**

**Tertienweis zu spielen/ 13/ 16/ 20/ 21/ 29/
33/ 37/ 45/ 48/ 64/ 73/ 77/ 95/ 217.**

Tetrachordon, LXXXV.

- wie es beschaffen war/ LXXXVIII. n. 1.

- erst waren 4/ hernach 5. Tetrachorda, ib.

**Theoremata de differentia Modorum in Dia-
tono, CXI.**

- in chromatico, ex Scalts, CXLII.

- ex Calculis, CXLIII.

**Theoretische Organisten-Probe/ wie sie anzu-
stellen/ CLXV.**

Theoria, wird proponiret/ XLII.

**Tigrino, Oratio N. A. seine Definitio Modi,
LXVII.**

- seine Worte vom Sanger und Musico,
XCII.

M m 2

Titel/

Titel/ warum man sie bey berühmten Leuten wegläßt/ CLII. not.

Tone/ alle auf einem einzigen Stat/ 40.

- in einer Zeile/ cxxxv. cxxxvi.
- in einer Reprife von einer Menuet, cxxxvi. not. b)
- warum man in allen beschlagen seyn muß/ xxxvi. sq.
- die schwersten/ 239.
- wie spielen aus vielen Tönen/ die den Alten unbekandt waren/ 241.
- pro sonis, werden einem Gewebe verglichen/ CLV.
- ihre Eigenschaften/ CXLVII.

Ton/ ein rarez in Grandreich/ 214.

- noch ein solcher/ 219.
- einer hat vor dem andern was voraus/ LXX.
- ist iganz was anders als Modus, LXXII.
- was das Wort bedeute/ LXXII.
- wie viel hemiconia er habe/ LXXXVII.
- major, wie vielerley/ CVII.
- in welchen *Modis* er drey-mahl zu finden/ CXII. (η)
- in welchen zweymahl *ibid.* (θ)
- in welchen einmahl *ibid.* (ι)
- minor wie vielerley/ *ibid.*
- in welchem *Modis* er viermahl/ CXII. (κ)
- in welchen drey-mahl/ *ibid.* (λ)
- in welchen zweymahl/ *ibid. ead.*
- müssen nicht vermisset werden cxx.

Tonus incompofitus, LXXXVIII.

τόπος, vocis locus, LXVI. LXXII. CIX.

Transponir-Geister haben sich vorzusehen/ CXII.

Transpositio in alle Modis, cxxvi.

- in Octavam die schwächste/ CLVII.
- in hemit. min. die stärkste/ CLVIII.
- Problema darüber/ CLI.

Transpositionis-Grage/ CXII F.

- derselben Beantwortung/ CXIV. vid. Tren.

Transpositiones, wie weit man sich ihrer dienen hat/ cxvi. sq. 177.

- werden auf unterschiedliche Art verg CXIX. CXXII. sq.

Treffen/ wie darauf gepocht wird/ 143.

- wie das Pochen zu corrigiren/ 238.
- hat seine Meriten/ 243.

Treu/ Abdias. N. A. de Transpositi CXIII.

Trias harmonica, muß vor allen Dingen neral-Baß da seyn/ 172.

Tribemitonium, *incompofitum*, quid LXXXVIII.

Trillo, nöthig im Baß/ 72/ 223.

Trite diazeugmenon, LXXXVI. n. 4.

- *hyperboleon*, *ibid.* n. 5.

Trompeten haben nur einen Modum (q proportionales) man stimme si man wolle/ CXII. (v)

Typus Genorum, LXXXIV.

U.

Valentini, *Gnisepe*, N. A. wegen *Dis*, 16
- wegen *E dur*, 261.

Valla, N. A. de *Cleanide*, LX.

Variationes, müssen nicht zum Handwerd den/ 35. 176.

Vaterland/ das dancsbahre / wo? XX

Uebellaut/ muß den Ausschlag geben/ 13.

Uebersetzung in Sprachen mit musicali Transpositionibus verglichen/ c

Veränderung/ wie sich die Natur / so wo die Music/ daran belustiget/ CLI.

Pausen/ können einen auch gewisser massen auf die Sprünge helfen/ 65.

Perfectionis musica Argumenta, sind *ex Propositione* nicht zu hohlen/ CXII. (π)

Phrygius, Meinungen davon/ LXVIII.

Picti Musici kriegen ihre lection, LXXXII.

Plutarchus, *de Aristox*, LVII.

- *de Modis*, LXXIV.

Policianus, *de numero Tonorum*, LXXIII.

Porphyrius, *de Aristox*, LVII.

- *de Phrygio*, LXVIII.

- wie viel Modos er statuiert, LXXIII.

Porcienna, *Drama per Musica*, hat sonderliche Sätze/ 56.

Praxis, wo sie zu suchen/ XLII.

Prætorius, N. A. *de Modis*, LXXI.

Prestitimo, Anmerkung darüber/ 136.

Presto assai, 229.

Prinz/ N. A. was er vom General-Baß hält/ VIII, IX, XXXVII.

- *de Modis*, LXXI.

- *de Proportionum Doctrina*, XCVII.

- *de Ordine Tonorum & hemis*, CVIII.

- *de signis chromaticis*, 236.

- von Signaturen/ 247/250.

Probe/ die Theoretische/ XLII, CLXV. vid. Prüfung.

Progreffus, *virtios*, 69.

Propertius, *de Lydio*, LXXI.

Proportion, des parties d'un Air, was die thut/ LXXVI.

Proportiones radicales, CX, CXXVI, CXXVIII.

- *copulata*, ibid.

- welche Ordnung damit zu halten/ CXXIX.

Proslambanomenos, LXXXVI n 1.

Prüfung oder **Probe**/ wie es damit zu halten/ III, V, VI, XXV XXVI, XL, 225.

- wie die Theoretische anzustellen/ CLXV.

- wer ihr unterworfen/ 238.

- ob man einer schärffern gewachsen/ 237.

Ptolemæus, *de Aristox*, LVII.

- wird vom Salina mit Recht corrigirt, CVI.

- *de mutatione Tonorum*, CLI.

Pythagoras, wo er und seine Schüler veteres heissen/ XLIX.

- *de ratione musica*, XCV.

- daß Jubal dadurch verstanden wird/ XCVI.

- verwirfft das Gehör ganz/ CXXV. not.

Q.

Quack-salber/ der musicalische/ I, XVII.

Qualité rührt von einer gewissen Quantité her/ CLV.

Quart-Cadenzen/ wo sie zu dulden/ 33.

Quarten/ wie vielerley/ CVII.

- groffe / wie sie beschaffen seyn solten/ CXLIII, not.

Quinten/ wie vielerley/ CVII.

- falsche / wie sie beschaffen seyn solten/ CXLIII, not.

Quinten-Transposition, was sie für Veränderung gibt/ CLVIII.

Quinten-Virtuose/ 69.

R.

Rationes physica sind *mathematicis* vorzuziehen/ CXII. (o)

Recitativo, wie darin gestolpert wird/ XXIV.

- Die Notirung desselben ist der *inconvenientes* nicht so sehr unterworfen/ 240.

Titel/ warum man sie bey berühmten Leuten
wegläßt/ CLII. not.

Tone/ alle auf einem einzigen Stat/ 40.

- in einer Zeile/ cxxxv. cxxxvi.
- in einer Reprise von einer Menuet,
cxxxvi. not. b)
- warum man in allen beschlagen seyn muß/
xxxvi. sq.
- die schwersten/ 239.
- wie spielen aus vielen Tönen/ die den Alten
unbekandt waren/ 241.
- pro sonis, werden einem Gewebe vergli-
chen/ CLV.
- ihre Eigenschaften/ CXLVII.

Ton/ ein rare in Grandreich/ 214

- noch ein solcher/ 219.
- einer hat vor dem andern was voraus/ LXX.
- ist ganz was anders als Modus, LXXII.
- was das Wort bedeute/ LXXII.
- wie viel hemitonia er habe/ LXXXVII.
- major, wie vielerley/ CVII.
- in welchen *Modis* er drey-mahl zu finden/
CXII. (η)
- in welchen zweymahl *ibid.* (θ)
- in welchen einmahl *ibid.* (ι)
- minor wie vielerley/ *ibid.*
- in welchen *Modis* er viermahl/ CXII. (κ)
- in welchen drey-mahl/ *ibid.* (λ)
- in welchen zweymahl/ *ibid.* cad.
- müssen nicht vermisset werden/ cxx.

Tonus incompertus, LXXXVIII.

τόπος, vocis locus, LXVI. LXXII. CIX.

Transponir-Geister haben sich vorzusehen/ CXII.

Transpositio in alle *Modis*, cxxvi.

- in Octavam die schwächste/ CLVII.
- in hemit. min. die stärkste/ CLVIII.
- Problema darüber/ CLI.

Transpositions-Grage/ CXILF.

- derselben Beantwortung/ CXIV. CU
vid. Tren.

Transpositiones, wie weit man sich ihrer zu
dienen hat/ cxvi. sq. 177.

- werden auf unterschiedliche Art verglichen
CXIX. CXXII. sq.

Treffen/ wie darauf gepocht wird/ 143.

- wie das Pochen zu corrigiren/ 238.
- hat seine Meriten/ 243.

Tren/ Abdias N. A. de Transpositione,
CXIII.

Trias harmonica, muß vor allen Dingen in Ge-
neral-Baß da seyn/ 172.

Trihemitonium, *incompositum*, quid,
LXXXVIII.

Trillo, nöthig im Baß/ 72/ 223.

Trite diazomenon, LXXXVI. n. 4

- hyperboleon, *ibid.* n. 5.

Trompeten/ haben nur einen Modum (quod
proportionales) man stimme sie wie
man wolle/ CXII. (v)

Typus Genorum, LXXXIV.

U.

Valentini, *Giuseppe*, N. A. wegen *Dis*, 162.

- wegen *E dur*, 261.

Valla, N. A. de *Cleonida*, LX.

Variationes, müssen nicht zum Handwerk wer-
den/ 35. 176.

Vaterland/ das dancsbahre / wo? XXXII.

Uebellaut/ muß den Ausschlag geben/ 133.

Übersetzung in Sprachen mit musicalischen
Transpositionibus verglichen/ CXIX.

Veränderung/ wie sich die Natur/ so wohl als
die Music/ daran belustigen/ CLIX.

Der

6.	1.	fol die letzte Note das $\times$ über und nicht vor sich haben:
2.	5.	fol die 4 nicht durchstrichen seyn.
1.	1.	fol die 6 über der folgenden / tactu 2. aber über der vorgehenden Note stehen.
-	-	stehen die Zahlen der pagina verkehrt.
4.	-	fol über der letzten Note die 6 bleiben.
1.	-	fol nota antepenult. d seyn.
4.	2.	fol nach dem letzten b eine 6. folgen.
6.	8.	fol die erste Note ein b haben.
-	9.	fol die letzte Note eine $\frac{1}{2}$ führen.
3.	-	an statt seyn/ ließ: sey.
4.	1.	fol das $\times$ welches aufs vierdte Spatium steht/ die vierdte Linie einneh- men/ und mit der folgenden Note nichts zu thun haben.
14.	-	an statt Organiste/ ließ: Organisten.
3.	1.	fol die letzte Note gis seyn.
1.	1.	fol die letzte Note auch gis seyn.
8.	3.	fol die Schluß-Note kein $\times$ haben.
7.	4.	darff die 6 nicht durchstrichen seyn.
-	5.	muß das $\frac{1}{2}$ getilget werden.
6.	-	fol der Custos im Bass auf dem zweyten Spatio stehen.
1.	6.	fol das $\times$ hart vor der letzten Note stehen.
3.	2.	fol die 6 ohne b seyn.
4.	2.	fol die letzte 6 übers folgende a stehen.
1.	2.	an statt b $\frac{1}{2}$ soll eine 6 stehen.
4.	2.	fol die letzte 6 übers a stehen.
-	3.	die letzte 6 über h.
9.	1.	fol die vierdte Note im Discant kein zweygestricheltes a sondern g seyn.
-	-	fol die neunde Note ein dergleichen g seyn.
2.	2.	fol die dritte Note c heißen.
18.	1.	fol die vierdte Bass-Note auch c seyn.
16.	-	an statt Geschmader/ ließ: geschmädert.
-	-	ist fälschlich mit 136. bezeichnet.
-	-	eben also mit 137.
9.	-	an statt demu/ ließ: denn.
4.	1.	die 5 ersten Noten im Bass sollen eine Tertie major höher stehen.
22.	-	an statt solget/ ließ: folget.
5.	2.	fol die folgende 6 über der vorgehenden Note d stehen.

Ziegler / J. G. N. A. vom General, Bass /
IX.

Hierarch / siehe Auszierung / cantable, Ma-
nieren.

Hierlichkeit / wird leider hindangesehet /
143.

Zufällige Dinge / würden stark / X
CXXV.

Zweck des Wercks / der erste / IV.

- der Neben-Bruch / 225.

Zweyviertel- Tact / badiniert / 178. sq.

ERRATA

In der Vorbereitung.

Seite.	Zeile.	an statt	heß
3.	8.	iu	in
13.	16 : 17.	hoffentlich	hoffentlich
22.	33.	geuus	Genus
25.	18.	erdendum	credendum
26.	7.	Distinzione	Distintione
27.	25.	lässe	läßet
	33.	grossen	grossen
29.	15.	Systalticen	Systalticen
	16.	Distalticen	Dystalticen
	16 : 17.	excitamns	excitamus
34.	27.	Brieanius	Bryennius
53.	24.	Intervailis	Intervallis
79.	13.	den Höhesten	dem Höhesten /
96.	20.	CLXIII.	CXLIII.
100.	9.	dependirt	dependiren /
102.	1.	CLXVIII.	CXLVIII.
113.	33.	150.	157.

In den Exempeln.

(Welche vor allen Dingen mit der Feder zu corrigiren / ehe sie gespielt werden.)

Seite.	Zeile.	Tact.	
2.	5.	1.	Soll das x über der Note stehen.
3.	3.	3.	gehört das b zur letzten Gerte.
24.	2.	2.	soll die 6. über der vorhergehenden Note stehen.
31.	3.	ult.	no f steht / soll die 5 ein b haben.

