

**EXEMPLARISCHE  
ORGANISTEN-PROBE IM  
ARTIKEL VOM GENERAL-  
BASS: WELCHE  
MITTELST 24...**

---

Johann Mattheson

copy 21/1/33  
Ack reg  
R

N 3075

40 Mar. Th.

917 a

Mattherson







MATTHESON'S

MATTHESONS  
**Organisten=Kroße**

Im Artikel  
Vom

**GENERAL-BASS.**

MATTHESON'S



ERZIEHER ANSTALT  
DER  
ADOLF-HITLER-SCHULE

ERZIEHER ANSTALT  
DER  
ADOLF-HITLER-SCHULE

ERZIEHER ANSTALT  
DER  
ADOLF-HITLER-SCHULE





JOHANNES MATTHESON.  
Ableg. Trib. Secretarius, Eccl.  
Cath. Hamb. Canonicus min. et  
Chori Musici Director. Aet. xxvii

Wahl. Ann.

C. Frischsch. del. Hamburg.



Exemplarische  
**Organisten-Probe**

Im Artikel  
Vom

# GENERALBASS.

Welche mittelst 24. leichter/ und eben so viel etwas schwerer Exempel/  
aus allen Tönen/ des Endes anzustellen ist/ daß einer / der

**Diese 48. Prob-Stücke**

Rein trifft / und das darinn Enthaltene wohl anbringt / sich vor  
andern rühmen möge:

**Er sey ein Meister im accompagniren.**

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

**Aller Liebhaber der Music/**

Zuförderst derer/ die der Haupt-Wissenschaft des Claviers/ des Ge-  
neral-Basses/ und des geschickten/ manerlichen Accompagnements  
fleißig obliegen/

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

**Theoretischen Vorbereitung/**

Über verschiedene musicalische Merckwürdigkeiten/  
versehen von

**MATTHESON.**

---

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

---

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

77 77 26



Die deutsche  
Staatsbibliothek  
MÜNCHEN

Dem  
Hoch= Wohlgebohrnen Herrn/  
Herrn  
Gottfried von Wedderkop/  
Ebro Königl. Maj. von Dännemarc=  
Norwegen ꝛc.

Hochbetrautem Land= Rath/  
Amtmann zu Fremsbüttel/  
Erb=Herrn auf Steinhorst ꝛc. ꝛc.

Meinem Höchstgeehrtesten Herrn.

Hoch=wohlgebohrner Herr/  
Höchst=geehrtester Herr Land=Rath/



Als die Music nicht nur Kaysern/ Königen/ Fürsten/einsolglich Deroselben hohen Beamten und Rätthen/ höchst=anständig und schätzbar sey/ sondern zur grossen Zierde/ Anmuth/ Geschicklichkeit / Gemüths=Ergehung und Selbst=Vergnügung (die über alle Schätze gehet) beydes Gelehrt= und Ungelehrten/ als eine besondere Gabe des Allerhöchsten/ als eine wunderfusse Erquickung/ laborum licet dulce levamen, verordnet und dargereicht worden/ bedarff keiner Ausführung/ so bald nur ein Verständiger der Sache recht nachdencket.

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

hat / nach den Worten des theuren **ZURHORN** / b)  
nichts zu thun mit der **Welt** / ist nicht für  
dem **Bericht** / noch in **Wader = Sachen**.

(Wiewohl sie doch in guten Consiliis, ad invocationem  
S. S. per Hymnum, höchst nöthig ist / und auch bey den  
**Armeen** / wieder ihren **Willen** / ziemlich herhalten muß.)  
**Aber** in den **Kirchen** / und in dem durch selbige abgebilde-  
ten **Himmel der Seligen** / wo **Ordnung** / **Harmonie** / **Ru-**  
**he** / **Friede** und **Glück** sich umfassen / da hat sie ihren ei-  
gentlichen **Bohn-Platz** und **Sitz** / so wie in den prächtig-  
sten **Zimmern** und ansehnlichsten **Lust-Sälen** der **Götter**  
und **Grossen** auf **Erden**.

Wann ich nun / **Höchstgeehrtester Herr**  
**Land-Wath** / nichts anders / als diese general Ur-  
sachen aufzubringen wüßte / warum ich nemlich **Zur**  
**Hoch = Wohlgebohrnen** gegenwärtiges mein  
sechstes 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 Pere Martinus, voy. *La*  
*Motbe le Vayer* 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 **S H R E N**/ nebst **D E R D** 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/ welche  
**Zur. Hoch-Wohlgeb.** jederzeit gegen meine co-  
namina verspühren lassen/ komt dem Zweck noch näher/ so  
daß ich hoffen darf/ **S J E** werden nicht nur mein Vorneh-  
men keinesweges mißbilligen/ sondern **S H R E N** dieses  
Buch/ zu **S H R E N** 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/**  
**Zur. Hoch-Wohlgeborenen**

Zamburg/ auf Ostern 1719.

Gehorsamster Diener  
MATTHESON.

Madri-

# MADRIGAL.

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

M. A. K.

D. R. B. St. D. Pr.

X

To

TO MY FRIEND,  
M<sup>r</sup>. MATTHESON,  
Upon his Book, intitl'd:  
**Organisten-Probe &c.**

*With an advice to the insipid Censors of his Works,*

**A**LL 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 *thy* 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:  
T' 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 always so.

But you, repenting, own your errors past,  
And make each day a Critick on the last;  
Least Self-conceit to all the World discovers:

**You envy Sense, as Eunuchs envy Lovers.**

C. W.



**A**mbiguum 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.

*Gratulabundus f.*

JO. ALBERTUS FABRICIUS, D.

**S**ur Andacht kan nichts mehr bereiten/  
Zur Freude dient nicht grössre Lust/  
Als wenn in beyden unsre Brust  
Bernimmt den Ton der süssen Saiten.

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

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

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

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. Heßft/ D.

**W**ie 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 greiffet ins Zeug hinein mit Quinten und Octaven;  
 Er nimmet ein b für x/ und hält ein x für b,  
 Das klingt nun jämmerlich/ als träte bey den Schaaßen  
 Der theure Kefel Mops sich Dörner in die Zeh.  
 Er fängt mit Trillern an und schließt mit Tremulanten;  
 Die Mitt' ist durch und durch von Ragen-Springen voll.  
 Er hält wohl diesen gar für einen Ertz-Bachanten/  
 Der ihm die Vortheil zeigt/ wie er es machen soll.  
 O Häckerlings-Verstand! O Zuchten-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 Arctin begraben/  
 Der Roten-Barbarey den Scepter hast entführt/  
 Und was das Alterthum an Hereren soll haben  
 Zu den Gascontern nach Franckreich relegirt,  
 So mühest Du dich iht/ 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 heisset: Organisten-Probe/  
 Darin probiret sich Dein treuer Vorsatz schon.  
 Hier schrieb' ich gerne viel zu Deinem wahren Lobe:  
 Biewohl/ was braucht es dis? Gnug/ Du bist MATTHESON!

Mit diesem wolte dem Herrn Autori seine unge-  
 heuchelte Freundschaft bezeugen

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

An

Frankfurt den 13. Octob. 1718.

An den  
Groß-Britannischen Secretarium  
Und Welt-berühmten Componisten,  
**Herrn MATTHESON in Hamburg/**  
über seine Organisten-Probe/  
Von  
König.

**S**iehst Du/mehr MATTHESON, selbst Orgel und Clavier/  
So spricht man : Keiner geht in dieser Kunst vor Dir.  
Zeigst Du der Alten Satz und was ihr Streit gewesen/  
So 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.  
Steht man auf Deinen Geist und andre hohe Gaben/  
So spricht man : Keiner kan so viel besammeln haben.  
Sehst Du ein Kirchen-Stück / ein Spiel- ein Sing-Gedicht/  
So hört man bloß entzückt/ alsdenn so spricht man nicht.  
Wohlan ! Was jeder spricht / das darff ich kühnlich schreiben ;  
Doch still ! selbst Fama will Dein Lob aufs höchste treiben/  
Sie kommt untr schon zuvor / und ruft in vollem Ton :  
Wer schreibt ? wer setzt ? wer spielt { zugleich } wie MATTHESON ?  
so wohl }

**V**erworffene 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 iht in Sand und Roth begraben/  
Der Nutzen/ den du gabst/ wird gleichfalls ziemlich klein.  
Sonst kunt' ein Musicus wohl Millionen haben/ b)  
Statt derer ihm anitz die Thaler seltsam seyn.

X 3

Er

a) Der Politische Philosophus, p. 119.

b) Kaiser Nero ( wie Suetonius berichtet ) gab seinen Music Weisern aus Alexandria/ deren er zum wenigsten 20 hatte/ bis 4000 große Esterren zur Berechnung/ welche nach Taciti Rechnung/ sehn mahl hundert tausend Thaler austrugen. *Bonnet, 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 jehund . . . Aber halt! was hab' ich angefangen?  
 Nein! nein! ich irre mich/ fürtreffliche Music!  
 Dein Werth ist annoch groß bey gegenwärtgen Zetten/  
 Es strahlet immer noch dein heller Ehren-Schein.  
 Der Christen Ober-Haupt e) rührt selbst die süßen Sätten/  
 Und mancher grosser Fürst f) kan ein Apollo seyn.  
 Cambridy' und Orford sind/ 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 inder Kränze winden/  
 Alwo 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 künstlig auch dein Preis sich nicht entfernen/  
 Ob dir biswetlen gleich der Reid zur Seiten wohnt.

Man

- c) In Caligula und Nerons Zeiten war' alle Musici nicht nur auf das prächtige gekleidet/ sondern so gar ihre Instru-  
 mente von eingeleter Arbeit und funckelten von Gold/ Perlenmutter und Haisfenbein. *Bonnet p. 239/249.*
- d) Dieser grosse Componist gelangte unter dem Könige in Frankreich Ludovico XIV. zur Adelichen Würde und  
 verschiedenen ansehnlichen Ehrgen; 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 Finances,  
 & Sur-Intendant de la Musique de Sa Majesté.
- e) CAROLUS VI. Römischer Kaiser.
- f) Friedrich der andere/ Herzog zu Sachsen-Gotha: Ernst Ludewig/ Land-Graf zu Hessen-Darmstadt/  
 und Ernst/ Prinz zu Sachsen-Weimar (höchst seligen Andenkens) sind wegen der Composition zu  
 verehren (welcher letztere ein Opus Concerte in Kupffersich publiciret). Wegen der Instrumentals-  
 Music aber Fridericus Ludovicus, Erb-Prinz zu Württemberg/ Stuttgart/ Immanuel Lebrach/  
 Fürst zu Anhalt-Köthen/ u. a. m.
- g) Iwo Engländische Universitäten. h) Jgier Professor Musices in Orford. *vid. Gay Mizee Geistl.*  
 und Wellischen Staat von Groß-Brittannien pag. 109. i) Herrn Debutich. h) Im  
 Collegio Greshamensi. *Miegel, c. pag. 272.* l) Ein berühmter welscher Componist und Violinist.
- m) Diese Statua hat folgende Umschrift: CORELLI, Princeps Maticorum. n) Hier werden 4/ bis  
 6000 Reichthaler jährliche Besoldungen gegeben.

Man strebe nur darnach was rechtes zu erlernen/

So wird ein *Musicus* geehret und belohnt.

Hierzu nun will dis Buch die regen Geister führen;

Mein Lernender/ sieh du demselben emsig ein/

Und laß den ernstest Fleiß in solchem sich probiren/

So wird die Probe dir zum Lob und Nutzen seyn.

MELANTE.

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

---

## Doppel = Madrigal.

I.

**E**st nicht alles Gold,  
Was schön glänzt und selben ähnlich ist.  
Ein falsch Metall/ das mancher Alchymist  
Im Feur zusammen setzt/  
Wird doch dennoch zulezt  
Entdeckt/ und verräth von selbstem 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 Bluth den Glanz verfleren/  
Und weder Hand/ noch Köpff/ noch Hälße zieren.  
Was also nicht die rechte Probe hält/  
Ist falsch/ und wird veracht von aller Welt.

II.

**Z**iel Bücher sind dem falschen Golde gleich.  
Der Titul pfllegt oft kluge zu bebhören;  
Bald will er dis bald jenes lehren/  
Und ist/  
(Wie mancher Organist)  
Zwar am Versprechen reich;

Doch

Doch/ wenns zur Probe kömmt/  
 So ist nur Prahlerey  
 Und bloße Hudelen.  
 Zu dieser Art gehört/ Hochwerther Freund/  
 Die Organisten-Probe nicht/  
 Denn/ was das Titul-Blat verspricht/  
 Hast Du gewiß/ wie sichs gebühret/  
 Gelehrt genug und herrlich aus geführt.  
 Es kömmt hierinn bloß auf die Probe an/  
 Dieselb' ist gut/ drum laß die Mißgunst toben/  
 Das Werk 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/ in ehrenden Ebrten schreiben

Johann Martin Steindorff/  
 Cantor zu Zwickau.

**M**ATTHESON, tes écrits & tes rares ouvrages  
 Jusqu'au delà des mers font connoitre 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 oiseaus:  
 Par tes 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.

Theos

Theoretische  
**Vorbereitung**

zum

**GENERAL-Baß.**

**Im Basso continuo darf kein  
 Organiste ohne Schande stolpern.**

I.



**S**chreibt der berühmte Herr **Ruhnau** pag. 513:  
 seines so genannten **Musicalischen Quacksalbers**; und es  
 sind Worte/ die bey dieser Gelegenheit einen sehr guten Text ab-  
 geben könnten/ wenn man vier Theile daraus machen/ und alles  
 nach dem: **quis, quid, ubi, quibus auxiliis, cur, quomodo,**  
**quando, sein Schulfächelisch/ anatomiren wolte.** Denn da  
 wäre erstlich der **Organiste/** nach allen seinen **Requisitis & Prædicatis;** Vors  
 andere/ der **Basso continuo;** drittens das **Stolpern/** und vierdtens/ die daraus  
 entspringende **Schande/** wohl zu betrachten. Ey/ wie schön Zeug würde da

-a

nicht

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 Teutschen 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 mans auch allen Pferden gerne zu gut hielte.

## II.

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

## III.

Es tritt also dieses Werck nicht beschwigen hier ans Licht/ mein lieber Leser/ als wolle man dadurch berühmte und geschickte Organisten etwann einiger massen auf die Probe setzen und durchziehen; Scioppius schreibt 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 Discipline erhalte.

## IV.

Weg! mit dem musicalischen Attila. Psuy! wer wolte wohl ein Flagellum Organistarum heissen? Hier werden nur Mißbräuche gestraffet/ und Masquen, nicht angefehlet/ sondern abgenommen. Solche ungewürzte Bissen der anzüglichen hypercritischen Schreib-Art sind nur vor arme Teufel/ die dergleichen Künste zum Brodt-Berdienen 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 bring-



bringen/ sondern als etwas wahres/ altes und teutsches/ zu dem Ende/ damit Stümper und Phantasten verstehen lernen/ daß man die Köche nicht allezeit nach ihren langen Messern beurtheile.

## V.

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

## VI.

Den andern aber/ die sich so viel abgeschmackte Airs geben/ als sie leere Fächer im Gehirn haben: die es Leuten verdencken/ wenn sie mehr als drey Finger auf dem Clavier gebrauchen; die dasjenige verachten und bemäkeln/ was sie selber nicht können; die sich bekümmern/ ob dieser oder jener der erste Erfinder einer Sache sey/ welche sie nicht verstehen/ und was dergleichen indicia ignorantiae & characteres stultitiae mehr seyn mögen/ diesen sage ich/ wenn sie auch schon mit Orgeln/ ihre Orgeln aber mit keinem Organisten versehen sind/ leget man nicht unbillig alhier das praesta te virum auf; damit sie sich entweder fein handgreiflich produciren/ oder aber gedultig in die Schule gehen und das *προσλαμβανόμενος* nach der Tabulatur analysiren lernen.

## VII.

Jene bescheiden sich gar wohl/ das etwas mehr zu einem tüchtigen Organisten gehöret/ als seinen Choral daher zu dudeln und etwa eine Erb-Chaconne, die über ein halbes Jahr-hundert hat herhalten müssen/ zum Ausgang zu figuriren; sie wissen (damit ich anderer Sachen geschweige) daß die obhandene Materie vom **General-Baß** eine der vornehmsten sey/ dadurch sich ein Künstler weisen könne/ deswegen treiben sie solches Studium auch mit allem Fleiß. Sie haben unsern obigen Text immer für Augen/ und kennen dessen Wahrheit; sie mercken ohne zweifel/ daß gewisser massen die größte Organisten-Kunst im **General-**

Baß

## Theorische Vorbereitung

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

### VIII.

Diese aber sehen den **General-Baß** für eine Bagatelle an. „Es finden sich Prabler/ sagt **Werckmeister** (b) die kein musicalisches Gehirn oder „Naturess 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 rechtsschaffenen **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 das sie nur die Organisten faul und liederlich machte (weil sie neulich die Stücke nun nicht mehr in die Tabulatur sehen 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-

ge-

- (a) Vid. **Kirchmaiers** Christl. Vorrede über **G. Falkens** Ideam boni Cantoris.  
(b) **Werckmeister** in seinen Anmerkungen vom **General-Baß** pag. 41. §. 67.  
(c) Des Königl. Polnischen und Chur-Sächsischen Capell-Meisters / Herrn **Heinchen** **Werck** (davon man bald eine neue Auflage vermuthet und verlangt) verdient hier oben an zu stehen. Nächst diesem hat man **Wernerii Fabricii** Manuductionem zum **General-Baß**/ bestehend; aus lauter Exempeln. 1675. **Werckmeisters** obangesogenes 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 Ebers** Instruction zum **General-Baß**. **Speer** hat auch was davon in seinen musicalischen Frag: Stücken. **Crugeri** Pauca de Basso generali verdienen wohl gelesen zu werden. **Joh. Gott. Zieglers** / Organ. adjuncti an der Ulrichs-Kirche in Halle / Unterrichte vom **General-Baß**. Ob dieses **Werck** heraus ist/ weiß ich nicht; Es wurde aber schon in den neuen Zeitungen von **gehelt**.

geschrieben haben/ ehe bitten sie sich einen Finger ab/ deren sie wohl etliche entbehren könnten/ weil sie dieselben nicht zu gebrauchen wissen. Manche unter diesen Helden haben wohl gar noch niemahls gehöret/ daß eine dergleichen Schrifft in der Welt sey/ sondern behelffen sich mit ein paar verschimmelter Brosamen/ die sie hie und da aufschnappen; daher sie denn auch alsobald/ wenn ihnen jemand recht auf die Zähne fühlt/ von der Wädhren herunter liegen.

## X.

Es hat zwar eine jede Profession ihre eigene Hasen- und Wurmbrände/ allein 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 vor/ so wird der Ausspruch und Unterschied den letzten gleich zum Vortheil gereichen. Daß nun das arme Handwerck Schuld daran haben sollte/ kann ich mir schwerlich einbilden/ wohl aber dieses/ daß die bey einer jeden Junfft vorfallende eigene Erziehung/ Sitten/ Umgang und Gewohnheiten viel dazu helfen.

## XI.

Hätte dieses seine Richtigkeit/ so wäre leicht zu schliessen/ woher in dem sonst edlen und geehrten Organisten-Amt so viel angeschossenes altes und junges Wildpret anzutreffen: denn gemeinlich bringen diese Bursche nicht so viel mit aus der Schule/ daß sie recht lesen/ geschweige etwann einen förmlichen Neujahrs- oder Bevattern-Brief stylisiren sollten/ und wenn ihnen ihr Lehrmeister das bißgen Geld abgelauset/ unter dem unverschämten Versichern/ sie wären nun perfect, so denken sie/ der Hencker sey ihr Gros-Vater/ und ist die Einbildung unbegreiflich/ davon ein solcher Phantastie aufgeblasen ist.

## XII.

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

a 3

sen

---

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 Msr. de St. Lambert, Paris 1707. und andere/ die mir eben nicht so gleich beysallen wolten.

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

## XIII.

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 vergüldeten Händen fühlen wollen/ so ist würrklich zu beklagen/ daß dieses Ubel in specie bey musicalischen Neutern allein befindlich sey. Denn vom Predigen und andern Sachen hat noch mancher/ aus Gewohnheit und langem Anhören/ einen ziemlichen Begriff; von der Music aber/ leider! in grossen ansehnlichen Collegiis, kaum ein einztiger/ und der ist leicht zu corruppiren. Hierherum ist es schon genug/ einem zum Dienst zu helfen/ wenn er nur in den Hamburgischen Opern gesungen oder gespielt hat und eine Frau zc. dabey nimt/ 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 eröfnet und unter andern solche Subjecta glücklich gemacht hat/ daran sonst wohl kein Mensch gedacht haben würde; allein es ist doch bisweilen ein blindes Judicium unkündiger Patronen dabey vermachtet/ und wenn das docendo dicimus nicht wäre/ es 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 Scipes selbst; da werden denn diesem und jenem die Hände vergüldet/ und Midas, unser Herr Langohr aus Arcadien, muß ein Organiste werden/ es sey ihm lieb oder leid; ob er wisse/ was accompagniren sey oder nicht/ darnach fragt kein Mensch. Ey! sprechen sie/ wenn er nur den Psalm fein andächtig spielet/ daß man hören kann/ in welchem Vers er ist/ so hat es schon seine Nichtigkeit. **General-Baß** ist keine geistliche Sache; er gehört wohl mehr in die Opera als in die Kirche; wenn unser Jüngling kein Organiste geworden wäre/ was hätte er denn werden sollen? Kein redlich Handwerck

werck hat er gelernt; zum Arbeiten hat er weder Kräfte noch Lust; Seht wie blaß er ist! und daß liebe Latein hat auch nicht mit ihm fortgewollt/ wie er denn nur bis auf die Colloquia Corderi gekommen ist; aber zum Organisten ist er endlich noch gut genug; denn er hat ja bey dem und dem gelernt/ und seinem Vater so und so viel an Lehr- und Reise-Geld gekostet; man sagt gar/ er könne kumpniren! Dazu niht unsre Michte/ unsre Wase/ unsre Haus-Hälterin/ unsre u. zur Frau; wer hat denn was darauf zu sagen?

## XV.

Das heist: Männer/ oder vielmehr Jungens mit Aemtern/ nicht aber: Aemter mit Männern versehen. Daher haben wir denn solcher saubern Organisten hin und wieder die Menge/ die dem Amt Schande und selbiges in die höchste Verachtung bringen/ daß auch oft der beste Künstler und Componist mit darunter leiden muß/ weil die Leute denken: Ein Organist sey ein Organist; 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 sonst nichts ist/ für eine mächtige Creatur sey; wo mir recht/ so hat bey uns der Küster den Rang über dem Organisten/ wenigstens behält des ersten Pontifical-Habit einen grossen Streich voraus/ und darf bey Leibe kein Organist einen solchen Kragen und solch langes circumdedere tragen. Warum nicht? Weil er kein Academicus ist, oder vielmehr/ weil er kaum lesen und schreiben kan. A propos von Academicis. Neulich hat man einen gewissen ehrlichen Menschen in einer benachbarten Stadt zum Cantor gemacht/ der kaum für einen Capellisten voll thun kan; wie aber die Patroni gemercket/ daß er auch so gar im Donat nicht zu recht kommen kunte/ und besürchteten/ es möchten sich die Cives Primæ Declinationis über solche Wahl beschweren/ haben sie den alten Knaben felicirer auf die Universitè geschickt/ nur damit er ein halbjähriger Academicus heisse/ welches ihm doch bey der Wiege schwerlich vorgesungen worden. Nun wieder zu unsern Organisten.

## XVI.

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

(a) In Bello Musicali, vel Belligerasmo, pag. 80.

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. welche Characteres ziemlich lebhaft ausgedrucket sind / und mit obigen etwas überein kommen. Fiat applicatio.

## XVII.

Noch andre gibt es / die sehen duñ aus (sinds auch vielleicht in der That) und wollen sich mit solchem affectirten exterior bey dummen Leuten ein Ansehen machen. Darum sprechen diejenigen / welche dergleichen Mause-Fänger 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-Herrn ab ; aber man solte ihn hören / wenn er allein zu seyn vermeine / und nicht wisse / daß ihn jemand belaufe, 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 ansiehete und gar bis in den Himmel erhöhe. Vid. Herrn *Kuhnaus Music. Quackf.* p. 53 r. Sie gehören unter die Zahl der unbrauchbaren Virtuosen, wenn sie was verstellen / davon an einem andern Orte.

## XVIII.

Wer demnach Respekt 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 hochachten / er habe einen Dienst oder nicht Das schöne Amt ist leider ! wie wir sehen / unter die Füße getreten / verächtet / und in Stümper-Hände gerathen / deren etliche nicht drey Tacte nach Noten spielen und in der Mensur bleiben können (wie ich dessen einen ganzen Chor von 20 bis 30 Leuten zum Zeugen ruffen kan) und die sich per Genitivum, per Dativum, per Resignationem &c. einzuschleichen wissen ; deren

Deren manchem/Gott-Gewissen-loser und unverantwortlicher Weise/Survivan-  
cen auf die besten Dienste ertheilet werden / weil der Candidatus etwann den  
Possessorem, wider die Gebote des HErrn / der Obrigkeit und der Ehre/ zur  
Unzeit zum Groß-Vater zu machen sich geschickt befunden (wozu endlich wohl  
ein Acker-Studente noch weit tauglicher gewesen wäre) oder weil der Candida-  
tus 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  
dergleichen Art verumehret / mit heßlichen Leuten lieberlich besetzt und prostitui-  
ret wird. *Quanquam vitium non in Officio, sed in iis sit, qui illo abutuntur.*

## XIX.

Will jemand fragen: Wer mich darüber zum Intendanten oder Con-  
trollieur bestellt habe? dem antworte: Daß es kein eigenes Privilegium erfor-  
dere/ sondern eines jeden ehrlichen Mannes Schuldigkeit und Pflicht sey/ der-  
gleichen Mißbräuche zu entdecken. Daß es viele stumme Hunde gibt/ und Ket-  
ner der Kägen gern die Schelle anhangen will / ist leider mehr als zu wahr!  
Darum thut auch denn ein jeder desto eher/was ihm gelüftet. 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 solte / habe es doch uners-  
ucht 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 in Amte nachfolgen / so haben sie beyde einerley Ein-  
künfte / einerley Rang / einerley Ansehen / und muß sich einer Blut-sauer wer-  
den lassen / der nur die Wahrheit zur Welt bringen oder in etnigen Umständen  
die geringste Aenderung machen will.

## XXI.

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

einem kahlen Organisten-Dienst / und wemms hoch kömmt / mit ein paar hundert Thälergen vorlieb nehmen muß. Da sich dann öftters an geringen Orten manches herrliches Subjektum antreffen läßt / zu welchem der liebe GOTT / NB. aus heiligen Ursachen nicht sagen will: Freund / rücte hinauff / wie Herr Kuhnau l. c. pag. 194. sehr artig redet.

XXII.

Wiewohl / ob denn ein solcher gleich nichts mehr als ein Organiste heisset / so kan er sich darum doch schon sehen lassen / und verständiger wissen / daß ein mehreres 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 es Froberger / Bachhelbel / Burtbude und etliche wenige mehr; so können es noch jeztund diejenige machen / die was wissen und verstehen / und es nicht dabey auf die faule Seite legen wollen. Aber wo sind sie? Gewis / die Anzahl ist so geringe / daß ich mich entsche / 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 vermischet 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 nicht gedencken / es gehe sie dieser Text allein an; sie müssen wissen / daß sie noch viele Cammeraden haben / und daß ich unter der Organistischen Benennung alle diejenigen mit begreiffe / die sonst vom Clavier Profession zu machen vorgeben / und sich übrigens noch als Volontairs aufführen. Die werden hier dienstlich gebeten / sich ein wenig umzusehen und zu erwegen / was gescheute Leute vor dem Nutzen halten / so der *General-Baß* auf der Orgel und auf dem Clavicymbel (a) im Fantaisiren und sonstet schafft; sie werden höchlich ersuchet / in ihren Busen zu greiffen / und zu fühlen / wie ihnen das Herzhgen pochet / ein tique taque nach dem

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



dem andern schläget und sich wie ein Lammerschwänzen bewegt/ wenn nur im Recitativo bisweilen/ mit ganzen und halben Noten/ ein Intervallum, ein Griff und ein Ton vorkömmt/ der nicht nach ihrem Halse gesetzt ist/ und darüber ihre labme Finger stolpern. Einer von diesen sagte neulich zu seiner Entschuldigung: Er könne zwar Instrumental- aber keine Vocal-Sachen accompagniren; ich glaube eines so wenig als das andere; aber er dachte: qui bene distinguit, bene docet.

## XXV.

Diese Herren wollen sich inzwischen nicht verdriessen lassen/ gegenwärtige wenige Blätter heimlich und bey verschlossenen Thüren vor sich zu legen/ und zu versuchen/ ob sie sich daraus erbauen oder lernen können/ daß sie unwissende arme Huder sind. Ach! es ist ein grosser Anfang zur Weisheit/ wenn man erst einmahl aufrichtiglich bey sich selbst dencket: **Welch ein greulicher Schöps bistu doch!** Gewisslich/ ohne dergleichen treuberhigen Reichte kommt keiner zur Absolution. Ich habe es selbst probiret/ und diese Erkenntnis/ wie ein heilsames Pflaster wider den verzehrenden Krebs der thörichten Einbildung/ bewährt befunden.

## XXVI.

Es will bey gegenwärtigen Prob-Stücken nicht allemahl heissen: *Audaces fortuna juvat*, frisch gewagt/ halb gewonnen; sondern vielmehr: *per aspera ad astra*, streck den faulen Kopf daran! Schaffe lieber einen Scholaren ab/ und nim dich selbst an dessen Stelle zur Information wieder an. Werde ein *autodidax*! Wende wenigstens täglich ein Stündlein zu deinem Privat-Exercitio auf/ und wo du dir selber nicht allenthalben gleich zu helfen weilst/ da schäme dich des Nachfragens und Forschens gar nicht; *absit pudor ille malus*. Halte an! werde nicht träge/ wenns nicht gleich gehen will! dencke nicht/ es sey eben eine so geringe Sache um diese 48 Exempel! ich versichere dich/ sie werden dir zulezt alle deine Mühe reichlich/ mit Ehren und Vergnügen bezahlen/ und was du etwan an sechs Schillingen veräußert/ an Thalern wieder einbringen.

## XXVII.

Mancher wird hier denken: der Kerl redet mit grosser Autorität. Wer ist er? ein Nieder-Sachse; ein Hamburger; der weder Rom/ noch Paris besuchet; wer 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 nichts nütze/ so laß sie liegen; findest du aber in deinem Gewissen (als woran ich nicht zweifle) daß sie wahr und klar sind/ so nimm sie an/ es sey mit oder ohne Dank/ 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 wöttlich schreibt/ 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 viel besser um die Künste/ und insonderheit um die unschätzbare Music stehen/ nisi - - -

## XXIX.

Erkundige dich doch/ mein werther Monsieur Quidam, was die meisten in Italien erhandlen. Ich habe mir sagen lassen/ wer nichts hineinbringe/ lauffe Gefahr/ leer wieder herauszukommen. Indessen seht man mit Recht und unstreitig das musicalische Eden nir gends als in Welschland/ und beklaget nur/ daß dessen Eingang (bisweilen auch der Ausgang) nicht jedem erlaubet sey.

## XXX.

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

## XXXI.

Die Quellen/ woraus man den Musen eines zutrinct/ sind mir / Gott Lob! nicht unbekand. Wie manchem ist der Pyrmunter Brumen wohl bekomen/ der doch das Waldeckische Gebiethe nimmer betreten hat? Solte keiner den Palm-See genießen/ als die Strass-Fahrer/ so würden die Canarienser wenig Nahrung haben. In Summa: Lesen/ Schreiben/ Spielen und Nachdenken thut viel/ und man kan etwas Reise-Geld dabey ersparen.

## XXXII.

## XXXII.

Ich könnte wohl mit dem Cicerone sagen: Peregrinationem esse obscuram & sordidam iis, quorum industria Romæ (domi) satis illustris esse potest. Allein 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 fortheffen kan/ nach Utopia verleget worden ist.

## XXXIII.

Leute/ die zu grossen Reisen Gelegenheit/ Mittel und Verstand besitzen/ sind löblich zu beneiden. Doch fliegt auch manche Gans übers Meer/ und wenn untre petits Maitres wieder zu Hause kommen/ haben sie etwan ein Italiänisches si, ein Französiches tere 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 beflüssige 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 auffzumuntern/ und was ich etwan gefasset/ nachgedonnen oder erfunden habe/ andern mitzutheilen?

## XXXV.

Es wird diese Organisten-Probe vielen naseweisen Verdächtern schon/ ohn mein weiteres expostuliren/ handgreiflich darthun/ was recht oder linc sey/ und was ihnen für Rüsse vorlegen könne/ ein Nieder-Sachse/ ein Hamburger/ der Rom und Paris nur in effigie, ihrer trefflichen Männer aber einen guten Theil/ der Wirkung/ der Frucht und dem Geiste nach/ schon kenneht.

## XXXVI.

Warum verdreust es dich/ mein Cadetgen/ daß ich scapham scapham nenne? 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 massen zu Nutze.

## XXXVII.

Ich habe mir sagen lassen / du würdest mit einem großmächtigen Aber einfallen und fragen: Wozu denn die vielfältige Veränderung der Clavium, it. die Exempel aus dem Gis, Fis, Cis, und Dis, beydes mol und dur dienen? da doch aus solchen Tönen niemahls oder selten ein Stück gesetzt werde; Es geschähe ja nur die Leute zu scherzen ic. Nicht 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 Componisten 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 absehen darff.“ So weit Prinz / und das war eins. Nun will ich dir auch wegen des Gis, Fis &c. antworten. Du must aber dabey wissen / dass zwar eben immediate solche Modi deswegen wenig zum Fundament einer Pieze gesetzt werden / 1) weil die Stimmung oder Temperatura des Claviers noch nicht allerdinge und allenthalben darauf gerichtet / noch derohalben solche Sachen / insonderheit auf Orgeln / gar zu rein klingen / 2) weil mehrentheils und vornehmlich 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 freunde Tone affinaliter nothwendig ausgewichen werde / des Recitativi nicht einmahl zu gedencken / als welcher sich gar in keine Schrancken setzen läst. *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*) Conf. Heidhardes Temp. Cap. VII. it. Werkmeisters Hypomn. Cap. XI.

einer die nächstlichen Stunden / deswegen / weil er sie verschläfft / nicht für Stunden rechnen noch passiren lassen wolte? Oder / wenn J. E. ein Cavallier deswegen kein Seiten-Bewebr weder tragen noch kennen lernen wolte / weil eben alle Tage die Gelegenheit nicht auffhöhet / da man gleich von Leder ziehen muß? Es ist zwar an dem / daß manchem alten Juncker das bisgen Johannis-Brodts mehr Ehren- als Rechtsens- halber an der Seiten hänget (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 tracker getummelt / sich mit jedem Rapschnabel / der sich nur aus Muthwillen an ihn zu reiben sucht / gleich herum schmeissen soll; Aber / wenn ein junger Fanfaron angegriffen wird / und er weiß sich nicht zu besinnen / ob er ein Böhgen 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 Tonen 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 . . . Concerten aufftossen (quia non semper occurrunt) der würde kahl bestehen / wenn er einmahl J. E. mit Msr. Händel Händel bekommen / und sich seiner Fäht wehren / das ist / der Arbeit dieses weit-gepriesenen Mannes / wenn sie ihm vorgelegt würde / ihr Recht thun sollte. Man hat von diesem Welt-berühmten Autore eine ziemlich bekante Cantata / Lucretia genant / 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 vieler-~~se~~ Gelegenheit geben / in diesem Werke etwas daraus anzuführen.

## XL.

Organædis emeritis, ich sage es noch einmahl / alten ehrbaren Leuten / die sich sonst in terminis halten / muß mans nicht verdencken / wenn sie spielen: **Weit davon ist gut vorm Schuß.** Man muß solche Männer / die das ibrige gethan haben / oder noch thun / auch niemahls auf die Probe setzen / sondern nur die Schnauz- Hähne / die Luftstretcher oder Casconier (worunter auch wohl Alte anzutreffen) die immer groß thun / pochen und prahlen / wenn sie

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

## XLI.

Damit ich aber noch ein Wort wegen obiger schwer- oder ungewöhnlich- vermeynter Tone verliere/ so nimm eine Aria zur Hand/ mein lieber Freund/ J. E. aus dem E dur, deren es Schiffs- Ladungen voll gibt/ da wirst du Cadenzen/ Modulationes und Accorte finden ins Gis mol, a) ins Gis dur und so weiter/ daß dir/ wenn du (wie ich besorge) in dergleichen Tönen nicht beschlagen bist/ und etwan/ ex tempore, oder à livre ouvert accompagniren sollst/ der Angst- Schweiß dabei ausbrechen/ und der Zuhörer vermeynen wird/ man ziehe ihm die Härlein mit Pinçetten aus den Ohren heraus.

## XLII.

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

## XLIII.

Wir haben in der zwoyten Eröffnung des Orch. P. II. Cap. IV. betrachtet/ daß ein jeglicher Modus drey Chordas essentialis, zwo naturales, und zwo necessarias habe/ auch gelehret/ wo selbige anzutreffen sind. Weil nun damahls die Ein-

a) Vid. Sonatine per Violino e Cembalo del Sigr. Telemann (Opera leggiadra e gentile) Son. V. p. 10. del Baßo, 16. del Violino.

Einrichtung bloß auf das Genus Diatonum gieng / (welches der Septenarius ausweist) und man es dabey vors erste / Kürze halber / bewenden lassen muste; hier aber das vorhabende Werk / in welchem aus allen vier und zwanzig Modis würckliche Specimina practica (nach Verlangen derjenigen / die insonderheit das Cis dur, Dis mol und Fis dur zu sehen curieux sind) erscheinen / so wohl und erstlich eine weitere / auf das Genus Diatono-Chromaticum sich erstreckende Erklärung heisset / als auch vors andere der Beweis / daß würcklich in rerum natura vier und zwanzig verschiedene Modi Tonici sind / hell und klar / ja versprochenen massen / mathematice erfolgen soll und muß / so wird der Mühe werth seyn / ein wenig ausführlich von beyden Stücken zu handeln; weil derjenige / der *accompagner* will / ein Erkenntniß der musicalischen Tone und Moden haben muß. a)

## XLIV.

Meines Bedünckens könnte man die noch übrigen vier Chordas gar süßlich unter dem Nahmen der elegantiorum, oder zierlichen und galanten, begreifen; massen sie einer Melodie und Harmonie / so zu reden / fast einen solchen haut gout und ein solches schönes Ansehen geben / als das Gewürz den Gerichten und die feine piqueure dem Wildpret. (Daferne es erlaubet ein Koch Gleichniß henzubringen / das eben nicht abgeschmackt heißen kan) Denn / so wie ohne Gewürz kein Gericht gut schmecken wird / und hergegen allzuviel desselben auch die besten Schüsseln verdirbet: Zugleichen / wie die verschimigten Röche und chefs de cuisine nimmer gern einen Braten durchaus / sondern nur hie und da auf das subtilste zu spicken pflegen / damit es keinen Eckel verursache und verschiedenen Mäulern recht sey; (Denn alle Leute fressen kein Speck) also verhält sich auch / in gewissen Stücken des Gebrauchs mit unsern so genannten Chordis elegantioribus, welche / wenn sie nicht gar zu häufig oder affectirter / gezwungener Weise

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 angebracht werden / einer Pieçe gewiß den größten Zierrath geben können.

## XLV.

Da nun die Chordæ essentialis ihr Absehen auf den Schluß und das Hauptwesen 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 Verwandnis hat / daß man ohne ihr Zuthun von keinem Ton zum andern kommen kan; so wäre endlich den Chordis elegantioribus diese Beschaffenheit bezulegen: daß kein galanter Componist, der mit seiner Arbeit nicht etwan nur sich selbst / sondern der ganzen vernünftigen Welt <sup>a)</sup> gern gefallen will / ihrer in der Melodey müßig gehen / sondern sie / als ein rechtes Aroma oder Sal musicum, allerdings maßsiglich 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, er 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 unsre elf gradus octavæ chromaticæ richtig aus.

## XLVII.

Barum ich aber von elf und nicht von zwölf Graden rede / solches dürffte

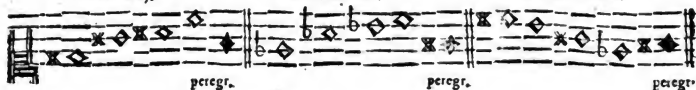
<sup>a)</sup> Comme la fin de l'Orateur est de persuader ses Auditeurs, celle du Musicien est de plaire à la multitude. *La Methode Vayer* Tom. I. pag. 548. 3. Edit.



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, **ordentlicher Weise** / nur elf gebrauchet werden. Denn / ist der Modus major, so verstehet 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 seine 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 sie freylich 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 gesehen lassen / weil eigentlich nur drey vorhanden / die essentiales heißen können / und die andern alle auf gewisse 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 dürfte / daran die Räder vier- oder mehr- eckigt sind (als welches zufällige Dinge) so werde er bald erfahren / daß die Accidentia eine starcke Wirkung haben. a) Wir wollen / um das bisher gesagte deutlicher zu machen / die Elementa 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.

Chordæ elegant.  
Modi maj.Chordæ elegant. Modi  
min. ascend.Chordæ elegant. Modi  
min. descend.

## Scala Modi majoris.



## Scala Modi minoris, ascendendo.



## Scala Modi minoris, descendendo.



## XLIX.

Wenn ich nun wohl bey mir überlege / da hier de Modis wird gehandelt  
werden / was die alten Griechischen Musici (solche 3. E. von denen Euclides dritte-  
halb-

halb-hundert Jahr vor Christi Geburt sagte: veteribus (a) vocabatur Ly dia, Mixolydia, &c. Vid. ej. Introd. Harm. p. 15.) durch ihr Wort τρώπος eigentlich haben sagen wollen / so dürfte ich fast glauben / daß Glareanus und seine Nachfolger nicht auf dem rechten Wege gewesen sind / da sie verneinet / es bedeute solches Wort nichts anders / als speciem quamdam Octavæ, die ex locatione hemitoniorum ihr Wesen empfangen / und dadurch ein Lydischer oder Dorischer Modus genennet werden müste. Boethius, der am ersten unter den Lateinern von der Sache geschrieben / und von dem Glareanus seine besten Principia hergenommen haben will / gedencet der locationis hemitonii gar nicht / ober gleich alle Modos nach den dreym Generibus richtig beschreibet. b) Euclides aber / Alypius, Gaudentius, Bacchius sen. und andere tragen ihre Sachen so für / daß es fast lassen möchte / für einen der sie obenfür ansiehet / als wann die Lydische / Dorische und andre Sing-Weisen in dem bloßen Ambitu Octavæ bestanden hätten; jedoch findet sich / wenn man das Ding genauer betrachtet / daß es gar nicht so gemeint / sondern die Absicht obiger jüngern Verfasser und Nachschreiber vielmehr gewesen sey / zu zeigen / wie die Noten / 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 vel graduum schreiben: λυδίου τρόπος, sondern vielmehr: λυδίου τρόπος σημεία, i. e. Lydii Modi Notæ. Nicht / daß dadurch die eigentliche Natur und das Wesen des Lydii, sondern nur die Signa oder die Noten desselben erkandt werden sollen. Es ging vielleicht den Griechen / die keine Music verstanden / eben wie unsern Landes-Leuten solcher Art. Die wissen noch endlich wohl superficiellment, daß eine Gigue von einer Sarabande unterschieden sey; aber die Noten müssen sie lernen. Also haben die 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 die Modos selbst damit dociren wollen.

c 3

LL.

- (a) Durch diese Veteres werden Pythagoras und seine Schüler verstanden / welche nemlich umgefehr dritthalb hundert Jahr vor Euclide, und also 500. Jahr a. C. n. gelebet. de Tetrachord. divis. antiquæ musicæ, vid. Arist. Quint. Lib. I. pag. 21. & de ipso Aristide nostro, Bibl. Græc. D. J. A. Fabricii Lib. III. Cap. X. pag. 259.
- b) Wie wohl Salinas L. IV. c. 12. von ihm sagt: Daß es fast scheine / als hätte er / Boethius, die Tonos und Modos mit einander 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. Salin.

## LI.

In solchem Verstande sagt *Arist. Quint.* p. 25. Es wärdn nur in genere der 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 tiefen / der Lydius den hohen / und der Phrygius den mittelmäßigen Stimmen bequem. Wenn nun dieses die ganze Eigenschaft der Modorum seyn solte / so müßte 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. IV. de Mus. p. 14. ) Es kan auch aus keinem einßigen Autore antiquo vel græco, mit Bestand / dargethan werden / daß solcher Unterscheid der Sing- Weisen ex locatione hemitonii seinen Ursprung habe / als welches allem Ansehen nach der Lateiner neue und unnütze / ob gleich gar künstliche und verwirrende Invention seyn mag.

## LII.

Auch ist lächerlich / wenn man an die Genera Musices græcorum gedencket / die sie theils separatim, theils conjunctim gebraucht haben / daß dabey das hemitonium hätte ein Kennzeichen der Modorum abgeben sollen / welche Modi doch in allen Generibus, der Länge nach / von ihnen angeführt und specificiret 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 dieselben Modos bey den Griechen gehabt / als das Genus diatonum; Ergo kan locatio hemitonii bey ihnen keinen Modum creiret haben.

## LIII.

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

a) Luce meridiana clarius patet, non tantum in usu aliquando fuisse hoc genus, sed vel solo & præcipuo, ut reliqua duo præ hoc contemserint, *Meibom.* in *Notis ad Aristox.* p. 76.

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

## LIV.

Wenn eine Octava erhöhet oder erniedriget wird / es sey so viel oder so wenig als es wolle / so gibt solches eine andere speciem, und werden eo ipso alle soni intermedii, & per consequens situs, non solum hemitoniorum, sed & sonorum & intervallorum omnium, in quovis genere, quoad locum, verrückt und verfest; daß demnach dieser situs und diese locatio eine nothwendige Folge der erhöheten oder erniedrigten Octava seyn / nicht aber zur Ursache oder zum eigentlichen Kennzeichen einer neuen speciei, vielweniger eines neuen Modi, gemacht werden sollte. Der positus dieser intervallorum ist keine causa; sondern nur causatum. Aber die Gravitas, das Medium, das Acumen, sind eigentl. causa & limites constitutionum. Denn / so lesen wir bey *Aristide* p. 23. Singuli Modi systematici & gravitatem habent, & medium, & acumen. Ac porro horum quisq; hemitonia quidem priorem superat, sià gravissimo incipere velimus: hemitonia vero minor est, si initium faciamus ab acutissimo. Das heißt: der eine Modus ist immer um einen halben Ton tieffer oder höher als der andere / i. e. sein Nachbahr. So verhält sich auch mit unsern heutigen. *conf. Salin. de Mus. L. IV. c. 12.*

## LV.

Sehen wir Boethium, und seine definitionem Modi an / so heißt dieselbe *L. IV. cap. 14. de Mus.* also: Est plenum veluti modulaminis corpus (non ex hemitoniorum situs sed) ex consonantiarum conjunctione consistens. Quale est Diapason, vel Diapente & Diatessaron, vel Disdiapason. (Die Tertien galten nicht / sonst hätte Dixonus mit da stehen müssen.) Est enim Diapason Constitutio a Proslambanomena in Mesen, cæteris (NB.) quæ sunt media, vocibus annumeratis. Da hätte er wohl / wenn die hemitonia was mehr / als die übrigen intervalla, zu sagen haben solten / einen Unterscheid gemacht / und nicht durchgehends alle 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 bestätigt / die Kraft des hemironii 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 servans. Woraus man fast schließen solte / das die Alten ihre Leyren bey jedem musicalischen Stück umgestimmt / wie die heutigen Lautenisten in gewissen Fällen thun müssen. Beym Cardano liest man aus dem Aristotele, das er sage: *Movemur animis cum hæc audimus. Etenim in quibusdam graviore animo & contractiore*, ut in eo (l. cantu) qui mixtus est Lydio; (mixolydio) in aliis *molliore & remissiore animo*, ut in *remissis* (Modis). Und weiter unten: Pueris Dorius ob id convenit, ut senibus Phrygius, 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 zu schließen / das die bloße Remissio & Intensio bey den Alten durchgehends von grosser Kraft 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 hemironii im Clareanischen Verstande. Was in seinen *perditis* (b) vorkömmt / kan niemand wissen. Wann Boethius das geringste

ste

(a) Antiquissimum Musicæ Autorem nennet ihn *M. Meibom. in Praef. ad Aristox.* und Virum certe, si quisquam alius, de omni literatura optime meritum, in *Notis p. 77.*

(b) *Euclides, Cicero, Plutarchus, Athenæus, Vitruvius, Aristides Quintil., Stobæus, Tatianus, Porphyrius, Ptolemæus, Boethius, Suidas Laertius, Harpocratius, Sopater, Fulgentius, Aul. Gell., Ammonius, Reinesius, Vossius, Meursius, Zarlino, Caffarus, Salinas, Fossius, Menagius, Meibomius, J. A. Fabricius* und viel andere; gedencken der Aristoxenischen Schriften größten Theils in allen Ehren. *Aul. Gell.* nennet ihn Aristoxenum Muticum, virum literarum veterum diligentissimum. *Not. attic. L. IV. Cap. 11.* *Plutarchus* bezuget unter andern von diesem gewissen Buche des Aristoxeni: *βιβλ. ἀνοδίων* genannt / das selbiges nicht ohne höchster Vergnügung gelesen werden könne. *Porphyrius, Ammonius, und Athenæus* loben ihn und seine Werke insonderheit. Bey einem Kirchen-Vater aber muß man nicht suchen!

ste davon gefunden hätte / würde er es nicht unberühret gelassen haben. Euclides aber / und Bacchius Senior können die Herren Lateiner wohl verleitet haben / entweder / weil jene von diesen unrecht verstanden worden / oder / weil diese froh gewesen / etwas seltsames und neues aus den Alten herauszuklauben / worauf dieselbe doch wohl nigmahls gedacht hatten.

## LVIII.

Denn obgleich obige Autores des hemitonien · Sitzes Meldung thun ; der erste pag. 16. *Introd. Harm.* mit diesen Worten : *In Diatono prima est Diapason species, cujus primum hemitonium est in gravi, quartum vero ab acumine &c.* so will er doch nur so viel sagen : Daß die erste species Octava unten mit einem hemitonio anfangt (welche Mode bey uns ganz abgekommen) und zwar nur in Genere diatono ; denn mit den übrigen sey es ganz anders beschaffen. Der zweyte / nemlich *Bacchius senior*, wenn er seine Sytemata nach den Sätzen beschreibet / spricht pag. 18. Es gäbe drey Tetrachorda (andere sagen von vieren) quorum quidem primum est, cujus hemitonium est in gravi &c.

D

nem

chen / daß ein Heide wegen Glaubens · Sachen / und der Lehre von der Seele / gerühmet werde / vielweniger daraus ein Argument zu seiner Verkleinerung nehmen. Bey seinen 452 Büchern (si Suidæ de numero credendum) haben wir nur drey aufzuführen / 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. Weñ nun jedes dieser 18 Werke / nach damaliger Mode / aus vielen kleinen Büchern bestanden / möchte man obiger Zahl leicht nahe kommen. Man will den armen *Aristoxenus* verzeihern / 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 Mothe le Vayer*, Discours sur la Musique. Tom. I. p. 536. ed. 3. *Cluverus* 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 (ich denke das andere und dritte auch) welches meines Erachtens gar nicht gesagt heist/ daß dieser halbe Ton Ursache eines gewissen Modi sey. Cagione DELLE DISTINTIONE delle Specie delle Consonanze, sagt *Zarlinus* Vol. I p. 194. f. und das kan man passiren lassen. Nemlich: das hemitonium habe Ursache zum Unterscheid der Consonanzen- Arten gegeben / nicht Ursach zum Modo. Cagione delle Distinzione ist nicht Cagione del Modo. Divisio Generum & Tetrachordarum, als welche beyde Materien gemeiniglich unter ein Haupt- Stück gezogen wurden/ c) deutete man per locationem hemitonii an; nicht aber die Modos. d)

## LIX.

Daß demnach die Griechen den hemitoniis nullam Prærogativam, und nichts weniger als tantam vim, wie *Glareanus* pag. 66. *Dodec. thut* / beygelegt haben. Ihre Meynung war nicht/ daß der situs hemitonii eine neue speciem Octavæ mache; sondern potius umgekehret / daß eine neue species Octavæ die hemitonia hie und da herfürbringe. Die vermeinten Modi dependiren also/ meines Erachtens/ nicht von den hemitoniis, sondern die hemitonia dependiren/ zufälliger Weise/ von den Modis, wenn man sie auch nur pro speciebus Octavarum nimmt.

## LX.

Ich habe lange gesonnen / wer doch immer derjenige gewesen/ der zu diesen hemitoniën-Quackeleyen den fürnehmsten Anlaß gegeben. *Glareanus*, der sie am ersten unter die Leute gebracht/und/eigenem Beständniß nach/ 20 Jahr darauf mit seinem *Dodecachordo* gestudiret/nemmet zwar einen Mann/von dem ers hat; Es ist aber *Boethius* nicht/ sondern falsch/ wenn unser *Lorius* pag. 65. vorgibt: Daß er solches aus dem *Boethio* habe. Dem *Boethius* dencket in solchem Verstande nicht all den locum hemitonii. Es reimet sich auch gar nicht mit demjenigen/ was der gute *Schweitzer* L. I. C. 8. pag. 23. und also vorher gesagt / nemlich: Species intervallorum, autore *Cleonida* a) in Harmonico-Introductorio, potissim-

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 silentium.

Bibl. Gr. J. A. Fabricii L. III. Cap. 14. pag. 378.



*issimum* sumuntur ex vario hemitoniorum positu. Das *potissimum* und das *sumuntur* weist doch noch nicht/ daß es absolute & re vera so sey. Weil aber dieses dem Cleonide zugeschriebenes Introductorium nichts anders ist / als des Euclidis Introductio Harmonica, b) so wird mans wohl da suchen müssen. Was 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-Lehre/ gesetzt: es wäre so wohl Euclidis, als Bacchii, Alypii, Gaudentii und anderer eigentliche Meinung dahin gegangen / daß die locatio hemitoniorum einen Modum mache (welches doch noch ein harter Knoten / der aber des Aufdens kaum werth ist / und solte es auch mit Alexandrinischer expedition geschehen mögen) so beziehen sie sich in diesem Stück gleichwohl nur nudè & expresse auf ein einziges Genus, nemlich / das diatonum; Dahingegen die lautere Unmöglichkeit ist / daß von der vermenynten hemitonien-Kraft auch nur die geringste Spur bey den andern Generibus sich äußern solte.

## LXII.

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

D 2

tibus

b) *Georgius Valla*, Placentinus, hat dieselbe Introd. ins Lateinische übersetzt / und Ao 1498. zu Venedig in Fol. herausgegeben / sub Titulo: *Cleonide* Harmonicum Introductorium: Diese Edition wird *Glareanus* vielleicht gesehen haben. Conf. *Grotium* ad Capell. pag. 136. *Meursium* ad *Aristox.* pag. 128. *Possum* 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* obgedachter *Hr. J. A. Fabricius* *Bibl. Gr. &c.* mit gewöhnlichem großem Fleiß colligiret hat.

*ribus modulandi generibus, nemo utatur (schlimm genug) omneis tamen hujus ætatis musicos subinde inculcare, & prope magis anxie de eis præcipere, quam de diatonico, quo nunc solo utimur. c) Quod nos, quantum licuit, his libris cavimus (sehr wohl) & hujus artis elementis libro uno simpliciter traditis, modos ipsos, quorum gratia molestum hunc laborem susceperamus, cum exemplis, duobus inde voluminibus adnexuimus.*

## LXIII.

Signore Artusio ist/ in seinem Buche de Arte Contrapuncti, (zu Benedig 1589. fol. gedruckt) eben der tröstlichen Meinung/ und drücket selbige also aus: Ego puto neminem adhuc Genus chromaticum & enharmonicum in usum posuisse; imo nullum hucusque etiam ista intellexisse, licet multi sibi persuaserint, sese scopum attingisse, inque his fecisse mirabilia. Da ist diatonische Weisheit! Er vermenet/ es habe noch kein Mensch weder das chromatische noch enharmonische Genus gebraucht/ ja es habe noch niemand dieselben Genera verstanden/ ob sich gleich viele groß damit gehalten. Das war fast zu Ende des 16. Seculi, da dieser Mann so dachte/ zu einer Zeit/ da man es doch gar leicht besser hätte wissen können und sollen. Aus allen diesen erhellet beyläuffig die Verdächtigkeit der halbtönichten Erfindung/ auch derselben ungezweiffelte Unrichtigkeit in unserm heutigen Genere diatonochromatico. Doch wir gehē weiter/ und untersuchen die Bedeutung der Troporum.

## LXIV.

Mich deucht nicht/ daß das Wort  $\tau\rho\upsilon\pi\epsilon\sigma$ , in vorsehender Materie/ gar zu gut und deutlich per Modum zu übersetzen sey/ so wie nemlich der Modus, pro Tono Phrygio, Lydio &c. insgemein genommen wird. Wir sehen auch  
am

- e) De Genere chromatico leg. *Zarlin*, Vol. I. p. 93, 104, 105, 132, 138, 371. allwo eben solche Gedanken auffstossen; ja/ es wird gar am ersten Orte der berüchtigte *Gasurius*, alias *Franchinus*, reprimendiret/ daß er dieses Genus chromaticum genennet: *Ornamento del diatono*; da es doch/ wenn ich die Wahrheit sagen soll/ das klügste Wort ist/ so diesem *Boethischen* Commentatori in seinem Opere angelico jemahls einfahren können/ und unseren obigen Gedanken/ de chordis elegantioribus, einiger massen beytritt. O! wie würden sich diese Brächter des allerschönsten Generis g:freuet haben/ wenn sie bey *Macrobio* gelesen hätten/ daß es Genus mollitie infame genennet werde. *Vid. Macr. in Somn. Scip. L. II. Cap. 4.* Daß aber *Franchinus* so wohl als *Faber Stapul*, Commentatores *Boethii* sind/ lehret uns *Zarlinus* Vol. I. p. 361.

am Boethio schon / daß er lieber Constitutio dafür sagte, wie oben erwehnet 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 melopœiæ 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 beyrn 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. *More*; 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.

denn / daß es die Griechen so / und nicht anders verstanden haben / darinnen bekräftiget meine Meynung / nebst angeführten 1) die Etymologia des Wortes τρόπον, 2) die Natur der Sache / und 3) viele Exempla.

## LXVI.

Was die Etymologiam betrifft / so will ich nur kühnlich vorstellen / daß da des Wortes Thema heist / τρέπω, verito, torqueo, ich kehre um / drehe / biege / kränsele / lencke / regiere ꝛ. solche Deutung sich gar schlecht reimt mit einem eingeschränckten / steifen / unlenckbahren Ambitu, wo alles seine Leges und gemessene Wege hat. Dabey sich τόνος b) nicht übel schicken sollte: τρόπος aber schier /

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

b) τόνος ἐστὶ τρόπος ἢ τῆς φωνῆς. Euclid. Harm. Introd. pag. 2. 19.

so zu reden / *ἄρον* ist. Besser passet sich *τρον* zu einer künstlichen figurlichen Melodie / da man die Noten und Tone kehret / 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 und figurlichen 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 sey aus welchem Ton sie wolle.

## LXVII.

So hat auch für das andere die Natur der Sache hiebey viel zu sagen. Denn / ob gleich ein jeder Ton / quā sonus, eben auch nach der klugen Griechen Lehre / so wohl / als unserer unten folgenden Demonstration, speciem cantus schon im Grunde und auf das größte ändert / so bald nur die geringste Erhöb- oder Erniedrigung vorgehet / wie solches *Boethius L. IV. c. 14.* mit diesen Worten darthut: *Tropi sunt constitutiones in totis vocum ordinibus, vel gravitate vel acumine differentes* (de hemitonio alium silentium.) So thut doch die übrige Einrichtung eines Stückes ungezweifelt ein gar grosses / ja das meiste und feinste dabey. Ich meyne z. E. die verschiedene Tact-Arten / das *Mouvement*, die Geltung der Noten / Figuren / Manieren und dergleichen / mit einem Worte / die *Mores*, daraus so viel tausendmahltausend *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 / wie denn die definitio *Modi* bey dem *Oratio Tigrini* so lautet: *II Modo, overo Tuono è forma e Qualità d' Harmonia. Compend. Mus. Venet. 1588. 4. L. III. c. 2. p. 54.* Eine bloße *constitutio Octavæ* ist ein *corpus*, das ratione *acuminis & gravitatis* von andern unterschieden ist / aber dabey so unformlich / 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 Dorischen Lieder gemeinlich in einem Ton aufgehört haben oder ausgegangen sind / der mit

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

mit unserm D übereinkommt; es mag gleichgültig seyn/ob die Phrygische und Lydische Sing-Arten ihre notam finalem im E und F gehabt haben/ u. s. w. Allein/das durch diese Constitutionem Octavæ alle Wunder und Künste verrichtet worden/ ist nicht natürlich zu glauben/ sondern sirettet mit der gesunden Vernunft. Es ist ja etne solche species Octavæ weiter nichts/ als differentia ab altera Octava, ratione gravitatis & acuminis; c) wie könnte denn dieser Unterschied allein/ ob er wohl größere physicalische Wirkung hat/ als mancher meinet/ Ursach seyn/das deswegen die Phrygischen Lieder barbarisch und ausländisch gelautet/ wie aus dem *Horatio* Epod. X, aus dem *Catullo* in Nupt. Pel. aus dem *Alcmanno*, aus dem *Euripide* und *Porphyrio*; Lampertus Alardus ansühret? wie könnte die bloss species Octavæ dorii Modi, ratione locationis hemitonii die Leute klüger und keuscher machen/ als andere species? Wie könnte der so bestellte und verstandene Phrygius zum Treffen/ zum Kampff/ zum Verm einladen und anflammen? Wie könnte ein solcher Aeolius die Gemüths-Unruhe stillen und eben zum Schlaffen nöthigen/ quæ species diversa Octavæ? Es hätte ja einer aus dem Aeolio auf das allerunterste spielen mögen/ der Schlaf wäre dem Zuhörer doch angekommen. Wie vermöchte doch die Constitutio Lydii den Verstand zu schärfen/und den mit irdischen Begierden beschwerten Seelen das himlische Verlangen einzulösen/ wie wir unter andern bey dem Antonio Majoragio Orat. XXIII. lesen? da gehört wahrhaftig mehr 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 *tas a* gehet/ oder etwan deswegen/ weil sein Proslambanomenos Eta imperfectum aversum, sein Nete hyperbolæon k & Semidelta diductum, supra habens acutam? Wie uns des *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 andächtig (welches wohl verkehrt ist/ ob ich es gleich in einem berühmten Autore so an-treffe) 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:

c) *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 τροπον ουση-ματικον nennet; aber pag. 23 einen von dem andern *Tropum* bloß gravi & acuto unterscheidet/ und Zweifels frey inter Tropum per se & Tropum systematicum distinguiert.

## LXIX.

Ich mag nicht weitläufftiger hierinn seyn/ noch die übrigen vielfältigen/ bis weilen auch gar einfältigen / und wieder einander laufende Eigenschaften anführen/die viele Scribenten den vermeinten Modis beylegen. Je m' abtkiens, sagt *Crousaz*, de les rapporter tous, chacun dans son ordre (parlant des Modes) avec les vertus, qu' on leur attribue; parce qu' elles ne me paroissent pas assés fondées en raison. (a) Es wird einem natürlichen Menschen schon aus obbesagten gnugsam in die Augen fallen/das die eigentliche Modi der alten Griechen gang was anders / und weit ein mehrers/ als speciem Octavæ, zu solchen ungeweinen Wirkungen im Vorrath gehabt haben müssen / ungeachtet die meisten Scriptoros darinn einstimmen/das ein Modus, quæ species Octavæ, dem anderen nur an Höhe und Tieffe des Klanges entgegen gesetzt worden. (b) Wiewohl *Gaudentius*, seines vornehmen Orts/ pag 19, die figuras τῷ Diatessaron & τῷ Diapente mit ins Spiel bringet; die aber auch das wenigste zur Sache thun.

## LXX.

Nur ein einziges Argument zu bringen / wodurch die Krafft der besagten Figuren wegsfallen muß/ so würde ja una eademque cantilena, wenn selbige vorher aus dem Dorio, und hernach (m. m.) aus dem Phrygio gesungen worden/ erstlich die Leute zum Beten und zur Frömmigkeit / hernach aber zum Schlagen und Zanken/ durch die bloße locationem hemitonii, bewegt haben; welches schnurstracks wieder die gesunde Vernunft und Natur läufft. Das jedoch zu einem gewissen Affect der eine Ton sich besser schicke als der andere / auch quæ species Octavæ, solches ist auffer allem Streit. Das werden die Griechen wohl gewußt haben; wir wissen es/ Gott Lob! eben so gut / und vielleicht besser / wenn wirs nur wissen wollen. Inzwischen hindert doch solches nicht / das auch aus eben dem Ton / daraus vorhin was klägliches gesetzt worden / nachgehends etwas munteres und freudiges hervorgebracht werden könne. Und das werden die Griechischen Musici in ihren monophonis ohne Zweifel auch wohl versucht haben / daher

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

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

ber denn ihre unmusicalische Ausleger manchem Modo, nach eigenem Begriff (i. e. unwissend warum) solche wieder einander lauffende / und toto cælo differierende Eigenschaften zugegeschrieben haben.

## LXXI.

Wann J. E. bey dem einen die Aeolische Music gute Wiegen-Pieder und Schlaf-Befänge abgegeben / so sagt ein anderer / sie habe eben so hochmüthig und aufgeblasen gelassen / als die Aeolier selbst waren / wie solches letztere / aus dem Vossio, der Herr Professor Stolle / Hist. Liter. p. 94 / anführet. Andere wollen gar Freuden- und Tanz-Pieder draus machen / wie denn M. Prætor. sagt: *Aeolica statuitur commoda exultationibus. Syntagn. P. II. c. 5.* Es spricht Apulejus, *Flor. L. I. Ex omnibus Modis Lydium luctibus dicarum esse, item, sonum tibiæ Phrygiæ mutari in querulum Lydii Modum.* Gleich darauf aber sagt bey eben demselben Autore, Miles X: *Jam tibiæ multiforates cantus Lydios dulciter consonans.* Mit welcher discrepance, in den unterschiedlichen prædicatis eines und desselben Modi, auch zu thun hat Propertius, wenn es bey ihm L. IV. Eleg. VII. so lautet:

Miratisque sonant Lydia plectra choris.

Lucianus schreibt dem sonst betrübten und weinenden Lydio gar τὸ βακχικόν, ein bacchantisches / rasendes Wesen zu / wie ich solches beyin Glareano in Præfat. lese. Prinz sagt: Er sey hart und hefftig / im *Satyr. Comp. P. I. c. 10. §. 17.* Phrygia & Lydia luctibus adhibeantur, alii Lydii Modis (*in plurali*) concinerunt Epicedia, (Leichen-Gefänge) alii Epithalamia, (Hochzeit-Serenaten) *Scaliger. L. I. c. 19, & ex illo M. Prætor. Syntagn. P. II. c. 5.* Daß man also diesen Lydium, wie den Scherwenzel in der Carte / oder die hiesigen reitende Diener / zu Sorgen und Freuden gebraucht hat / anderer Modorum zu geschweigen / davon sonderlich Lampertus a) Alardus de Mus. vet. mag nachgeschlagen werden. Ist es dannhero aller Vernunft / Wahrscheinlichkeit und Natur nach / nicht die Octava, oder der Tonus allein / er habe Nahmen

wie

a) 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 einen rechten Tropum oder Modum ausgemacht haben wird.

## LXXII.

Ein paar Worte von Bedeutung des Wortes Tonus zu erwehnen / dürfte hier wohl zu unserm Zweck dienen. Aristides Quintil. redet / pag. 22 / so davon: Tonum in Musica tripliciter appellamus, aut enim idem quod tensionem (sonum) aut certam aliquam vocis magnitudinem (Intervallum) aut Modum systematicum (vocis locum). Euclides aber ist hierinn deutlicher / und kömmt unsern Gedancken näher / wenn er pag. 19 spricht: Tonus quatuor modis dicitur <sup>a)</sup> Nam & pro sono usurpatur, & pro Intervallo & NB. pro vocis loco, & pro Intensione, quando dicimus, acuto aliquem vocis toni uti, aut gravi. Pro vocis loco NB. cum dicimus: Tonus Dorium & Phrygium &c. War also Modus, bey diesen Auslegern der Alten / nur vocis locus, ο τόπος της φωνης, welcher / ob er gleich an und für sich selbst jedem Gesange sein Element und großes materielles Wesen handgreifflich gibt / auch grosse Kraft und Insinuation hat / dennoch solche ungemein-starcke Bewegungen der Seelen / als gewissen Modis beygelegt werden wollen / nimmermehr ohne andere Umstände machen kan.

## LXXIII.

In diesen Gedancken bestärcket mich drittens / das viele Exempla Modorum vorkommen / die nicht pro vocis loco gerechnet werden können / weil sie in grösserer Anzahl sind / als die loca vocis per tria Genera selber. Daraus denn auch die Zäckerereyen de numero Modorum entstanden seyn mögen. Plane vero similis res est dierum numerationi, Harmonicorum de Tonis traditio, schreibt Aristoxenus, L. I. pag. 30, ut cum Corinthii decimam numerant, Athenienses quintam; alii quidam octavam. Da wolte denn der eine haben / es sollten 15 Modi seyn / als Aristides; Der andere statuirte nur 7 / als Porphyrius; Der dritte redete von 5 / als der Plagiarius Brientius; 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 vermeeynten Cleoni-

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

b) Tres autem apud veteres, autoribus Polymnesto & Sacada, (ex Plutarch.) extiterunt Melo-



Cleonide (Euclide) sehr breit / möchte aber nicht darinn gelesen haben / daß Aristoxenus XIII Tonos statuiret hat / welches auch vom Angelo Politiano übersehen worden. Glareanus, ob er gleich bekennet: Aristoxenum nos non legimus, legt ihm zwar in Præf. 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 Hypomixolydii nomen non inveniret, *ignorans* (Franchinus) eundem esse cum Aristoxeni Hyper Jastio, confugit ad Ptolemæi Hypomixolydium, ut sic saltem pulchellus ille *oclonarius* 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 erscheint / 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 beschriben: Embaterii Modi ad fortitudinem, audacium, mortisque contentum animabant, quibus utebantur, cum choris ad tibiam, ducentes in hostem. Wiederum einer / mit Namen 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 *de Virt. Alex. Orat. 2.* also redet: Alexander, canente Antigonida tibia Modum, qui harmatejos dicitur, illo concitatus atque inflammatus, dato imperu arma, quæ prope jaciebant, corripuit. Noch andere Modi wurden genennet, Orthius, Parænius, Hormius, Cycelia u. s. w. / davon *Maxim. Tyr. Serm. 7.* & ex illo *Mardus* weitere Nachricht geben können.

## e 2

## LXXV.

Melodia, seu, ut tum temporis vocabantur, Modi, Toni live Tropi. Dorius, Phrygius & Lydius, als wie man jeso 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 Ety-mologie des Wortes  $\tau\rho\acute{o}\nu\omicron\varsigma$ , ohne sonderliches Bedencken zu schliessen ist/ dass die Modi græci hauptsächlich ad Genera cantionum eorumque qualitatein moralem, potius, quàm ad quantitatem graduum localem, sive tonorum, sive hemitoniorum, dem eigentlichen Ursprunge und besten Verstande nach/ zu zehlen sind; Woran nichts hindert/ dass die Interpretes veterum es anders geincynnet haben/ noch weniger aber/ dass die eine Nation etwann diesen/ die andere jenen Ton mehr beliebet hat/ da doch ein jedes Volk aus seinem Leib. Ton auch allerhand Modos modulandi haben könnte/ a) so als etwann einer heutiges Tages J. C. aus dem c moll nicht nur eine gar ehrbare Allemande, sondern auch eine lustige und hüpfende Gigue, oder gar einen Rigaudon en Rondeau X setzen mag/ ob sich gleich der Ton/an und für sich selbst/ mehr zu der ersten als letzten Art schicket.

## LXXVI.

Der sinn-reiche Croufaz hat in seinem Traité du Beau fast einen Bedanken mit mir hierüber/wenn er pag. 289 so schreibt: Ces *demi-tons* (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 serieux, qui font tout l' effet à quoi on les destine, parce que le dessein est bien executé. Car c' est de la *Proportion de ses Parties* (das sind ganz andere Proportiones, 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 so tief eingenistet/ welches der curieuse Leser an gedachtem Orte selber nachhslagen/ und ihm nicht gereuen wird/wenn ers versteht.

## LXXVII.

Meinen Begriff von der ganzen Sache kurz zu fassen / so glaube und  
muth-

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

muthmaße ich/ wenn die Griechen (derer viele hier ein quid pro quo genommen) in ihren Schriften *J. E. de Modo Dorio* reden/ daß sie dadurch nicht so wohl *Modum ipsum modulandi, ejusque in suo genere naturam*, als nur bloß *locum illum vocis*, den Ort oder die Ton-Stelle/ die Unistimmung des Instruments/ und dergleichen/ anweisen und lehren wollen/ in welchen nemlich die nach Dorischer Art gemachten Modi oder Tropi **gemeiniglich** gesetzt worden; wodurch es denn nach und nach dahin gerathen/ daß durchgehends/ nach dieser Redens-Art/ *Tonus pro Modo*, wiewohl mit einer ziemlichen Freiheit/ genommen worden/ da doch die Sachen sehr verschieden sind. Wie denn nichts Gewöhnlicher/ als einem blossen Orte den Nahmen oder die Benennung desjenigen beizulegen/ was an demselben Orte ordinairement passiret/ verrichtet und abgehandelt wird.

## LXXVIII.

Denn/ wenn einer spricht: Ich will die Predigt/ die Opera, die Comödie/ das Concert besuchen/ so gibt er damit zu erkennen/ er wolle in die Kirche/ ins Haus/ in die Bude/ in den Saal/ wo die Predigt/ die Opera, die Comödie und das Concert gewöhnlich gehalten werden/ ob es gleich auch an andern Orten geschehen könnte. Wenn ich einem *J. E.* das Türmlein auf hiesigem Plan zeige/ und spreche: Das ist die Bibliothek; so versteht er/ was ich ihm zeige/ sey nur das Zimmer und Behältniß der Bücher/ nicht aber die Bücher selbst. So auch einiger massen/ wenn ein Grieche über sein Systema schreibt: *Diss* ist der *Modus Dorius* (wiewohl auch hierinn mit Vorsicht verfahren wird/ wie oben erinnert worden) so kan/ oder sollte wenigstens/ nichts anders dadurch verstanden werden/ als es sey die *species Octava*, in welcher die Dorischen Lieder/ Modi oder Sangweisen **gemeiniglich** gesetzt worden/ ob es wohl in andern *speciebus* auch angehen könne. Da ist nur der angezeigte *τόνος Ἰσῶς*, oder die *species τῆς Diapason*, eben so wenig ein *Modus*, als das Gebäude mit dem Türmlein die wirkliche Bibliothek seyn kan. Wir mögen inzwischen wohl die Redens-Art behalten/ und bey derselben Benennung bleiben/ wenn nur die Sache recht verstanden wird/ und das habe hier zu erinnern für sehr nöthig erachtet.

## LXXIX.

Nun wird der wichtigste Punct an den Reihem kommen/ nemlich zu betref-

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 Tone 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 Cartätschen/ um sich werffen.

## LXXX.

Es hätte aber den wahrhaftigen Picten und Ficten/ daß in der ganzen selbstständigen constitutione sonorum nichts fingirtes (außer ihrer chimärischen Solimisation, 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 sey/ wie es ist. Das hätte/ sage ich/ ihnen/ vor mehr als 200 Jahren schon/ der redliche/ alte Priesier zu Amberg/ **Sebastian Virdung**/ in seiner verfeuchten Musica, welche 1511 zu Basel gedruckt worden/ weisen und beweisen können. Es siehet daselbst/ fol. E & F, ipsissimis verbis, von den Generibus Harmonices, folgender Text:

## LXXXI.

„Da felt mir eins zu/ das ich wol kan version/ das etlich/ die sich hochberühmte kunstreiche Maister schreiben und selbsten lassen/ von den dryen Geschlechtern mit viel wissen zu sagen/ dann ich neulich ein Tractetlein han gelesen/ das ist der Spiegel aller Organisten und Orgelmacher intitultirt oder genant/ darinn sind ich in dem andern Capitel/ das er spricht/ **Der Organist well dann per fictam Musicam spielen.** Weste derselbe (scil. Autor des Spiegels) von den dryen Geschlechtern zu sagen/ er wurd sye nit fictam Musicam nennen/ denn das er maynet/ fictam Musicam syn/ das ist chromaticum Genus/ und sedum (secundum) Boetium gungsam reguliert und beschriben in dem obgemelten end. (i. e. loco citato, neulich L. I. de Mus. c. 21.) Man soll im (ihm/ dem Aurori  
„des

- a*) Loquimur cum vulgo. Ich wolte sonst lieber Tonum als Modum bey dieser Sache und deren Bedeutung gebrauchen; deswegen nich auch offe 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 wörsliche Antwort folget: *Sunt syllabæ fãa.*

des Spiegels) verzeihen/ dann er hat es übersehen/ ist der Dugen schuld/ oder der“ Spiegel ist dunkel worden/ mag wol baß durch die Organisten und Orgelmacher“ aufgesetzt werden. zc.“ So weit Verbindung/ der ehrliche Bastian.

## LXXXII.

Höret ihrs/ ihr Musici ficti & picti, d) merckts! und wenn ihr auch bey dem grossen Mogul Erst-Capellmeister wäret/ merckts! wie dieser unglückliche Spiegelmacher hier mit seiner Musica ficta gepuht worden. Was gilts/ rechtschaffene Organisten und Orgelmacher werden sich auch einst über euch erbarmen/ und euer hemitonium fictum, eure Claves, Tonos & Modos fictos, dermassen wegsetzen/ daß weder Stock noch Stiel davon übrig bleibt. Hatten die Griechen/ die ihr doch mit Sünden immer im Munde führet und nicht versteht/ auch Modos fictos? Sagten sie/ daß ihr Genus chromaticum, ihr Genus enharmonium, Genera ficta wären? weist mir ein *ἄνθρωπος πωλασμένον* in allen ihren Schriften!

## LXXXIII.

Aristides Quintil. beschreibet p. 18 & 19, L. I. de Mus. Diese drey Genera so artig/ und legt ihre Benennung so deutlich aus/ daß ich mich nicht enthalten kan/ seine Worte/ darinn nicht eine Spur de fictis, alhier anzuführen: Harmonia appellatur illud Genus, quod minimis abundat Intervallis, a *coagutando* dictum (weil es von vielen kleinen Stücken zusammen gesetzt ist). Diatonum, quod tonis abundat, quandoquidem in ipso vox vehementius *distenditur* (da die Stimme grosse Intervalla macht und weit ausgethöuet / ausgedehnet wird). Chroma, quod per hemitonia contenditur. Uti enim, quod inter album & nigrum, color appellatur; sic quoque, quod medium inter duo locum tenet, chroma est cognominatum. (Chroma heist **Farbe**/ und wie dasjenige erst recht eigentlich eine Farbe zu nennen/ was zwischen weiß und schwarz fällt/ so hat man dieses mittlere Genus mit solchem Nahmen belegt/ weil es die rechte Farbe hält/ und die Extremitäten meidet. e) Horum vero singula canuntur. Enhar-

mo-

d) Adhibentur à Muscis plerumque Instrumentalibus *ficta* istæ claves: cis, dis, fis, gis. *Joan. Crug.* in Synopsis, Cap. III. Ey so sic dich!

e) Nicht aber/ weil die Noten mit andern Farben gemahlet worden/ wie Kircherus, *Musicus ille pictus*, L. III. *Mulurg.* c. 8. und aus ihm so mancher Compiler vorgibt. Colorire, *sagur*

monium quidem per diesin & diesin & ditonum *incompositum* in acutum: in grave contra. Chroma vero in acutum per hemitonium & hemitonium & triemitonium: contra in grave. Diatonum per hemitonium & tonum & tonum in acutum: in grave contra. Ex his naturalius est Diatonum. Quippe omnibus, etiam *indoctis* omnino cani potest. *Artificiofissimum* (das heisst nicht erdichtet oder fingirt; sondern das aller künstlichste Genus) *Chroma*. Soli enim *Docti* illud modulantur. (Arrigite aures, vos, Musici diatoni, indocti!) Accuratissimum est enharmonium, quod peritissimis tantum musicis est receptum; multis autem impossibile.

## LXXXIV.

Es haben nun zwar Zarlino und andere/ nach dieser Beschreibung/ die ganze Scalam in Noten vorgestellt. Allein/ weil man in denselben die dieses des Generis enharmonici nicht/ vielweniger die übrigen kleinere terminos differentiales, ausdrücken kan/ so gefällt mir kein Typus von allen/ die ich gesehen/ besser/ als welchen der ehmalige Durchlauchtige und gelehrte Herzog/ Andreas Mathæus Aquivivus, a) Disput. de virt. moral. L. 1. c. 14, entworfen/ und ich hier/ so weit sich thun läst/ zum Grunde meiner Demonstration legen werde.

## LXXXV.

sagen sie/ sey es/ bunt und gekräuselt. Hat sich wohl! Die eingeschobene Toni, oder Intervals chromatica (sagt Cluverus) sind also genandt/ weil sie insgemein auf dem Clavier mit einer andern Farbe als die Toni bezeichnet werden. Vid. ej. *Historische Anmerk.* 1707. pag. 109. *Risum teneatis!* Was wußten die Griechen vom Clavier?

- a) Ich kan meine Freude nicht bergen/ wenn ich finde/ daß grosse Herren und Regenten unter die Zahl der *Autorum musicorum*, tam *theoreticorum* quam *practicorum*, gehören haben und noch gehören. Dieser war Herzog von Armi in Neapolitanischen/ und Fürst von Teramo im Abruzzischen. Er lebte zu Ende des 15/ und zu Anfang des 16 Seculi, und/ nachdem er sich im Felde/ wiewohl mit grosser Tapfferkeit und kleinem Glück:/ trefflich versucht/ ergriff er die Feder/ und schrieb 1) eine *Encyclopaedia*, 2) obgedachte *Disputat. de Virt. moral. de n. arger* Titel so lautet: *Andree Nathani Aquivivi, Principis omnibus belli & pacis artibus Excellentissimi, Hadrianorum, Interamnatumque Ducis, illustrium & exquisitissimarum Disputationum Libri quatuor: quibus omnis divinæ atque humanæ sapientiæ, præsertim nimis Moderatricis MUS. CÆ - - - arcana, in Plutarchi Chieronei, de virtute morali præceptionibus recondita, summo ingenii acumine relecta patefunt, &* figu-



monium quidem  
grave contra. C  
mitonium: con  
in acutum: in  
omnibus, etiam  
nicht erdichtet ode  
enim *Docti* illud  
Accuratissimum  
ceptum; multis:

Es haben  
ganze Scalam in 3  
Generis enharme  
tiales, ausdrücken  
als welchen der chi  
thæus Aquivivus,  
so weit sich thun la

sagen sie / sey  
Intervalla ch  
Clavier mit et  
Anmerk. 17

- 1) Ich kan meine G  
ter die Zahl de  
ret haben und:  
Fürst von Ter  
Seculi, und/  
Glück: / trefflic  
2) obgedachte  
thæi Aquiviv  
drianorum, Li  
num Libri qu:  
*mi Moderatric*  
moralī præcep



## LXXXV.

Dieser Typus erstreckt sich auf zwei Octaven (*Gr. Disdiapason*) und enthält demnach vier Tetrachorda, welches Eintheilungen sind/ da vier und vier Saiten zusammen genommen/ und nach ihren subdivisionibus betrachtet werden; aus der Ursache/ weil zwei zusammengesetzte Quartan/ so wie sie in Scala auf einander folgen/ nothwendig eine Octavam machen/ und sich beyde in söthaner Serie, dem Ansehen nach/ ganz gleich verhalten.

## LXXXVI.

Da nun manchem die bey dieser Sache gebrauchten Termini unbekannt seyn dürfften/ ich auch noch nie gefunden/ daß sie ein Autor jemahls auf teutsch erklärt/ a) so will die Mühe nehmen/ hierunter gleichfalls zu dienen. Wurden also den in obigen Tetrachordis enthaltenen Saiten von den alten Griechen fünffterley Nahmen beygelegt. Ein Ton hieß: *Proslambanomenos*; drey führten den Titel:

f

Hy-

figuris suo quæque loco illustrantur. *Opus præclarum, unde Princeps, ad reficiendum ex Reip. curis animam, documentum sibi petat; Sapientia verò studiosus eruditionis fructum capiat uberrimum. Jam pridem exoptatum & nunc primum in Germania 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. edie. 2.*

Dieser Bayle nennet ihn *Aquaviva*, und meldet nicht/ daß er auch in Teramo geherrscher. Il se mela aussi à faire des Livres, heißt es bey demselben/ & il s'en tira honorablement. d. i. Er gab sich auch mit Bücher-schreiben ab/ und legte Ehre damit ein. Hingegen setz Bayle an diesem 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 le trouva enfin incapable d'en faire assés. d. i. Weil er etliche Jahr her zu viel drauf gehen lassen/ hätten seine Kammer-Befälle auß letzte fast nicht mehr zureichen wollen. Von wem aber Bayle diesen Umstand habe/ findet man nicht/ vielleicht par ouï dire, vom Hörsagen. Wer mehr Nachrichten von unserm musicalischen Fürsten lesen will/ der conferire Nicodemo Addiz, alla Biblioth. Napol. pag. 111. 12. und Paul. Jov. Elog. doct. Viror.*

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

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

1. Proslambanomenos heist nun hier ein Klang/der über die gewöhnliche Anzahl hingesezt wird/eine Zugabe/oder Zunahme/und war es der allertiefste/ oder grösste Ton.
2. Hypatos heist sonst summus, auf teutsch aber nicht der höchste/ sondern just umgekehrt/ der tiefste Klang; da wir zum Exempel sagen: das grosse C, das grosse D, u. s. w. etwan in dem Verstande/ wie man hominem summæ erudicionis, einen tiefgelahrten Menschen nennen kan/ oder/ wie der Haupt-Punct/ die Summa Summarum, immer unten in den Rechnungen zu stehen kömmt. Kurz/ hypatos, welches auch sonst pro honorato, pro imo & profundo, pro summæ potestatis viro gebraucht wird/ bedeutet alhier den Grund-Ton/ den vornehmsten/ grössten/ niedrigsten Klang/ den Bass/ auf welchem die andern/ als auf ihr Fundament/ ruhen. Daraus ist nun leicht zu schliessen/ daß hypate hypaton so viel auf teutsch heisse/ als die tiefste Saite/ der vornehmste Bass-Klang; nach den eigentlichen Worten: die vornehmste Saite der vornehmsten/ weil ihrer drey waren/ deren andere Parhypate hypaton, das ist: die nächste der vornehmsten/ und die dritte Lichanos hypaton, der Anweiser solcher Bass- und Haupt-Saiten genennet wurden.
3. Mesos heist der mittelfte/ und davon kömmt Hypate meson, die vornehmste Saite der Mittelsten; Parhypate meson, die nächste von solchen auf einer/ und Paramese, der mittelften Nachbarin/ auf der andern Seite.
4. Diazeuglis heist eine Trennung / a *ζωγύω*, jungo, & *δια*, ex. Weil man die Tetrachorda da von einander trennete/ und einen ganzen Ton ohne Eintheilung leer ließ b). Nun ist leicht zu schliessen/ daß Trite diazeugmenon, die dritte solcher getrenneten Saiten/ d. i. die erste oder grösste/ nach unserer Redens-Art/ bedeute; denn auch/ daß Paranete diazeugmenon die penultimam, oder die Saite nächst der letzten/ und nere diazeugmenon, die letzte der getrenneten Saiten bemerkte.

5. Hy-

b) Wo solche Trennung aber nicht nöthig war/ sondern der höchste Ton des einen Tetrachordi zugleich den tiefsten Klang des folgenden Tetrachordi abgeben kunte/ da hieß es Synape, oder Coniunctio, ein Zusammenhang.

5. Hyperboleus (nervus) heißt 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 andeutet.

Man bedencke doch die Weitläuffigkeit und Verwirrung solcher Nahmen / halte sie denn neben unsere Buchstaben / so wird man sich eben so zu gratuliren haben / als ein Patient / der keine galenische Portiones nehmen / oder ein Sing. Schüler / der nicht solmisiren darf.

## LXXXVII.

Noch sind die Wörter : hemitonium & diesis, mit kurzen denen zu erklären / die gar keinen / oder aber keinen rechten Begriff von ihrer Bedeutung haben. Das erstere werden wir weiter unten vollkommen definiren / und zwar / in specie, das hemitonium majus. Hier wollen wir nur in genere bemerken / das ein Ton in zwey hemitonia getheilet werde. Ist es tonus major, so schreibt man ihm ein hemitonium majus und ein minus zu ; ist er aber minor, so bekommt er zwey hemitonia minora. Da denn / nach gemeinem calculo, das große hemitonium aus zweyen diesibus und einem commate ; das kleine aber nur aus zweyen diesibus allein bestehen soll. Diesis aber will etwan die Helffte eines hemitonii minoris, und das comma die Helffte einer dieseos bedeuten. Inzwischen sind diese hemitonia keine halbirte Zone / wie mancher Geometra vielleicht aus der Benennung schließen / und lustig drauf los operiren möchte ; sondern sie sind vielmehr nur keine ganze Zone / und wurden von den Alten Limmata genennet. Limma aber ist eigentlich dasjenige / was an der Säuze fehlet / quod integritati deest. a)

## LXXXVIII.

Ein paar dienliche und curieuse Anmerkungen sind hiebey zu machen. Nämlich : das aus obigem Typo erhellet / wie die ersten Griechischen Musici den Tonum, oder das Intervallum a--h gleichsam als ein vacuum angesehen / und das selbe Anfangs in keinem Genere erfüllet oder eingetheilet / einfolglich also das zwey-

f 2

schen

a) Andr. 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. *Zarlin*. Vol. I. p. 101. 121.

schenliegende b nicht gebraucht haben; welches einem Wunder nehmen möchte/ weil doch sonst sehr kleine und enge Proportiones bey ihnen im Gebrauch gewesen. Vors andere: Möchte manchem der Ditonus incompositus Generis enharmonii b) und hiernächst das Triemitonium (nobis Tertia minor) in Genere chromatico ein wenig spanisch aussehn/ 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 so wohl als Semiditonus in jenen Zeiten herbe Dissonantien gewesen sind/ weil die Griechen Proportionem Toni minoris nicht kannten. Darauf dienet zur Nachricht:

1. Daß die Ursache des unentbehrlich-bermeinten 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 anzusetzen/ und solches Tetrachordon synemenon, d. i. die vier zusammengefügte Saiten zu nennen/ welche von der alten Mese, die denn doppelt erschien/ anfangen/ zwischen derselben und der gewöhnlichen Paramese das verlangte hemitonium b hervorgaben / welches die neue Saite war/ und Tritsynemenon, d. i. die dritte der zusammengefügte hieß; denn gieng es vor der Paramese vorbei/ und die verdoppelte Trit diazeugmenon wurde Paranete synemenon, die gleichfalls doppelt auf- und nebengezogene Saite aber/ die sonst wie die Paranete Diazeugmenon bestimmt war/ mit dem Titel: Nete synemenon belegt/ darauf folgte wieder eine Diazeugsis, und war das Ding richtig.

2. Bey

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

2. Bey dem Ditono incomposito dencke ich immer: Wir begreifen die Sache noch nicht recht. Denn/ daß die Griechen in solchen genauem divisionibus gleich mit einem Sprunge in Tertiam majorem hätten sollen angestochen kommen/ welches nach vorhergegangenen diesibus enharmoniis, wie *Neidharde* sagt b) / durch Marc und Bein 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, biß an den terminum acutum Tetrachordi, mediis Intervallis subintelectis. So/ als wie J. E. einer allegiren möchte: Vom dritten biß zehnten Capitel; da er denn nur ein spatium incompositum, 3-10/ setzen 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

- b) *Temperaturæ* cap. II, pag. 16. wo es auch heist: Es lauffe wieder alle Gewohnheit der Kehler  
 c) Daß das Wort / *incompositus*, sonst noch andere/ als obangeführte/ Erlährungen zulasse/ lehret uns *Zarlins* 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 ungeschmückt und ohne Ziierlichkeit ist. Auf Griechisch heist ein solches Intervallum, ἀσύνθετον, und die Beschreibung bey *Euclide*, pag. 8. *Isrood. Harm.* giebt zu verstehen/ daß solche Proportiones dadurch gemeynet werden/ τὰ ὑπὸ τῶν ἐξῆς φθόγγων, quæ à sonis deinceps (positis) continentur. Das deinceps heist: hernach/ nachfolgend/ nicht eben unmittelbare/ immediate; sonst hätte *Euclides* wohl gesagt: ἀμέσως, und nicht ἐξῆς. Et 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 weggerworfen. 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 Mißlange/ in chromate, ja so gar in diatono, die Ehre hatte compositus zu heißen/ wie selbiges eben unser *Euclides*, pag. 9. *Intr. Harm.* ausdrücklich bezeuget. Auf solche Art mögen alle Intervalla in der Welt incomposita genennet werden/ weil (wie *Boethius de Arif. L. I. c. 23.* sagt) ein jedes vor sich/ in seiner specie.

ganz

## Theoretische Vorbereitung

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

gen  
ganz/ und ohne Vermittelung/ angesehen wird. Ist es demnach ein anders/ wenn man die Intervalla, quæ Elementa Tetrachordi; ein anders aber/ wenn man sie alio respectu consideriret.

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

e) *Ptolemaeus*, und aus ihm *Zarlinus*, Vol. I. p. 106. sprechen von einem Ditono consonante, den der erste in Genere enharmonio erfunden haben soll. Nun ist zwar bekandt/ daß er es dem *Didymo* abgelernt/ und die Proportionem sesqui-quartam 5-4. eingeführet hat. Bey den alten Griechen aber hatte dieser Ditonus Proportionem super septendecim partientem 64/ davon *Zarlinus* Vol. I. p. 142. sagt: è veramente dissonante.

gen Muthmaßung nach/ die sonos intermedios eben sowohl per hemitonia in chromatico, & per dieses 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 arinselige coagmentatio, wenn sich in zwe 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 Gedancken von dem Ditono & Triemitonio in compositis, und aus diesen Ursachen habe auch die beyrn *Aquivivo* gefundene Intervalla media (m. m.) alle mit einander obigen Typo einverleiben wollen. Wenigstens sind in dem Griechischen Genere spisso, wo alle drey Genera zusammen kamen/ dergleichen Intervalla nicht vorbegeben 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 Auctore aufgelöset worden.

## LXXXIX.

Den sey nun wie ihm wolle/ so sehen wir unter andern aus obigen Schemate überflüssig/ daß das Genus chromaticum kein fictum, sondern ein in der Natur und Antiquité a) festgegründetes natürliches Wesen sey/ wodurch/ wenn recht damit umgegangen wird/ die Harmonica zur gnugfamen 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/ annimuet/ 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 fünf/ welches weder zu wenig noch zu viel ist. 10---5---2 $\frac{1}{2}$ .

## XC.

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

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

wandniss habe. Denn/ wenn ich vom enharmonio sonst nichts zu sagen weis/ als: **Es sey schrecklich schwer/ und dannenhero verlassen worden; vom chromate: Es diene sonderlich zur Wollust/ und sey deswegen auch von vielen abgeschafft; vom diatono: Es habe/ so zu reden/ eine Massfestät in sich/ daher sey es behalten/ zc.** so wird einer schlecht daraus gebessert werden/ insonderheit/ wenn man ihn noch dazu auf den spöttischen *Cornelium Agrippam* weiset.

XCI.

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

XCII.

Distinguiamus inter Musicos & Musicantes; inter Cantores κατ' ἑξῆς & inter cantantes. Musicorum & cantorum magna est distantia. Isti dicunt, illi sciunt quæ componit Musica b). Quod inter Oratorem atque Rhetora, id inter cantorem & Musicum interesse volunt. c) Non è minor distanza trà 'l Musico e'l Cantore, che trà 'l Podestà e il Banditore. d) Tale differenza trà 'l Musico ed il Cantore, qual è trà la luce e le tenebre. Das ist stark. \*Wiewohl es hat diesen Unterscheid *Guido Aretinus* selbst schon zu machen gewußt/ da er im Prologo Lib. III. c. 1. seines Micrologi also geschrieben: Trà i Musici e li cantori si ritrova grandissima differenza, perche i Musici sono veramente scienti e fanno con ragione quelle cose, che compongono nella Musica, e i cantori sono quelli, che le cantano, wie solche übersezte Worte/ nebst den vorhergehenden/ *Tigrino l. c.* anführet e).

XCIII.

- a) Maxima est hæc disciplina (Musica) & ingeniosissima, a paucis rudibusque viris (si qua alia) tractata, flagit *Cardanus*, Libro recogn. de Libb. propr. Oper. p. 143. Et meynet die ungelährten Practicos. b) *Beda Venerabilis*, in Mus. quadr. sive mensurata.
- 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 Sängers/ geschweige denn ein Musicus, sondern ein blosser Orgelschläger ist/ was deucht ihm wohl/ wie wird sein Titel beschaffen seyn? Diejenigen/ die Musicam durch Sing-Kunst übersezen/ mögen hier auch ein wenig nachdenken.



## XCIII.

Ob man sich nun gleich oft über dergleichen recensiones in omni Scibili etwas ärgern muß/ so ist doch noch allemahl ein bißgen neues daraus zu lernen. Diesesmahl habe ich von der Eintheilung in *Musica Frigidam & Occidentanam* profitirt/ und gestehe/ es sey was curieuses. Wetten wolte ich/ es komme diese barbarische Divisio, ohne Zweifel/ ex atate straminea her/ so wie das saubere Wort *disharmonie*, welches man pag. 112. im Atrio antrifft/ und nach seiner eigentlichen Bedeutung so viel heißen müste/ als eine doppelte Harmonie/ da es doch vielmehr l. c. eine Anarmoniam bedeuten soll.

## XCIV.

Ich muß mich noch ein wenig hierbey aufhalten/ und möchte gerne wissen/ woher zu beweisen stünde/ daß des Jubals Music nichts anders als naturalis, vulgaris & practica gewesen sey? Denn diese epitheta setzt man (p. 382. bemeldten Atrii) der *Musica artificiali* e diametro entgegen/ gerade als wäre *Musica practica* keine Ars, sondern jeder vulgairer/ natürlicher Mensch könne seine Partie wegsingen und sey keine Kunst daran/ da es doch nichts anders ist als lauter Kunst/ Ars, quæ arte celatur.

## XCV.

Wenn auch *Musica theoretica* ihren Ursprung vom Pythagora haben soll (wie im Atrio pag. 385. gelehret wird) so kan ja ratio musica nicht jedem Menschen angebohren seyn/ wie solches doch Pythagoras, teste Censorino, selbst gestanden. Es müste denn seyn/ daß der Mensch von dem/ was ihm angebohren/selbst nichts wisse.

## XCVI.

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

## XCVII.

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

*Vossius de Scient. Mathem.* Ist nun die Music/ quã Disciplina, quã 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 besteht/ 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 keinesweges in ein atrum Atrium, ins schmutzige/ finstere Vorgemach der Gelehrsamkeit/ oder in den Vorhoff/ 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 erwehnten Atrii angedeutet worden/ es habe das Capitel de Mathesi nicht der Herr Rector Fahsius, sondern der Herr Con-Rector *Calvör* verfertigt. Dem Rahmen nach müste dieser von des berühmten/Hochgelehrten General-Superintend. und Consistorial-Raths/Herrn *Casp. Calvörs* Verwandtschaft seyn/ und wundert mich in solchem Fall desto mehr/ daß jener von diesem 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 gefunden 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. *Prinz*/ *Histor. Mus.* pag. 41.

b) *Bed. Venerab.* *Mus.* quadr. sive 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. einthellet*/ sondern vielmehr/ daß er ihr überhaupt was Göttliches und grosse Arcana beyleget/ die sie auch wirklich besitzet.

## C.

Ich habe mich deswegen fast ein wenig lange bey dieser Disgression gehalten/ weil es nöthig war/ zu weisen/ daß viele gute Leute der Music in ihren Schriften mehr Ehre thäten/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 anih/ 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 *Solmifatores naturale* nennen) in alten Zeiten aber gar minus hieß) oder mit Uthraub 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 Tönen eine gleiche Verwandnis/ wäre das nicht schön? Ich wil aber weisen/ wie der Satz auf beyden Seiten hinket. 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. Gelt! das wäre was neues. Nur Bedult. 2.) Haben/ aller Vermunfft nach/ die übrige *Intervalla & Elementa*, deren man außser 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 unverständige harmonische Zaun-König. Denn/ gilt die *locatio* dieses einzigen *Intervalli* so

g 2

viel/

a) Mfr. *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 Intervallorum, deren meiste viel größer/ kenntlicher und merckwürdiger sind/ gelten müssen?

## CII.

Damit aber ein jeder wisse/ was es für ein Ding sey/ davon hier geredet wird/ so finde nöthig/ vorgängiger massen/ und ehe wir weiter im Text kommen/ das halbehrwürdige hemitonium majus zu beschreiben und feste zu setzen/das es sey:

„Ein Intervallum oder Raum zwischen zween Klängen/ welche Proportionem sesquidecimam quintam haben/ oder sich gegen einander in terminis verhalten/ wie 16 gegen 15/ da nemlich die Zahl 16/ die Zahl 15 ganz in sich fasset/ und noch ein funffzehnthheil darüber; welches Intervallum, in der gebräuchlichen Scala diatono-chromatica, nicht nur zweymahl (welches den Solmifatoribus zu viel scheint) sondern gar funffmahl anzutreffen ist/ nemlich/ nach unsern Buchstaben (mit Erlaubnis) im Dis-E, E-F, Fis-G, Gis-A, und H-c.

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

## CIII.

Siehet man daneben die eigentlichen Elementa Octavæ an/ die doch unstrittig den Modum tonicum formiren müssen/ so gehören ja die Toni majores & minores, bey istiger Verfassung/ freylich mit dazu/ solte auch nur/ wie gesagt/ das bloße

b) Histoire de l'Academie Royale des Sciences 1701. pag. 161. Da mag sich denn wieder ein Idiota wundern/ daß hier/ eben wie im Orchestre, von hemitoniiis majoribus in plurali, oder vielmehr/ duali geredet wird. Die Königl. Academie der Wissenschaften in Paris wird nichts darnach fragen. Will jemand aber diese Autoritatem zu jung halten/ der schlage die Introd. Harm. des *Euclidis* auf/ da stehen pag. 14. diese ausdrückliche Worte: In Diapason sunt hemitonia duo, toni quinque. Es wird aber nur de Octava diatonica geredet.

bloffe Genus diatonum in Betracht gezogen werden / wie viel mehr denn / wenn man das Genus diatonum-chromaticum ansiehet. Les Secondes etant les plus petits Intervalles de l'Octave, en peuvent être appellées les *Elementis* (cela vaut mieux que l'*Ame*) & ces Elementis sont deux *Semitonis majeurs*, NB. deux *Tons mineurs* & NB. trois *Tons majeurs*. c) Da sehen wir deutlich genug / daß die *Toni minores* & *majeurs* nicht vor Ziefern da sind / sondern auch ein Wortgen zu den *Elementis Octavæ* mit zu sagen haben / ja eben so wohl / und fürnehmlich dahin zu ziehen sind / als die *hemitoniam* d). Die sieben *Toni* (pro sonis diatonis) sammt derselben *Semitonis* (pro clavibus chromaticis) sind die einzige *Elementa* und *Materialien* (das ist weit von der Seele) der *Musik* / sagt der Herr General-Superintend. CALVÖR, in Add. ad Atr. Fahs. p. 67. und abermahl p. 624. Die sieben *Toni musici* und der *Semitoniam* sind die wahren *Elemente* und *Materialien* der ganzen *Musik*. Da stehen die *Toni*, wie billig / voran.

## CIV.

Was solchem nach unser erstes Assertum anlanget / daß nemlich das *hemitonium majus*, so wie es oben beschrieben worden / in etlichen *Modis tonicis*, oder *speciebus Octavæ*, sich gar nicht befindet / so wird aus folgenden *Scalis* zu ersehen seyn / wie nemlich

- (a) *Cis dur e*) gar kein der gleichen *hemitonium* 16--15 aufweisen kan / sondern statt dessen / im dritten Grad das *limma minus* 135--128 / und im siebenden Grad das *hemitonium minus*, 25--24. welches / daß es ganz verschied-

g 3

.dene

e) *Histoire de l'Acad. Royl.* c. Vid. & *Euclid.* l. c. ubi non modo de *hemitoniorum* sed & de *tonorum* locatione agitur.

d) *Ex his duobus Intervallis*, sagt *Glaucanus*, *tono ac hemitonio* (zu seiner Zeit war die *Musik* de daß es *minus* hieß) *reliqua omnia conficiuntur*. *Lib. I. cap. 8. p. 19.* *Dodecach.* Man hatte aber damahls die *Proportiones tonorum* eben nicht bey der Hand / und ließ es deswegen meist aufs *hemitonium* ankommen. Sed hæc dies *aliam vitam*, *alios mores* postulat. Die *Musik* merckten im Singen gar wohl / daß die *hemitoniam* 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.

e) Es wolle sich niemand wundern / daß ich hier von *cis*, *dis*, *fis* und *gis* in *Scala 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,

## Theoretische Vorbereitung

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

- (β) Dis dur hat ebenfalls kein hemitonium majus, 16--15; sondern statt dessen/ im dritten und siebenden Grad/ nur ein hemitonium minus, 25--24.
- (γ) Fis dur hat gleicher gestalt kein hemitonium majus, 16--15; sondern statt dessen/ im dritten Grad ein hemitonium minus 25--24; im siebenden Grad aber das Limma minus, 135--128.
- (δ) 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.
- (ε) B dur hat auch kein solch hemitonium 16--15 / sondern im dritten Grad ein hemitonium minus, und im siebenden das limma majus, 27--25.

### CV.

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

- (ξ) D dur hat an statt der Proportion 16--15 i. e. hemitonii majoris, im siebenden Grad ein Limma majus 27--25.
- (η) F dur hat im dritten Grad/ statt besagter Proportion 16--15/ das Intervallum 27--25 / oder ein Limma majus.
- (θ) A dur hat im dritten Grad ebenfalls das Limma majus 27--25 / statt des hemitonii majoris 16--15.
- (ι) 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 führen; daraus abermahl/ ratione hemitoniorum allein/ eine Distinction vor aller Welt Augen sieget.

### CVI

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

und rein verhält/ wie weiter unten mit mehrerm gezeigt werden soll. Sage aber ja niemand/ die obigen Distinctiones wären geringe und nur Kleinigkeiten; denn es stehet zu beweisen/ daß die difference eines commatis, darauf es fast allemahl mit besagten Intervallis ankommt/ den Ohren etwas sehr empfindliches/ ja secundum Werckmeisterum, etwas unerträgliches und nicht zu dulden sey/ <sup>a)</sup> wohl zu verstehen/ 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 wissen/ daß/ gleichwie es zweyerley hemitonia und zweyerley limmata (oder überhaupt viererley hemitonia) nach ihrer Stimmung in der Welt gibt/ also auch dreyerley Toni majores, (die ad Elementa besonders gehören) viererley Tertiæ 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 diatonó-chromatica zu finden sind. Welches vielleicht eine Doctrina Intervalforum ist/ die manchem noch wohl nie im Sinn gekommen/ und etwas neu scheinen wird/ ob sie gleich so alt ist/ als die selbstständige Natur. Wie denn sonst keine Intervalla, allenthalben und unverändert/ von einerley GröÙe und Proportion, anzutreffen/ als bloß allein die Toni minores (so auch ad Elementa zu rechnen) und die Octavæ, davon hernach noch etwas vorfallen wird.

## CVIII.

Nun ist leicht zu ermessen/ daß diese ungemeyne Bigarrure des Proportions fast unzählige Figuren und species, Verwechslungen und Veränderungen/ in den unterschiedenen Modis tonicis zu wege bringen müsse/ und es demnach ein garstiger Pudel sey/ wenn man Constitutionem Toni hodierni ex meris hemitoniis majoribus beurtheilen will. Daß gewisse Leute alle kleine Intervalla, alle Secunden in Octava chromatica, durch die Banck/ MI-FA, heißen/ dafür kan ich nichts.

<sup>a)</sup> Ptolemæus hat geirret/ wenn er vermeynet/ das Comma sey insensibile, oder nicht mit den Ohren zu vernehmen/ und wird deswegen billig vom Franc. Salina L. II, de Mus. c. 23. wiederlegt.

nichts. a) Sie meynen/ 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 die Proportionem 135--128/ oder die Proportionem 27--25 hat/ hoc Cantor non curat. b) Fami, oder Fammi c) heist zwar auf Italtänisch so viel als: **Mach mir**; aber damit ist es nicht gemacht. Der **Nahme** oder die **Benennung** procreiret 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**, **prætereaque nihil**, nicht aber **Proportiones harmonicae** sind. Jene beweisen in **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/ daher ist von

- 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 Aroninus, die 6. **Voces** erfunden/ den beyden mittelsten/ als **Mi** und **FA**, von Gott eine solche Krafft eingegossen/ oder unvertrennlich zuergewogen worden/ daß/ so 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/ Geslar/ 8. 1657.** Der Autor war damals Pfarrer zu **Tegenborn** im Amt **Salz** der **Helden**/ und hat das **Werdgen**/ das **Mandel** erfüllen möge. Er ist ein **Quedlinburger** von **Gebuhr** gewesen/ und hat in dem/ ob zwar kleinen/ **Büchlein** grosse **Auffrichtigkeit** und **gesunde Gedanken** wieder die **Solmifation** sehen lassen. Ich führe ihn hauptsächlich darum hier an/ auf daß er mit den 14. **Autoribus**, die in der zweyten **Eröffnung** des **Orchestre P. II. Cap. 2.** nachhafft gemacht worden/ das **Mandel** erfüllen möge. Er war mir damals noch nicht bekannt/ und ich dancke dem **Lüneburgischen Cantori**, **Herrn Dreyer**/ hiemit öffentlich und dienstlich pro communicatione.
- b) Was die **Ordnung** der **Tonorum** und **hemitoniorum** anlanget/ schreibt **Pring**/ ist nur in acht zu nehmen/ daß die **hemitonia** ihre rechte **Stelle** behalten; sonst ist nichts daran gelegen/ wenn gleich **Tonus major** und **minor**, oder **hemitonium majus** und **limma** mit einander verwechselt werden. vid. **Sætyr. Comp. I. Theil. cap. XI. §. 3.** So sind sie mir lieb.
- c) Wenn das **Wörtlein lo** hinzu gesetzt wird/ bedeutet es was **garstiges**.



von ihnen/ in hoc passu locationis Intervallorum, wo bloß  $\delta \tau \acute{o} \pi \omega \varsigma \tau \eta \varsigma \Phi \omega \nu \eta \varsigma$  untersucht wird/ ganz allein/ und sonst a nullo signo, a nulla voce eine Verstellung/ eine Anzeige/ eine demonstratio; der Beweis aber/ confirmatio, ab Auditu zu hohlen.

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 profus absurda) können gemacht werden/ würde man es gelten lassen? Gesetzt 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 Zone in Betrachtung/ so würden ja/ zum Beweis obiger Sätze/ die Scalæ, der Calculus, samt den daraus fließenden Theorematis & 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.	1920. 1800.
Claves.	C	D	E	F	G	A	H c
	b						To

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

## Theoretische Vorbereitung

	Tonus major	Tonus major cum diatichifm.	Limma minus	Tonus min.	Tonus maj. cum diefi.	Tonus minor	hemiton, minus
2.	8 -- 9	225 -- 256	128--135	9 -- 10	125-144	9 -- 10	24 -- 25
	3456.	3072.	2700.	2560.	2304.	2000.	1800. 1728.
	Cis	Dis	F	Fis	Gis	B	c cis
	Tonus minor	Tonus major	hemiton, majus.	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	Limma majus.
3.	9 - 10	8 - 9	15 - 16	9 - 10	8 - 9	9 - 10	25 - 27
	3200.	2880.	2560.	2400.	2160.	1920.	1728. 1600.
	D	E	Fis	G	A	H	cis d.
	Tonus major cum diatichifmate	Tonus major	hemit, minus	Tonus major cum diefi	Tonus minor	Tonus major, hemiton, minus.	
4.	225 - 256	8 - 9	24 - 25	125-144	9 - 10	8 - 9	24 - 25
	3072.	2700.	2400.	2304.	2000.	1800.	1600. 1536.
	Dis	F	G	Gis	B	c	d dis.
	Tonus major	Tonus minor	hemiton, majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major	hemiton, majus.
5.	8 - 9	9 - 10	15 - 16	8 - 9	9 - 10	8 - 9	15 - 16
	2880.	2560.	2304.	2160.	1920.	1728.	1536. 1440.
	E	Fis	Gis	A	H	cis	dis e.
	Tonus major	Tonus minor	Limma majus	Tonus minor	Tonus major	Tonus minor	hemiton, majus
6.	8 - 9	9 - 10	25 - 27	9 - 10	8 - 9	9 - 10	15 - 16
	2700.	2400.	2160.	2000.	1800.	1600.	1440. 1350.
	F	G	A	B	c	d	e f.

To-

7.	Tonus minor	Tonus major cum diefi	hemit. minus	Tonus minor	Tonus major	Tonus major cum diachism.	Limma minus.
	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.
8.	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.
9.	Tonus major cum diefi.	Tonus minor	hemit. minus	Tonus major	Tonus major cum diachismate	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
10.	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.
11.	Tonus minor	Tonus major	hemit. minus	Tonus major cum diachismate	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.
12.	Tonus minor	Tonus major	hemit. majus	Tonus major	Tonus minor	Tonus major cum diefi	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.

C   D. 8-9. Tonus maj.	Cis   Dis. 8-9. Tonus major.	D   E. 9 - 10. Ton. min. Dis	F. 225-256. Tonus major cum diat. infim.
-- 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.	-- e. 3-5. Sexta maj.
-- dis. 8-15. Sept. maj.	-- e. 8-15. Sept. maj.	-- f. 135-256. Sept. maj. cum diat. infim.	-- fis. 8-15. Sept. major.
-- c. 1-2. Octava.	-- f. 1-2. Octava.	-- fis. 1-2. Octava.	-- g. 1-2. Octava.

Gis   B. 125-144. Tom. 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.	-- e. 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/ ob sie schon auf den meisten Organen zu groß ist/ und in solchem Fall noch mehr Veränderung macht) ergeben sich folgende

## Theoremata ex Scalis:

	C hat Ton. maj. im 1/4 und 6ten Grad/	Ton. min. 2/5.	hemit. maj. 3/7.	hemit. min. o.	Lim. maj. o.	Lim. min. o.
Cis	1/5.	2/4/6.	o	7.	o.	3.
D	2/5.	1/4/6.	3.	o.	7.	o.
Dis	1/2/4/6.	5.	o.	3/7.	o.	o.
E	1/4/6.	2/5.	3/7.	o/1	o.	o.
F	1/5.	2/4/6.	7.	o.	3.	o.
Fis	2/5/6.	1/4.	o.	3.	o.	7.
G	2/4/6.	1/5.	3/7.	o.	o.	o.
Gis	1/4/5/6.	2.	o.	3/7.	o.	o.
A	1/5.	2/4/6.	7.	o.	3.	o.
B	2/4/5.	1/6.	o.	3.	7.	o.
H	2/4/6.	1/5.	3.	7.	o.	o.

## Theoremata ex calculis:

C hat alle Intervalla richtig  
in hoc genere.

E hat alle Intervalla richtig  
in hoc genere.

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

D hat Quintam commate deficientem  
& septimam majorem commate deficientem.

Dis hat Tonum majorem cum dischismate;  
Tertiam majorem cum diesi;  
Quintam cum diesi;  
Sextam majorem cum diesi & Septimam majorem cum diesi.

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

Fis hat Tertiam majorem cum diesi;  
h 3 Quin-

**G** hat alle Intervalla richtig  
in hoc genere.

Quintam commate deficientem &  
Septimam majorem cum diaschif-  
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 & Sep-  
timam 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 berüh-  
ret 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 übrige-  
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 hergegen 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 dreyen 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 locaciones 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 ( keines weges 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 geschicht/ 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/ dannerhero solches vollkommen einstimmet ; jenes aber/ wenn der Chor-Tönige Modus C zum Kammer-Tönigen Modo D spielt/ die Ohren beleidiget/ weil D tota forma, quæ dat esse rei, vom C differirt. Mit den Waldhörnern ist es eben so beschaffen/ und wird der
- Kam-

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

- (£) Daß unter allen zwölf Modis in hoc genere nur drey zu finden sind/ die ihre Intervalla richtig haben/ nemlich C, E und G; wie solche denn nicht nur hierinn/ sondern auch/ wie oberwehnt/ in den hemitoniis majoribus und unter sich/ wie bekandt/ im Klange harmoniren. Nur Schade/ daß G auch nicht in locatione Toni majoris & minoris mit C und E übereinkömmt; denn da fehlt es.
- (o) Daß/ ob zwar auch in Calculis, E mit C, und A mit F gleich sind (welches eine grosse und ungemeine Verwandtschaft dieser Tone/ quoad Proportionem in Genere diatono anzeiget) sie hergegen ratione vibrationum, vel acuminis & gravitatis, item, respectu Generis chromatici solche starke diversitatem in praxi darlegen/ daß sich ein Theoreticus darüber zu verwundern hat/ und die rationes nicht ex Mathematica, sondern platterdings ex Physica holen muß. (a)
- (π) Daß H nur ein einziges unrichtiges Intervallum habe/ und dannhero obigen dreyen/ C, E und G, in Reinigkeit am nächsten komme; welches abermahl zu bewundern/ und dem Schöner seltsam düncken würde/ wenn man in Praxi daher ein Argumentum Perfectionis nehmen wolte. Was wir hier suchen/ sind nur Argumenta Distinctionis, und die lassen sich in Proportionen finden/ nicht aber die andern.
- (ε) Daß hiernächst D, F und A, die gleichfalls/ bewusster massen/ unter sich concentiren/ die reinsten sind/ und nur jeder von ihnen mit zwey unrichtig-scheinenden Intervallis beladen ist.

Daß

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



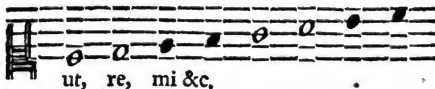
- (σ) Daß Fis und B drey dergleichen Intervalla haben / und also weiter von der mathematischen Richtigkeit entfernt sind; da doch insonderheit das B viel reiner und lieblicher in die Ohren fällt/ als Fis, sein Camarade/ und H, der doch besser und richtiger seyn soll. Denckt es nach!
- (τ) Daß Cis und Gis es noch gröber machen / deren jeder 4 verdächtige Intervalla darleget / wobey sich denn endlich Sensus & Ratio wohl leichter vereinbahren möchten.
- (υ) Daß Dis solcher Intervallorum gar fünfse 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/ etne Zeit her/ nichts so gerne/ als diesen Modum hören/ auch viele Kenner auf ihre Seite haben; welches eben solches Nachdenken verursacht/ als die Richtigkeit beym H dur: indem dieses den Sensum weit mehr/ als Dis dur, zu beleidigen pflaget. f. j. a.

## CXIII.

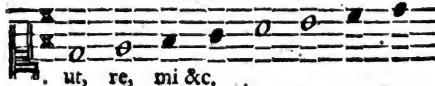
Es ist aber hohe Zeit / daß ich in meinem Discours nun weiter fortfahret und dem Leser erzehle / was mir neulich für eine artige schriftliche Frage gemacht worden. Sie lautet ipsissimis verbis wie folget:

## Quaritur

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



„in einen Ton höher transponiren, e.g.



„wird

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

## CXIV.

Ich antworte darauf / in allem Respect, mit einem deutlichen und **vernehmlichen JA** / und meyne es so treuherzig / als wie ich es für den Frau-Schmel sagte; beträftige solches auch mit einem starcken **Allerdings**. Woher das? Daher: Der *Modus C*, wenn ich mich nur bloß auf das *Genus diatonum* beziehe / hat *Tonum majorem* für ersten / vierten und sechsten Grad; *minorem* im zweyten und fünfften. Hergegen hat *D* *Tonum majorem* im zweyten und fünfften; *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 sogenannte unrichtige / wie solches alles obige *Scalæ* und die *Calculi* mit mehrern deutlich vor Augen stellen. Et sic de cæteris.

## CXV.

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

- (a) Eine fast gleiche Frage machte sich / *exercitii gratia*, der berühmte *Mathematicus* zu *Astorf* / *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 quæ collinamus, pura exhibere possint.* (Wo sind die?) *Negamus etiam respectu cantentium voce naturali* (ohne *Instrumente* wie die *Currente*) *si cantus durus seu naturalis per quintam, alter per quartam inferiorem, aut contra transponatur. Affirmamus 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 diversæ de-versum acumen & gravitas parit.* Die letzten Worte verdienen ein Nachdenken.

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

## CXVI.

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

i 2

in

b) Vid. das beschützte *Orch* pag. 84.

c) Damit gleichwohl niemand zweifele/ ob sey diese der Griechen ihre *μεταβολη*, 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 *Tonium* & per melopoëiam. - - - Per *Tonium* (denn die andern gehen uns hier nicht an) cum ex Doriis cantilenis in Phrygiis, aut ex Phrygiis in Lydiis, aut Hypermixolydiis, aut Hypodoriis; aut ia uniuersum, cum ex tredecim Tonorum aliquo in reliquorum aliquem mutationem instituitimus. Mich deucht/ es könne nichts deutlicher gesagt werden. Und wenn die locatio hemitonii hier Modum machen solte/ so wäre diese *μεταβολη* ja impracticable. War aber dergleichen Transpositio bey den Griechischen Musicis nichts neues/ sondern was gebräuchliches/ wie aus ihren Schriften 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 zur Stimme / oder zu den Instrumenten schicket ; aber die meiste Zeit wird ein Ding darüber verhudelt / zumahl / wenn es von guter Hand und von solchem Maitre gesetzt worden / der am besten gewußt / was sich für ein Ton schicke oder nicht schicke. Da thut man nun dem Autori mit solcher Transposition gemeinlich nicht wenig Lort / es sey denn / daß Noth / die kein Gebot hat / es absolutement also erfordere.

## CXVII.

A propos von Transpositionibus. Ich habe dieser Tagen eine Alt-Cantata aus dem Dis gesehen / darüber stand der Nahme eines excellenten Sängers / für dem ich große estime habe / und darin war eine Aria aus dem Gis dur befindlich. Die Cantata fängt mit einem Recit. an / in diesen Worten : Sì, sì, affiate il passo, Cacciatrice compagne, &c. und die ersten expressiones besagter Arie aus dem Gis kunden so : Del riso la reggia spalancafi al cor, &c. Ich zweifle aber so wohl / daß selbige Cantata von obigem berühmten Autore verfertigt / als auch / daß sie originaliter aus dem Dis gesetzt sey. In der ersten Meinung bekräftigen mich ein paar vitieuse ( dem Copisten aber nicht zu imputirende ) Sätze / die in gedachter Arie aus dem Gis folgende Gestalt haben / und in einem Bicinio einem solchen renomirten Virtuosen unnützlich beygemessen werden mögen :

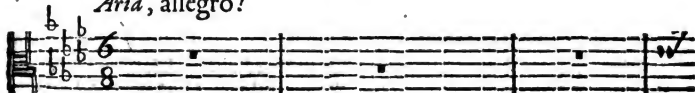


## CXVIII.

Was das andere betrifft / so glaube ich / die Cantata sey nicht vor einen Altisten / sondern vielmehr vor einen guten Bassisten / nicht aus dem Dis, sondern aus dem F, gesetzt worden. Hierin bestärcken mich nicht nur einige bassirende Cadenzen der Sing-Stimme / weil solche auch gar wohl ( ob gleich nicht gerne in zwei Arien viermahl / wie hier geschehen ) in andern statt haben können ; sondern 1.) die groß-

grosse etendue, vom zweygestrichenen dis ins bloße g, welche wenig Altisten mit gleicher Stärke haben. 2.) Die lustigen und freudigen Worte der ganzen Cantata, zu welchen man eben das dis und gis nicht hätte wählen dürfen/ weil sie sich nicht zum besten dazu schicken; 3.) ein paar verdächtige Fehler des Copisten und Transpositeurs, 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 gestrichet gewesen. Ich will die Zeile par curiosité beyfügen/ 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 den Exempeln dieses Wercks/ mit einstießen lassen/ welches ich sonst/ ob Toni raritatem, gerne gethan hätte. So siehet aber die Copie aus:

## Aria, allegro!



NB,



Del ri- so la reggia

Die hier 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.

CXIX.

Von dergleichen Transpositionibus bin ich ein sonderlicher Feind/ und die bring

bringen nicht nur dem Autori, sondern ebenfalls dem Auditori, ungemeynen 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 Uebersetzung aus einer Sprache in die andere hat es fast gleiche Verwandtüs; 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 linguæ erfordert/ bisweilen besser (wie Brodtes sein Marino) gar zu oft aber schlimmer; und geschähe der gleichen Version manichmahl nicht aus höchster Noth/ so wäre freylich viel rathsammer/ man liesse sie immer unterwegen und bliebe bey dem Original. Wann ich mich nicht irre/ so wird dieses Gleichnüs mit der musicalischen Transposition ziemlich quadriren.

## CXX.

Neulich gerieth ich von ungefehr über einen Italtänischen Autorem, der nennete sich: Il Frate illuminato, Ayguino Bresciano, und sein Buch führet auch den prächtigen Titel: Tesoro illuminato. Es ist dieses illuminirte Geschnader zu Venedig Anno 1581. 4. gedrucket/ und enthält viel irrige und närrische Dinge. Was ich daraus zu unserer vorhabenden Materie geschribtes 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 Brühе 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 Pamphilus, sey hemitonium minus, da es doch gleich dar auf im nächsten s. heist: Fa, mi, nella positione, chiamata b fa mi, sey hemitonium majus a) Solche schöne Principia haben die Solmifatores, so wohl ver stehen 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! V. d. Franch. de Harmon. Mus. Instr. L. II. c. I. fol. 25. der singt dasselbe Lied. Die Ursachen dieser Confusion, und wie sie zu heben/ liefert man bey Salina de Mus. L. II. c. 18.

der ihn nicht besser in die harmonische Schule geführt/ hätte dieser illuminirte Bruder dafür una irrefragabile friggnoccola verdienet. Alletu/ was soll ich sagen! sie sind alle von einer Art/ der gute Martinus Agricola unter andern auch/ wie solches aus seinen Rudimentis musicis, Vitebergæ 1539 publicatis, satssam erhellet. Cæcus cœcum ducit, und ob zwar diese Leute über hundert Jahr vor meiner Schuhr schon todt gewesen sind/ wird mir es doch erlaubet seyn anzuzeigen: Daß ihre Irthümer noch heutiges Tages herum girren/ und den Leuten Unlust machen.

## CXXI.

Welches man deswegen allen und jeden Esclaven ihrer vorgefaßten Meinung deutlich vorstellen und demonstriren wollen/ damit sie endlich auf bessere Gedancken gebracht werden/ aus Beyforgen/ sie möchten sonst bey Verständigen einen schlechten Ruhm davon tragen/ welches uns sehr leid seyn sollte/ indem sonst einige der selben/ wegen ihrer vornehmen Charge, gar feinen/ artigen/ vollstimmigen Composition und guter Invention, eine besondere *Estime meritiren*.

## CXXII.

Nun sage einer noch: „Es werde durch solche Transposition eben so wenig ein neuer Modus gemacht/ als wenn ich (wie die Worte des Fragenden ferner „lauten) v. g. ein Glas von einem Ecke des Tische wehntimbe/ und setze selbiges auf „das andere Ecke/ das Glas ein anders Glas wird/ weil Transpositio unimöglich „speciem ändern kann.“

## CXXIII.

Man bedencke doch die rothwelsche/obscure comparaisou und grosse Ubertreibung! Von welcher specie wird hier geredet? Nicht de specie cantilenæ, sed de specie Moditonici. Transpositio ändert freylich nicht specie cantilenæ, etsi specie cantûs, (denn wenn ich eine Gavotte hundert mahl transponiren könnte/würde doch kein Menuet daraus) aber Transpositio ändert Modum & specie illius. Hic non tam substantia rei, quam modus rei muratur. Zweretley sind zu betrachten. Das Lied ist eines/ und der Modus, der Ton des Liedes/ ist das andere. In der comparaisou finden wir eben so viel Stücke/ nemlich: Das Glas/ und den Eck des Tisches. Wenn ich nun das Glas mit dem Liede/ an und vor sich/ vergleichen will/ so muß ich ja den Eck des Tisches nothwendig mit der specie Octavæ vergleichen. Das Glas soll denn das Lied/ und der Eck den Modum oder Tonum an-

den.

deuten. Das ist eine ausgemachte Sache; deß sind wir eins. Nun wird ja kein fünffinniger Mensch behaupten wollen noch können/ daß das Lied oder Glas/ sondern nur/ daß der Eck/ oder der durch denselben verstandene Modus, speciem andere. Freylich bleibt das Glas dasselbe Glas/ und das Lied/ gewisser massen/ so weit es mit dem Glas quadriren kan/ auf das größte zu reden/ dasselbige Lied; Aber der ostliche Eck des Tisches und der westliche Eck desselben/ sind gleichwohl/ meines Begriffs/ zween ganz verschiedene Ecken/ oder zwo sonderliche species von Ecken/ die die Sache auch dermassen ändern mögen/ daß ich auf dem einem Ecke das Glas sehen/ auf dem andern aber/ wenn was im Wege stehet/ gar nicht erblicken kan; Daß auf dem einem Ecke das Glas fest/ auf dem andern aber schlüpffericht stehe/ und/ wenn ein Unglück seyn soll/ gar herabglitschen/ und dadurch seine eigene gläserne speciem dermassen verändern kan/ daß man es gar nicht mehr zum Trincken gebrauchen mag. Da dürfte der sehr klug/ und ein magischer/ raffinirter Glas-Händler seyn/ der sagen wolte/ und beweisen könnte: *accidentia non mutare rei substantiam*. Die meisten Menschen sterben *per accidens*; Ob nun solch *accidens substantiam hominis* nicht vors erste verändert/ lasse einem *aristorelico* zu beurtheilen gerne über. Ob aber *J. E.* ein abgeschlagenes Haupt unter der Erde begraben/ oder auf etner eisernen Stange übers Thor gesteket werde/ das weiß ich/ sey nicht einerley; denn/ ungeachtet das Haupt eben dasselbige Haupt bleibet/ so ist doch der modus, mit welchem es hanthieret wird/ gar sehr unterschieden. Wenn eine Canarien-Insul nach Grönland vertriebe (wie wir denn wohl so viel Exempel von Treib-Inseln/ als von transponirten Liedern/ haben mögen) bliebe es zwar gewisser massen dieselbe Insul; ich solte aber zweifeln/ ob jemand/ bey solcher Situation, Wein und Zucker daher hohlen würde.

## CXXIV.

Ich will/ aus Höflichkeit zum vorgeschlagenen Glase/ noch ein ander Gleichnis davon geben/ das zum wenigsten besser als jenes klingen soll; dabey doch das Glas nicht aus der Stelle kommen/ sondern fest stehen/ und gleichwohl einer Veränderung im Klange selbst unterworfen seyn soll. Ich nehme *J. E.* (anstatt des Liedes) einen Römer/ wie wir die Bauch-Bläser nennen/ und schencke selbigen voll/ so wird er nicht klingen/ wenn daran geschlagen wird. Trincket man aber/ oder gießet *gradatim* was heraus/ daß das Glas Luft bekömmt/ so kan man gleich/ (an



an statt des Modi) einen Ton vernehmen / wenn nur mit einem angefeuchten Finger um den obersten Rand gefahren wird ; und dieser Ton des Glases verändert speciem , so oft man nur einen Tropfen des Liquoris verschüttet / einfolglich die Proportionen verändert / ob gleich das Glas / nach wie vor / eben dasselbige Glas bleibet. Man kan die Tone / nachdem das Glas groß ist / weit extendiren / und wäre ein Instrument schöner darnach zu temperiren / als nach einem Monochordo, wenn das Glas abgetheilet würde. Sed hæc quasi in Parenthesi.

## CXXIV.

Es muß gleichwohl bey Leuten / die so lahm raisonniren / wie oben erwehnet worden / einerley seyn / ob v. g. eine Person auf dem Thron oder im Kerker sitze ; ob sie mit Cronen oder mit Fesseln umgeben ; ob sie gesund oder krank sey. Wahr ist es / bey allen diesen Zufällen bleibet die Person zwar eine Person / aber sie wird doch manchemahl sehr verändert / insonderheit durch Krankheiten ; und ein Türckischer Käyser / J. E. der aus dem Seraglio ins Hunde-Loch wandern / und sich die Augen austrecken lassen muß / präsentirt auch seine Person / aber wahrhaftig eine gar schlechte. Hæc accidentia & personam & rem ipsam mutari solent. Zwar nicht so / daß er darum aufhöre / ein Mensch zu seyn / und ein Fisch oder Vogel aus ihm werde ; sondern so / daß er aufhöre ein Käyser / ein Freyer und ein Fünffsinniger zu seyn / daß hingegen ein Selav / ein Gesangener / ein Blinder aus ihm werde ; welches starck genug mutiren heißet.

## CXXV.

Doch will ich hierdurch eben nicht erstreiten / daß die Modi musici, oder tonici, wie wir sie nehmen / ad substantiam cantilenæ, qua cantilena, gehören sollen ; denn ein Glas kan wohl ein Glas (obgleich ein unnützes) seyn / wenns auch mitten in der Donau läge ; ich will nur darthun / daß diese Modi, solte sie auch die ganze Welt pro accidentiis halten / ad substantiam cantilenæ, qua cantus, gehören / eine vor dem andern ungemaine starcke Wirkung haben / die dem Gesange oder Gespielen entweder trefflichen Vortheil / oder mercklichen Nachtheil bringen / und daß diese Modi auf vier und zwanzigerley Arten und Species, nach ihrem Esse und Wesen / gründlich und beständig / nicht nur Auditu, (denn das darf bey Leibe kein Theoreticus sagen) sondern ratione mathematica, Pythagori-

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

## CXXVI.

Wir wollen inzwischen / aus Kartzweil / unsern Ohren eine Zeitlang Widien sagen / und wenn ja das Fundament und iudicium des musicalischen b) Wesens in sola ratione bestehen soll / das allerfeinste Bachanten-Lied nehmen / und durch dessen Transposition in alle Modos, denen / die es im Vorschlag gebracht haben / zeigen / dass / falls sie ja ihre Ohren mit grossem Fleiss verstopfen wollen / sie doch ihren Augen nicht widersprechen / noch ihres Pythagorischen Abgotts so heilig gepriesenes Fundament der Zahlen keinesweges umstossen können. Halten sie aber die Augen auch verschlossen / so soll man ihnen billig das Maul gleichfalls zune- hen / alsdenn wird gewiss ein accidens kommen / welches rei substantiam bald verändern muss. Laßt uns das Ding nur in Buchstaben vorstellen / denn es ist weder der Noten / noch des Tactes werth.

## Demonstratio.

C.	6	5	4	3	2	16	15	9	8	10	9	8	16	15	15	16	8	9	16	5	3	4	3	1200	1440	1800	900	960	1800	1200	1350	1440	1350	1200	1440	1080										
	g	e	c	c	h	a	g	f	e	f	g	e	a	-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	1200	1350	960	720	800	960	720	800	900																																
	d	f	e	d	c	e	d	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	1200
	h	a	g	h	a	b	a	b	e	b	a	g																																		

Cis

- a) Musica Pythagoreorum iudicat Harmoniam ratione, NON SENSU. Joan. Gramm. in 1. Poster. cap. 10. Plutarchus de Pythagoricis inquit: Pythagoras, gravissimus ille Philosophus, IMPROBAVIT iudicium Musicæ a sensibus profectum, solaque mentis acie eam examinari voluit, & Proportione, NON AUDITU Plutarch. de Mus. p. 1144, & ex illis Alardus de Vet. Musica, pag. 5. Trete diesemnach Boethius wohl!

Cis.

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	cis	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	b	cis	b	b	gis,			

f 2

D

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

- 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 angeführt 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 daweider aufzubringen vermeinen. Allein ich will ihnen nur kätzlich 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 D. R. W. Mein! wer decidirt doch hier? Wenn ich das Wirths-Haus an der Hamburger-Börse/ den Käyfers-Hoff/ ansehe/ so hänger zwar ein Schild da aus/ worauf ein Gebäude abgemahlet ist/ das den Käyfers-Hoff bedeuten soll; allein

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 f# b d cis h a g f# g a f#
-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.
h e g f# e d f# e cis f# -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. 900. 960. 800. 900. 960. 1080.
d cis h a g# h c h c d e h a
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 c b -g# g g# 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 c f g# 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 c b a c cis c cis
-9.9 - 8.25 - 24.10 - 9.768. 864. 900. 1000.
dis cis c b.

Dis.

E.

lein man würde einen auslachen / der sagen wolte / dieser Schild decidirte / daß es der Käyser's-Hoff seyn müste / da doch die Augen solches decidiren ; denn ob der Schild da hängt 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 Zeichen / da ist / und bloß die Fremden und Unbekandten instruiret / daß in dem Hause / nicht in dem Schilde / gut Quartier sey. Auf solche Weise ohngesehr gedencke obigen Satz / daß die Zahlen nicht decidiren / sondern nur wie Signa, wie Characteres, wie Dienet / Knechte und Mägde instruiren / andeuten und jurecht weisen / endlich noch klar genug darzustum / will mir aber eine weitere Ausführung bis auf bessere Gelegenheit vorbehalten / und soll dieses nur ein Præludium seyn.

E.

6-5.5-4.1-2.16-15.9-8.10-9.9-8.16-15.15-16.8-9.6-5.3-4.27-  
960. 1152. 1440. 720. 768. 864. 960. 1080. 1152. 1080. 960. 1152. 864.

h gis e e dis cis h a gis a h gis cis

-40.27-32.16-15.10-9.9-8.2-5.10-9.6-5.3-4.10-9.9-8.16-  
1280. 1080. 1152. 1280. 1440. ||| 576. 640. 768. 576. 640. 720.

fis a gis fis e gis fis dis gis fis e

-15.9-8.10-9.25-24.108-125.25-27.27-25.25-27.9-10.10-9.27-25.10-9.  
768. 864. 960. 1000. 864. 800. 864. 800. 720. 800. 864. 960.

dis cis h b cis d cis d e d cis h

F.

6-5.5-4.1-2.16-15.10-9.9-8.10-9.27-25.25-27.9-10.6-5.20-  
900. 1080. 1350. 675. 720. 800. 900. 1000. 1080. 1000. 900. 1080.

c a f f e d c b a b c a

-27.3-2.5-6.27-25.10-9.9-8.2-5.10-9.6-5.3-4.10-9.9-8.16-  
800. 1200. 1000. 1080. 1200. 1350. ||| 540. 600. 720. 540. 600. 675.

d g b a g f a g e a g f

-15.10-9.9-8.16-15.5-6.24-25.25-24.24-25.25-256.256-225.25-24.9-8.  
720. 800. 900. 960. 800. 768. 800. 768. 675. 768. 800. 900.

e d c h d dis d dis f dis d c

125-108.32-25.1-2.135-128.256-225.9-8.10-9.25-24.24-25.9-  
864. 1000. 1280. 640. 675. 768. 864. 960. 1000. 960.

cis b fis fis f dis cis h b h

-10.125-108.96-125.3-2.5-6.25-24.144-125.75-64.25-64.144-  
864. 1000. 768. 1152. 960. 1000. 1152. 1280. ||| 500.

cis b dis gis h b gis fis b

-125.75-64.20-27.144-125.75-64.135-128.256-225.9-8.25-24.64-  
576. 675. 500. 576. 640. 675. 768. 864. 900.

gis f b gis fis f dis cis c

-75.15-16.16-15.15-16.8-9.9-8.16-15.75-64.  
768. 720. 678. 720. 640. 720. 768. 864.

dis e dis e fis e dis cis.

Fis.

## 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.	
d.	h	g	g	fis	e	d	c	h	c	d	h	e		
-2.5 - 6.16 - 15.9 - 8.10 - 9.2	1080.	900.	960.	1080.	1200.	:	5.9 - 8.32 - 27.3 - 4.9 - 8.10 - 9.16 - 15.9 -	480.	540.	640.	480.	540.	600.	640.
a	c	h	a	g			h	a	fis	h	a	g	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.			
e	d	cis	e	f	e	f	g	f	e	d				

Gis.

75 - 64.32 - 25.1 - 2.25 - 24.9 - 8.256 - 225.9 - 8.25 - 24.24 - 25.8 - 9.75 -	768.	900.	1152.	576.	600.	675.	768.	864.	900.	864.	768.			
dis	c	gis	gis	g	f	dis	cis	c	cis	dis				
-64.3 - 44.0 - 27.108 - 125.25 - 24.10 - 9.144 - 125.25	900.	675.	1000.	864.	900.	1000.	1152.	:	64.9 - 10.6 - 5.3 -	450.	500.	600.		
c	f	b	cis	c	b	gis	c	b	g					
-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.					
c	b	gis	g	f	dis	d	f	fis						
-128.128 - 135.9 - 10.10 - 9.135 - 128.256 - 225.	675.	640.	576.	640.	675.	768.								
f	fis	gis	fis	f	dis									

A.

6 - 5.5 - 4.1 - 2.16 - 15.10 - 9.9 - 8.10 - 9.27 - 25.25 - 27.9 - 10.6 - 5.20 -	720.	864.	1080.	540.	576.	640.	720.	800.	864.	800.	720.	864.				
e	cis	a	a	gis	fis	e	d	cis	d	e	cis					
-27.3 - 2.5 - 6.27 - 25.10 - 9.9 - 8.2	640.	960.	800.	864.	960.	1082.	:	5.10 - 9.6 - 5.3 - 4.10 - 9.9 - 8.16 - 15.10 - 9.9 -	432.	480.	576.	432.	480.	540.	576.	640.
fis	h	d	cis	h	a	cis	h	gis	cis	h	a	gis	fis			
-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.						
e	dis	fis	g	fis	g	a	g	fis	e							

B.

B.	32 - 27.5 - 4.1 - 2.27 - 25.10 - 9.9 - 8.256 - 225.25 - 24.24 - 25.225 - 256.32										
	675. 800. 1000. 500. 540. 600. 675. 768. 800. 768. 675.										
	f d b b a g f dis d dis f										
-27.3 - 4.3 - 2.64 - 75.25 - 24.9 - 8.10 - 9.2	800. 600. 900. 768. 800. 900. 1000. :: :	5.9 - 8.6 - 5.20 - 27.9 - 8.10	400. 450. 540. 400. 450.								
	d g c dis d c b	d c a d c									
-9.27 - 25.10 - 9.9 - 8.16 - 15.5 - 6.24 - 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	576. 864. 720. 768. 864. 960. :: :	5.9 - 8.125 - 108.96 - 125.9 - 8.10	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 - 10.16 - 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 etner in diesem kahlen diatonischen Bassenbauer/ auch nur 2. Transpositiones, die einander durchgehends gleich sind/so will ich meine ganze Theoretische Vorbereitung fressen. Ich habe sonst in den radicibus lieber der natürlichen Ordnung der Zahlen folgen/ und dem tieffesten Klange allemahl den geringsten/ den höchsten aber den größten numerum beslegen wollen/ weil es sich mit den Diadromis chordarum auf eben die Art verhält/ ob ich zwar wohl weiß/ daß von andern anders hierinn verfahren worden.

De.

## CXXVIII.

Denen aber/ die von der Logistica harmonica nichts/ oder nicht viel/ verstehen/ dienet zur Erklärung/ daß alle diese Proportiones sich eigentlich auf das physicalische Wesen eines jeden Klanges/ an und für sich selbst/ so wohl/ als in Gegenhaltung mit einem andern Klange beziehen/ welches in nichts anders bestehet/ als (1) in den tremoribus, Beugungen und Schlägen/ die ein jeder Klang auf Saiten oder in Pfeiffen heym Anschlagen oder Anblasen zu machen supponiret wird; (2) in der Saiten oder Pfeiffen Länge und Kürze. Wenn ich 3. E. setze/ daß der Klang g sechsmahl bebe/ so folget daraus/ daß die unterliegende Tertia, e solches nur fünffmahl verrichte/ und in dieser Proportion 6 - 5 bestehet die Form oder die Abbildung der Tertia minoris, ich mag die Schläge oder Zahlen multipliciren/ wie ich will. Solche Proportiones radicales nun/ wie sich nemlich ein jeder Klang gegen dem andern in einer Melodie verhalte/ zeigt die oberste Reihe der Zahlen bey vorhergehender Operation an. Dahingegen die untersten Zahlen/ als Proportiones copulatae, nur eine einzige Saite vorstellen/ die alhier in 3600 Theile abgemessen/ und die Haupt-Materie des Monochordi ist; bey selbiger wird jedem Klange/ vor sich/ ein gewisser numerus afficirt/ als 3. E. dem b 1000/ den b 500; nicht/ daß die Saite/ bey Hervorbringung des Klanges b, so viel Schläge mache/ denn da müssen die Zahlen just umgekehret seyn; sondern daß der Steg/ welchen man unter der Saite hin und herziehen/ und selbige damit gleichsam kürzer oder länger machen kan/ das eine mahl 1000/ das andere mahl aber 500 Theile der Saite absticht und abmisset/ und bey jeder allergeringsten Bewegung einen andern Ton macht.

## CXXIX.

Überhaupt kommt die Sache darauf an: wenn ich von Theilen der Saiten rede/ so lege ich allemahl dem tieffen Ton den größten numerum bey/ weil er ein größeres spatium der Saiten/ und also mehr Theile derselben erfordert; rede ich aber von Diadromis oder Beugungen in den Saiten oder Pfeiffen/ so ist es umgekehret/ und muß dem feinsten oder höchsten Klange allemahl der größte numerus bengelegt werden/ weil er die meisten tremores macht/ es sey nun die Proportion, wie sie wolle. Dieses Letztere habe in den radical-Zahlen beobachtet/ das Erstere aber in den copulatis vorstellen wollen/ welches nicht nur den Un-  
gen



gen zum Unterricht/ sondern auch denen/ die sonst sinistre von dieser Eintheilung urtheilen möchten/ zur Nachricht dienen kan. Boethius hat Lib. IV eben diese Ordnung gehalten/ wenn er cap. 4 so schreibt: Nec lectorem res illa conturbet, quod intendentes sæpe spatia proportionum numero majore signavimus, remittentes vero minore, cum intensio acumen faciat, remissio gravitatem. Illic enim tantum proportionum spatia signabamus, nihil de gravitatis aut acuminis proprietate laborantes, atque ideo & in acumen majoribus numeris intendimus, & minoribus in gravitatem sæpe remisimus. Hic verò, ubi chordarum spatia sonosque metiemur, naturam rerum sequi necesse est, majorique longitudini chordarum, ex qua gravitas exilit, ampliores, minori verò, ex qua vocis acumen nascitur, dare breviores, sc. numeros.

## CXXX.

Wir haben demnach gesehen und gleichsam mit Händen gegriffen/ daß auf die allerreinstigste Weise/ und in der schlechtesten Octaven-Eintheilung/ unter vier und zwanzig speciebus derselben/ mehr nicht als zwo gefunden werden/ die zwo andern gleich sehen; daß demnach solcher Gestalt/ communi consensu & sano sensu, etiam in Genere diatono a) wenigstens zwen und zwanzig Modi tonici pro speciebus diversis unwillkürlich passiren sollen und müssen.

## CXXXI.

Allein/ man bedencke doch die Thorheit derjenigen/ die aus besagtem Genere absonderlich die heutigen Modos beurtheilen wollen/ und doch die chromatischen Claves hinten und vorne gebrauchen/ als ohne welchen kein Stück/ das Art haben soll/ gesetzt werden mag. Wir moduliren allewege in Genere diatono-chromatico, und wollen doch unsere Modos nur aus der blossen/ alten/ kahlen und armen scala diatona herholen. Wir wollen die Griechischen Tropos hervorziehen und beybehalten/ betrachten aber nicht/ daß solche durch alle drey Genera geführet worden/ und also die locatio hemitonii zur Erkänntniß derselben ein pur lanteres non ens sey/ weil dadurch kein Modus, in Genere chromatico (des enharmonii zu geschweigen) beurtheilt werden mag.

## CXXXII.

Olimszeiten ließ es sich thun/ denn da wolten die wenigsten was von den dreyen  
|  
Ge-

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

Generibus wissen/ und hielten sich steiff und fest an das Genus diatonum allein/ ja verwunderten sich wohl gar/ wenn jemand etwas davon sagte/ wie oben erwehnet worden. De tribus modulandi Generibus hodie (1547) unum in usum habemus, atque haud scio, an ea integritate qua olim fuit. Diatonum, Chromaticum, Enharmonium. - - Posteriora duo interiere, quantumvis Severinus (Boethius) ac alii Musici de eis caverint. Nec quisquam mihi visus nostra ætate, qui cantum aliquem ad ea dirigere vel possit, vel tentarit verius. Nam res est non admodum difficilis, si quis semitonia invenire queat, quod prompse sciunt qui hodie Organa dividunt: *Glarean*. Dodec. Lib. I. cap. V. p. 11. 12. Ich weiß nicht/ was daraus zu machen. Er sagt das chromaticum und enharmonicum wären untergangen/ ob gleich Boethius (der wohl wuste/ wozu sie gut) und andere/ Sorge dafür getragen. Auch habe er (Glar.) noch keinen zu seiner Zeit gesehen/ der einen Gesang darnach einrichten können/ oder es auch nur einmal gewagt habe. Dennoch/ heisst es/ sey die Sache nicht so gar schwer/ wenn einer die hemitonia finden könne/ welches die Orgel-Macher doch fertig wissen. Meiner Meinung nach/ ist dieses weder gehauen noch gestochen. Es commentire doch ein diatonischer Famiste hierüber/ und mache uns klug daraus. b)

## CXXXIII.

Wir brauchen würcklich/ stündlich/ und unumgänglich/ in jeder Octava, ja schier in jedem Tiede/ wenigstens 11/ two nicht 12 sonos oder Klänge/ und sollen doch nur sieben davon zu Rathe ziehen. Das wäre auf gewisse Art zwar eine Octava, aber nichts weniger/ als ein Diapason c). Die Griechen nannten ja die Quintam, Diapente, die Quartam, Diatessaron, und man solte dencken/ sie hätten die Octavam auch wohl auf eben die Art *δια οκτώ* heissen können; aber nein/ sie waren klüger. Denn/ weil sie wohl wusten/ daß viel mehr als 8 Soni darinn enthalten/ so wolten sie keinen numerum certum, sondern lieber einen generalen Namen dazu brauchen/ und nannten das Intervallum: Diapason, i. e. per omnes, über alle. Welches eine denen Musicis diatonis nicht undienliche Anmerckung seyn mag.

## CXXXIV.

- b) Ich glaube er will sagen/ es wäre noch wohl practicable, wenns einer nur wagen dürffte.  
 c) La Division de l'Octave en douze parties, comme nous la faisons, nous donnant douze sons differens, qui peuvent estre pris chacun pour la Note Tonique d'un air, fait qu'on peut dire, que nous avons douze Tons dans notre Musique. *St. Lambert. l. c. p. 27.* und die werden/ durch Veränderung der Tersien/ verdoppelt/ daß man 24. bekommt,

## CXXXIV.

Die besagten 12 Gradus nun haben in jedem Modo essentialiter und vollkommen ihren eignen Platz; können und mögen alle 12 in einem einzigen kurzen Liede gar süßlich (wie es denn täglich geschieht) adhibiret werden; erfüllen den Ambicium τῆ Διὰ πρῶτον, wie sich geböhret und gebühret; müssen und sollen dannenhero auch/ wie sie die Natur selbst geordnet hat/ angesehen/ betrachtet/ untersucht/ gegen einander gehalten und wohl erwogen werden/ wenn man de Modis conicis richtig urthellen will. Denn in Harmonica ist keine Monarchie/ keine Aristocratie, sondern eine gänztliche Democratie; ein hemitonium, ein mi fa, hat da eben solchen Rang/ als das andere; keines gehet vor oder kommt in grössere Consideration als das andere/ ob sie gleich ratione formæ unterschieden sind. In Musica aber hat es wohl eine andere Beschaffenheit/ davon dereinst an seinem Orte gehandelt werden soll.

## CXXXV.

Ich habe alleweile gesagt: Es liessen sich die zwölf Gradus chromatici in einem einzigen kurzen Liede alle miteinander gar süßlich anbringen; allein es ist zu wenig. Ich will noch mehr sagen und beweisen/ daß man sie wohl in etlichen wenigen Tacten/ in einer einzigen Schrift-Zeile und Stimme/ mit aller Anmuth und grace, natürlich und ungezwungen darstellen könne/ wie solches folgende kleine Exempel bestätigen:

Paradigma Modi minoris, Re, Fa; quo quinque Tactuum spatio omnes gradus chromatici exhibentur.

1 2

Oder

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



## CXXXV.

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

## CXXXVI.

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



Und

Und dergleichen sind tausend zu machen/ ob es schon bisher noch niemand à dessein, wohl aber par hazard gethan b). Es dient sehr zum Beweiss der Nothwendigkeit aller 12, Grade/ die Exempel aber in so wenig Tacten werden in Modis minoribus eher/ als in majoribus anzutreffen seyn.

## CXXXVII.

Derowegen dann/ so gewiß als diese Grade in einem jeglichen Modo nothwendig und unentbehrlich sind/ so gewiß muß auch Natura Modi aus diesen Elementis & Intervallis (die acht Genera und 39 species haben) erschen und/ quoad formam, beurtheilet werden; nicht aber aus der Scala diatona, Ratio invincibilis: weil dieselbe alle Elementa nicht begreiffet. Quod bene notandum. Es sind die bekandte acht Genera Intervallorum (1) Hemitonium (2) Tonus (3) Terria (4) Quarta (5) Quinta (6) Sexta (7) Septima (8) Octava; deren vielsleicht nicht so bekandte 39 species hier folgen:

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

- |     |   |  |
|-----|---|--|
| I.  | { | 1. Hemitonium minus, 24 <sup>ss</sup> 25. C <sup>ss</sup> Cis, D <sup>ss</sup> Dis, G <sup>ss</sup> Gis, B <sup>ss</sup> H.                      |
|     |   | 2. Hemitonium minus, commate abundans, l. <i>Limma minus</i> , 128 <sup>ss</sup> 135. F <sup>is</sup> Fis,                                       |
|     |   | 3. Hemitonium majus. 15 <sup>ss</sup> 16. Dis <sup>ss</sup> E, Ess <sup>ss</sup> F, Fis <sup>ss</sup> G, Gis <sup>ss</sup> A, H <sup>ss</sup> C. |
|     |   | 4. Hemitonium majus, commate abundans l. <i>Limma majus</i> , 25 <sup>ss</sup> 27. Cis <sup>ss</sup> D, A <sup>ss</sup> B,                       |
| II. | { | 5. Tonus minor, 9 <sup>ss</sup> 10. D <sup>ss</sup> E, Fis, Gis, G <sup>ss</sup> A, B <sup>ss</sup> C, H <sup>ss</sup> Cis.                      |
|     |   | 6. Tonus major, 8 <sup>ss</sup> 9. C <sup>ss</sup> D, Cis <sup>ss</sup> Dis, Ess <sup>ss</sup> Fis, F <sup>ss</sup> G, A <sup>ss</sup> H.        |
|     |   | 7. Tonus major cum diachismate, 22 <sup>ss</sup> 256. Dis <sup>ss</sup> F,   |
|     |   | 8. Tonus major cum diefi. 125 <sup>ss</sup> 144. Gis <sup>ss</sup> B.  |

| 3

9. Ter-

- a) Die Herren Famisten werden gebeten/ diese Paradigmata unbefchwert zu solmisiren.
- b) In meinem Harmonischen Denckmahl findet sich p. 17. eine Minuetta, die von ungefehr 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 Mittel-Partie anstatt g h, 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 denn p. 37/ lin. 5/ tactu 9/ im Alt/ das c auslesen/ welches lauter Fehler sind/ die der Londonsche Copiste/ der das Werk in andre Schlüssel versetzen/ hat einschleichen lassen.

- III. 9. Tertia minor, diefi & commate deficiens, 108<sup>11</sup>125. B<sup>11</sup>cis.  
 10. Tertia minor, diefi deficiens. 64<sup>11</sup>75. C<sup>11</sup>Dis, F<sup>11</sup>Gis.  
 11. Tertia minor, commate deficiens 27<sup>11</sup>32. D<sup>11</sup>F, F<sup>11</sup>A.  
 12. Tertia minor, 5<sup>11</sup>6. C<sup>11</sup>E, D<sup>11</sup>Fis, E<sup>11</sup>G, G<sup>11</sup>B, G<sup>11</sup>H, A<sup>11</sup>c, H<sup>11</sup>d.  
 13. Tertia major, 4<sup>11</sup>5. C<sup>11</sup>E, D<sup>11</sup>Fis, E<sup>11</sup>Gis, F<sup>11</sup>A, G<sup>11</sup>H, A<sup>11</sup>cis, B<sup>11</sup>d, H<sup>11</sup>d<sup>11</sup>.  
 14. Tertia major diefi abundans, 25<sup>11</sup>32. C<sup>11</sup>F, D<sup>11</sup>G, F<sup>11</sup>B, G<sup>11</sup>c.
- IV. 15. Quarta diefi deficiens, 96<sup>11</sup>125. B<sup>11</sup>dis.  
 16. Quarta. 3<sup>11</sup>4. C<sup>11</sup>F, D<sup>11</sup>G, D<sup>11</sup>Gis, E<sup>11</sup>A, F<sup>11</sup>H, G<sup>11</sup>c, G<sup>11</sup>cis, H<sup>11</sup>c.  
 17. Quarta commate abundans, 20<sup>11</sup>27. C<sup>11</sup>Fis, F<sup>11</sup>B, A<sup>11</sup>d.  
 18. Quarta cum hemitonio minore. 18<sup>11</sup>25. D<sup>11</sup>Gis, G<sup>11</sup>cis, B<sup>11</sup>c, l. Trisonus.  
 19. Quarta limmate minore abundans, 32<sup>11</sup>45. C<sup>11</sup>Fis, F<sup>11</sup>H, A<sup>11</sup>dis.
- V. 20. Quinta limmate minore deficiens, 45<sup>11</sup>64. D<sup>11</sup>A, D<sup>11</sup>c, H<sup>11</sup>f. l. falsa.  
 21. Quinta hemitonio minore deficiens, 25<sup>11</sup>36. E<sup>11</sup>B, G<sup>11</sup>d. l. falsa.  
 22. Quinta commate deficiens, 27<sup>11</sup>40. D<sup>11</sup>A, F<sup>11</sup>cis, B<sup>11</sup>f.  
 23. Quinta, 2<sup>11</sup>3, C<sup>11</sup>G, C<sup>11</sup>Gis, E<sup>11</sup>H, F<sup>11</sup>c, G<sup>11</sup>d, G<sup>11</sup>dis, A<sup>11</sup>c, H<sup>11</sup>fis.  
 24. Quinta diefi abundans 125<sup>11</sup>192. D<sup>11</sup>B.
- VI. 25. Sexta minor, diefi deficiens, 16<sup>11</sup>25. C<sup>11</sup>Gis, F<sup>11</sup>cis, G<sup>11</sup>dis, B<sup>11</sup>fis.  
 26. Sexta minor, 5<sup>11</sup>8. C<sup>11</sup>A, D<sup>11</sup>B, D<sup>11</sup>H, E<sup>11</sup>c, F<sup>11</sup>d, G<sup>11</sup>c, A<sup>11</sup>f, H<sup>11</sup>g.  
 27. Sexta major, 3<sup>11</sup>5. C<sup>11</sup>A, D<sup>11</sup>H, E<sup>11</sup>cis, F<sup>11</sup>dis, G<sup>11</sup>c, B<sup>11</sup>g, H<sup>11</sup>gis.  
 28. Sexta major commate abundans, 16<sup>11</sup>27. F<sup>11</sup>d, A<sup>11</sup>fis.  
 29. Sexta major, diefi abundans, 75<sup>11</sup>128. D<sup>11</sup>c, G<sup>11</sup>f.  
 30. Sexta major diefi & commate abundans, 125<sup>11</sup>216. C<sup>11</sup>B.
- VII. 31. Septima minor, diefi & commate deficiens, 72<sup>11</sup>125. B<sup>11</sup>gis.  
 32. Septima minor, diefi deficiens, 128<sup>11</sup>225. F<sup>11</sup>dis.  
 33. Septima minor commate deficiens, 9<sup>11</sup>16. D<sup>11</sup>c, D<sup>11</sup>cis, F<sup>11</sup>c, G<sup>11</sup>f, H<sup>11</sup>a.  
 34. Septima minor 5<sup>11</sup>9. C<sup>11</sup>B, C<sup>11</sup>H, E<sup>11</sup>d, G<sup>11</sup>fis, A<sup>11</sup>g.  
 35. Septima major, commate deficiens, 27<sup>11</sup>50. D<sup>11</sup>cis, B<sup>11</sup>a.  
 36. Septima major, 8<sup>11</sup>15. C<sup>11</sup>H, E<sup>11</sup>dis, F<sup>11</sup>c, G<sup>11</sup>fis, A<sup>11</sup>gis.  
 37. Septima major dialchismate abundans, 135<sup>11</sup>256. F<sup>11</sup>f.  
 38. Septima major diefi abundans, 25<sup>11</sup>48. C<sup>11</sup>c, D<sup>11</sup>d, G<sup>11</sup>g, H<sup>11</sup>b.
- VIII. 39. Octava 1-2. ubique perfecta. Will man den unisonum 1 - 1. ob er gleich kein Intervallum macht/oben ansetzen/wie es denn eben nicht unrecht wäre/so kommt man juft 40. heraus.

## CXXXVIII.

Nach solcher General-Verzeichniß aller und jeder Intervallorum simplicium, (deren verschiedene locationes zusammen genommen/eine ungemeyne und höchst zu bewundernde Veränderung verursachen/ die auch Unkündige empfinden/ ob sie gleich so wenig/ als oft die besten Practici selbst/ die eigentlichen Ursachen davon weder wissen/ noch wissen können) wollen wir dem sinnreichen Leser hiemit den ganzen chromatischen Bau/ worum obige Intervalla in ihrer Ordnung/ und wie sie an einander hangen/ anzutreffen/ deutlich vorstellen. Wer denn noch bey setzen fünf Augen bleiben/ und trotz Sinn und Vernunft/ trotz Ohren und Verstand/ leugnen will/ daß jeder von den vier und zwanzig Modis tonicis seine leibgene/ und keinem andern gemeine speciem Octavæ habe; der mag eben so leicht leugnen/ daß die Sonne glänze/ oder daß der Menschen Gesichter unterschieden sind/ mittelst 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 passet sich nicht uneben auf unsere Modos musicos: da die majores das Genus masculinum; die minores aber das fœmininum anzudeuten scheinen. Denn/ wie sich kein 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, besizet; also sieht auch wahrhaftig kein Modus dem andern in allen gleich/ sondern hat jederzeit/ bald hie bald da/ eine differentem Proportionem. Und her gegen/ wie bisweilen/ doch ganz selten/ ein Gesicht/ ein Leib/ mit dem andern/ in gewissen Stücken/ eine Aehnlichkeit hat/ daß mancher/ der sie obenhin ansiehet/ meynen solte/ es seyn einerley Leiber/ einerley Art Gesichter; also trifft man auch unter den vier und zwanzig Modis in Genere diatono ein paar an/ die / wie bereits dociret/ in gewissen Umständen/ andern gleich sehen/ so/ daß mancher diatonischer Solmisator Stein und Baum aus der Erden schweren solte/ es sey unum & idem. Aber es verhält sich doch im Grunde ganz anders/ wie bald dar gethan/ und mathematicè erwiesen werden soll.

## 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 und FA, s. v. raisonniren soll; denn/ obgleich das eine Auge und das eine Ohr eben wie das andere ausseheth/ ob sie gleich einer Brösle und Materie sind/ ob sie gleich einerley functiones haben/ &c. so wird doch das rechte Auge wohl ein anders Auge seyn/ als das lincke/ u. s. w.

## CXLI.

(Ich denke immer/ es liessen sich die vier und zwanzig Modi gar wohl mit den 24 Stunden vergleichen/weil wir doch nur 12 Zahlen dazu gebrauchen/ und selbige wiederholten/ ohne dass sich die Stunden nach den Zahlen richten. Da möchten denn die Tages-Stunden den Modis majoribus, die Nacht-Stunden hergegen den minoribus compariret werden. Und ob zwar eine jede dieser Stunden den andern an Länge/ in quantitate, billig gleich seyn solte/ so ist doch in den übrigen Sachen/ in qualitate, keine Stunde wie die andere; sondern eine jede bringt unzehlbare Veränderung/ sowohl an und für sich/ als in Betracht der Anwendung/ mit sich. Sie sind alle in 60 Minuten abgetheilet; aber unter 1000 Uhren wird es rar seyn/ wenn zwei überein kommen/ sed hæc in parenthesi) Nun zum Werk!

## 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	Hemiton.	
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.	
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.	1800.		
	G	Gis	A	B	H	c.		

MIO-



## Modorum majorum Scalæ peculiare.

1.)

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

---

	8.	9.	10.	11.
	minus	Hemiton. maj.	Limma maj.	Hemiton. min.
	Hemiton. maj.			
	- 25.	15 - 16.	25 - 27.	24 - 25.
	15 - 16.			
	2304.	2160.	2000.	1920.
	1800.			
	Gis.	A.	B.	H.
				C.

2.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Limma maj.	Hemit. min.	Tonus maj. diafch. abundans.	Limma. minus	Hemit. maj.	Hemit. min.	Hemit.
Proport. radic.	25 - 27.	24 - 25.	225 - 256.	128 - 135.	15 - 16.	24 - 25.	15 -
Proport. copul.	3456.	3200.	3072.	2700.	2560.	2400.	2304.
Claves.	Cis.	D.	Dis. *	F.	Fis.	G.	Gis.

---

	8.	9.	10.	11.
	majus	Limma maj.	hemiton. min.	hemiton. maj.
	hemiton. minus			
	16.	25 - 27.	24 - 25.	15 - 16.
	24 - 25.			
	2160.	2000.	1920.	1800.
	1728.			
	A	B	H	c
				cis.

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.
	2000.	1920.	1800.	1728.
	B	H	c	cis 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.
	1920.	1800.	1728.	1600.
	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

Gra-

	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.

III 2

Gra.

8.)

Gradus.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
Nomina Interv.	Hemiton. min.	hemiton. maj.	Tonus maj.	hemiton. maj.	hemit. min.	Limma 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 - 16.	15 - 16.	128 - 135.
	1536.	1440.	1350.	1280.
	dis	e	f	fis

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 - 16.	128 - 135.	15 - 16.
	1440.	1350.	1280.	1200.
	e	f	fis	g

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-

## zum General-Baß.

	8.	9.	10.	11.
	maj. Limma minus,	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.)

	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.
<b>Gradus.</b>	Hemit. min.	hemit. maj.	Tonus maj.	hemit. min.	hemiton, maj.	hemiton, maj.	Limma
<b>Nomina Interv.</b>	24 - 25.	15 - 16.	8 - 9.	24 - 25.	15 - 16.	15 - 16.	128-
<b>Proport. radic.</b>	2400.	1920.	1800.	1600.	1536.	1440.	1350.
<b>Proport. copul.</b>	B	H	c	*	d	dis	e
<b>Claves.</b>	B	H	c	*	d	dis	e

	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.)

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

	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, 27 = 25. h emia, 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 defici.  
 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. Quartr cum comm.  
 G, 25 = 36. Quinta hemiton. min. defici.  
 Gis, 2 = 3. Quinta.  
 A, 5 = 8. Sexta minor.  
 B, 12 = 16. Sexta maj. cum diesi & com.  
 H, 5 = 9. Septima minor.  
 c, 25 = 48. Sept. maj. eum 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.  
 Cis, 18 = 25. Quata 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. defici.  
 cis, 27 = 50. Septima major comm. defici.  
 d, 1 = 2. Octava.

- Dis | E, 15 = 16. hemiton. maj.  
 F, 22 = 25 = 6. Tonus maj. cum Diaschif.  
 G, 25 = 32. Tertia maj. cum diesi.  
 Gis, 3 = 4. Quarta.  
 A, 45 = 64. Quinta lim. min. def.  
 B, 12 = 19 = 2. 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. Quarta cum lim. min.  
 c, 2 = 3. Quarta.  
 cis, 16 = 25. Sexta min. diesi. defici.  
 d, 16 = 27. Sexta maj. cum comm.  
 dis, 128 = 225. Sept. min. diesi. defici.  
 e, 8 = 15. Septima major.  
 f, 1 = 2. Octava.

Fis

Fis | G, 15 = 16. hem. maj.  
 Cis, 9 = 10. Ton. min.  
 B, 25 = 32. Tert. maj. cum dießi,  
 H, 3 = 4. Quarta.  
 c, 45 = 64. Quinta, lim. min. def.  
 cis, 27 = 40. Quinta, comm. defie.  
 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.

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 = 17. Sext. maj. cum comm.  
 g, 5 = 9. Sept. min.  
 gis, 8 = 15. Sept. maj.  
 a, 1 = 2. Octava.

G | Cis, 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. dießi def.  
 e, 3 = 5. Sexta maj.  
 f, 9 = 16. Sept. min. comm. def.  
 fis, 8 = 15. Sept. maj.  
 g, 1 = 2. Octava.

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

Cis | A, 15 = 16. hem. maj.  
 B, 125 = 144. Ton. maj. cum dießi.  
 c, 25 = 32. Tert. maj. cum dießi.  
 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 dießi.  
 fis, 5 = 9. Sept. min.  
 g, 25 = 48. Sept. maj. cum dießi.  
 gis, 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 dießi.  
 h, 1 = 2. Octava.

## CXLII.

Ich will nun doch den hemitonius majoribus,  $a) 16 \cdot 15$  / die unverdiente Ehre thun / und mit denselben die Operation vor allen andern anstellen ; damit die hemitonien-Krämer durch ihre eigene Rechnung überzeuget werden / dass sie bisher lauter falsche Waare zu Markte gebracht / wenn ihnen / omilla chorda peregrina, seu Tertia minore, in Modis duris, in die Augen fallen folgende

## Theoremata ex Scalis.

C dur hat in Scala Diatono-chromatica seine hemit. maj. tun	$4/6/8$ und $11$ .	Grad.
Cis	"	$5/7$ und $10$ .
D	"	$2/4/6$ und $9$ .
Dis	"	$1/2/5$ und $8$ .
E	"	$1/4/7$ und $11$ .
F	"	$2/6/10$ und $11$ .
Fis	"	$1/5/9$ und $10$ .
G	"	$2/4/8/9$ und $11$ .
Gis	"	$1/7/8$ und $10$ .
A	"	$6/7/9$ und $11$ .
B	"	$2/5/6/8$ und $10$ .
H	"	$1/4/5/7$ und $9$ .

## CLXIII.

Ich könnte nun leicht auf eben diese Weise / und wie oben §. CXI. in Genere diatono geschehen / mit dem Tono majori & minori, mit dem Limmate majori & minori *b)* wie auch mit dem hemitonio minori operiren ; allein ich überlasse solches / Kürze halber / denen / die sonst nicht glauben wollen / dass alle diese Sachen in je-

- a)* Wenn situs hemitoniorum differentiam Modi machte. so hätte es ja wol ein einziger Grieche gesagt ; aber ob sie gleich alle von den Modis, als ihren Gebuhrten / mit Nahmen und Zunahmen / nach der Ordnung / und in allen Generibus handeln / so spricht doch keiner ein Wort von dieser Sache / sondern es bezieht sich ein jeder bloß auf das Graue & acutum, wenn er die Tropos distinguiren soll. vid. præ cæter. Aristid. Quint. p. 23. Welches Silentium ein starker Beweis wieder die sonst curieuse Moden Lehre ist. Es schadet auch nicht / wenn dieses gleich zum andern mahl erinnert wird.
- b)* Das Limmata minus macht hier bey dieser Einrichtung nur in 10. Modis eine Veränderung / massen es im D und Dis nicht befindlich ist.



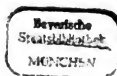
jedem Ton dieser Scalæ, an und vor sich/ eine Diverſitatem hervor bringen. So wird auch einer/ der nur Lust hat/ die Scalas sowohl als Calculos, nach Belieben/ durch die Tertien verändern/ und wo der Asteriscus steht/ anstatt der majoris, die minorem setzen/ dann die Operationem, per Modos molles, darinn noch der größte Unterscheid steckt/ gar leicht selbst anstellen können/ ohne daß es weiter nöthig sey/ deßfalls alhier mehr Vorstellungen zu thun. Nur will wir ausbitten/ daß noch Raum 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 weist.*
- 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.*

n

8.)



- 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, Tertiã 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/ dieses mahl stillschweigend übergehen/ und dessen eigenem Nachdenken überlassen will/ wenn ich nur noch das einziige werde bemercket haben/ daß die im 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 fünfsten; E hergegen eins im zwentzen Grad. Weiter hat C zwey limmara majora im  $2$  und  $9$ ; E her-

(a) Die falsche Quinten oder grosse Quarten sind deswegen mit andern Schrifften gesetzt/ weil es 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.

hergegen dieselbe im 5 und 9 Grad. Hiernächst hat auch C bey der Sexta minore etwas besonders/ nemlich/ eine diesin zu wenig; E hergegen weist im Calculo alle seine Intervalla sehr rein auf/ worinn es ihm kein einziger Modus gleich thut. Siehet man nun/ vors andere/ den Modum Fan/ so hat derselbe seine hemitonia majora im 1/5/9 und 10 Grad/ A hergegen/ welches jenem in Genere diatono so ähnlich siehet/ hat hier/ in der chromatischen Octave/ eine ganz andere Beschaffenheit/ und setzet seine hemitonia majora im 6/7/9 und 11 Grad. Das F hat seine hemitonia minora im 5/7 und 9; A hergegen im 2/5 und 10 Grad. Das limma minus findet sich beyin F gleich auf der ersten Stufe; beyin A hergegen erst auf der achten. F hat ferner zwey limmata majora, eins im vierten und eins im achten Grad; A hergegen hat dieselbige im ersten und vierten. Weiter bemerckt man im F bey sechs Intervallis was besonders/ deren 4 zu groß und drey zu kleine seynd. Hergegen stossen beyin A nur vier solcher Abzeichen auf/ die alle vier zu groß sind. conf. Calcul. So fällt's besser in die Augen/ und da sehen sie einander so gleich als Petrus dem Diebe.

C	hat limma maj.	im 2/9.	Grad.	limm. min.	im 5.	hem. maj.	im 4/6/8/ 11.	minus	1/7/10.
E		5/9.			2.		1/4/7/ 11.		6/8/ 10.
F		4/8.			1.		2/6/10/ 11.		5/7/9.
A		1/4.			8.		6/7/9/ 11.		2/5/ 10.

## CXLV.

Wolte nun jemand hier auf einwerffen/ diese Eintheilung wäre unrein und mangelhaft; die limmata, dieses, schismata, diaschismata, und dergleichen Zeug/ brauche man nicht/ wenn eine gleich-schwebende Temperatur in die Welt komme/ und alsdann würde meine bisherige mathematischen Argumenta auf einmahl über einen Hauffen liegen; weil so dann kein hemitonium minus, kein tonus major &c. Platz finden könnte. Antwort: Es ist erstlich ganz recht/ das bey einer gleichschwebenden Temperatur, da alle Intervalla einerley Proportiones halten/ kein tonus minor, kein hemitonium minus, kein limma &c. nöthig sey; aber/ ubi sunt gaudia? Wo ist denn diese gewünschte/ gleichschwebende Temperatur? Ich habe sie noch nirgend/ als in des Herrn **Neidhards** Buche angetroffen. Des Herrn

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 isi sie doch / so viel ich weiß / nie recht zu Praxin gebracht. Solange aber / bisz solches geschieht / muß man gleichwohl seine Eintheilung nach der gewöhnlichen und gebräuchlichen Fabrique machen / und warten / daß der einst eine neuere und reinere eingeführet werde / denn das sind keine Sachen / die etwan von einem oder andern Wohlgefinnten / oder von einer überzeugenden Schrift / sondern von viel tausend Menschen / die ihre Hand-Arbeit dar nach einrichten müssen / dependirt. Und die lassen sich so leicht von einem Privato nicht / 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.

## CXLVI.

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

schei-

- (a) Dieses Werk habe ich zwar lange gesucht / aber ungeachtet vieler Mühe nur neulich erst vor ziemliche Bezahlung erhalten. Der Herr Autor ist ein Braunschweig: Lüneburgischer Geometra in dem Fürstenthum Blankenburg und Gräßlich: 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 Buches einnimt) selbst betrifft / so wäre es nach solcher eine gar leichte Sache / da man die 12 Sonos in der Octava, durch die angegebene medias proportionales (mit welchen Cluverus schon 1707. in seinen Anmerkungen p. III. zu thun hatte) dergestalt gefunden zu haben gedencket / 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 käme auf eine gute Probe an. Ich conformire mich hierinn dem sentiment des berühmten Herrn **Ruhnau** in Leipzig / und lasse die Propositiones Sinnanias in ihren Würden / um desto mehr / weil sie von dem Herrn Superintendenten **Neuß** herrühren; nur kommt mirs vor / als hätte man die Ohren dabey nicht mit zu Nahe gezogen / wie solche gemeinlich bey Mathematicis, die keine Musici sind / hindangesehet werden. Es scheint mir auch etwas fremdes / daß in dem Buche nur des **Wertheimsters** / keinesweges aber des **Leidhards** gedacht worden / den man doch billig / als einen Eiß-Brecher / mit ins Conteil hätte kommen lassen mögen.

scheiden wolten/ weil sich so dann dieses hemitonium, wie das böse Geld/ in una eademque forma & proportione, allenthalben finden lassen würde. Da hätten sie denn 12 richtige so genannte hemitonia, in einer jeden Octava, und dürfte denen die Sünde desto leichter vergeben werden/ die nur bisher von zweyen (wiewohl in diatono) geredet haben. Da könnte man denn/ in gewissem Verstande/ mit Recht sagen/ nicht/ Mi & Fa sunt tota Musica; sondern umgekehrt: Tota Musica est Mi & Fa, a) so wie einer von dem Louvre oder Escorial sprechen möchte: Der ganze Ballast sey Stein und Kalk/ oder/ Stein und Kalk sey die Seele des Gebäudes. Elementa kan mans nennen; aber keinesweges Animam. Es gemahnt mich bald mit der Alten ihrer Meinung von den hemitoniiis, als wie mit der Einbildung gemeiner 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 befindlich ist.

## CXLVII.

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

n 3

Das

- (a) Il Semituono è il Sale, e il condimento, e la cagione d'ogni buona harmonia nella Musica. So lauten des *Zarlini* Worte im Register, und weisen ad pag. 217. Vol. I. Im besagten Orte aber heist es also: Nel Semituono maggiore consista tutto 'l buono nella Musica, e senza lui ogni Modulatione e ogni Harmonia è dura, aspra, e quasi inconsonante. Da mercke ich/ 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 Gewürk 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 *Zarlino* klügl. thut/ wenn er nicht von der Harmonie in genere, sondern von der Harmonie in der Musick speciatim redet/ weil er wohl wuste/ daß es auch Harmonien gibt/ die gar keinen Klang haben.
- (b) Omnis sonus habet figuram, nomen, divinitus, potestatem. Nach *Sen. introd. Art. Mus.* pag. 16. 17. Sonorum Potestates sunt infinita. *Aristid. Quintil. L. I. de Mus.* p. 9.

## CLXVIII.

Das Ding/ welches wir in der Music hoch und niedrig nennen/ und davon oben schon / unter dem Nahmen intensionis & remissionis, geredet worden ist/ mag ein Ding von grosser Wichtigkeit/ und in Physica soni einiger massen eben so considerable seyn/ als circulus vel centrum in Mathematica. Die Griechen wussten solches besser als wir/ und gaben ihren Tonen dieses einzig Merckzeichen und  $\kappa\rho\iota\tau\eta\rho\iota\upsilon\upsilon$ . 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 größten und wunderbahresten Wirkungen der Natur mit halben Augen ansiehet/ ja gar mit Füßen tritt/ weil sie uns täglich aufstossen/ und sich niemand die Mühe nimt/ solche gehöriger massen zu untersuchen.

## CXLIX.

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

## CL.

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

Jf

Ich meyne ja wohl einen Unterschied; gewislich nicht nur aliquid, sondern multum diversi acumen & gravitas pariunt. Ich dürfte fast sagen/ es stecke hierunter der allergröste Unterschied zwischen den Modis verborgen/ ob wirs gleich verabsäumet/ und dannenhero noch nicht recht untersucht haben. μεταβολήν ἐν τοῖς τόνοις nennen es die Griechen/ inque his illorum Princeps, *Aristides Quintilianus* Lib. I. pag. 25. Sie wußten gar wohl/ wo Barthold den Most hoblte. Ja/ was wäre so sonderliches an allen unsern Fugen und Contrapuncten, wenn diese μεταβολή es nicht thäte? Sintemahl das meiste Wesen einer Fuge mit den Transpositionibus ejusdem Thematicis in alios Modos zu thun hat.

## CLI.

Ptolemæus sagt: Es sey nicht eben darum diese Mutatio tonorum, oder/ wie wir es heute nennen/ die Transpositio eingeführet worden/ daß man nur bloßferdings den feinen oder groben Stimmen damit favorisiren/ sondern daß der Modus dadurch einiger massen eine andere Gestalt bekommen möchte. Seine Worte lauten Harm. Lib. II. cap. 7. f. durch *Wallisium* übersehet/ also: Non enim graviorum acutiorumve vocum gratia factam fuisse comperiamus hanc mutationis secundum Tonum constitutionem; sed hujus gratia, nimirum, ut ab una eademque voce, NB. idem concentus, τὸ αὐτὸ μέλος, dieselbe Melodie/ nunc à gravioribus, nunc ab acutioribus locis inchoatus, NB. *Modi quandam conversionem efficiat*; τροπήν τίνα τῆ ἡθοῦ ἀποτελεῖν heist: Domicilii quendam Modum Cantioni perficere, dem Liede/ oder der Arie gleichsam eine andere Art Wohnung/ ein anderes Quartier / τόπον τῆς Φωνῆς, zu verfertigen. Welches man oben/ wo die Frage von der Transposition vorgekommen/ ob dadurch der Modus verändert werde? anmercken wolle. Im XIII. Stück der *Leipziger Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen* / 1719. 15. Febr. lese ich/ unter dem Titel *Amsterdam*/ folgenden aus dem Journal des Savans, und von dessen Verfassern/ aus den Memoires de Trevoux gezogenen Artikel/ pag. 101. No. 8.

Eclaircissèmens d'un Probleme de Musique Pratique, pourquoi l'on employe quelque fois dans la Composition les tons ou modes transposez preferablement aux tons ou modes naturels? Es glauben einige/ die Annehmlichkeit <sup>a)</sup> der Transposition bestehe nur darinn/ daß alsdem das

Stü-

<sup>a)</sup> Nicht eben die Annehmlichkeit allemahl/ noch auch derselben contrarium, sondern eine gewisse Veränderung bestehet (unter andern) darinn.

Stücke aus einem höhern oder niedrigeren Ton gebe. Allein es wird hier  
 gewiesen / daß daraus folgen würde / daß ein Stücke allezeit angenehmer  
 klingen müsse / wenn es in einen höhern Ton versetzt werde ; b) da man doch  
 öftters bey einem tieffern mehr Anmuth finde / c) und man wüßte nur das  
 Stück auf einem Instrument spielen dürfen / welches um einen Ton höher  
 oder niedriger gestimmt sey ; dahingegen die Erfahrung lehret / daß man  
 alsdenn dergleichen Wirkung / wie bey der Transposition / nicht empfinde.  
 d) Der Autor hält also dafür / der Unterscheid / den das Gehör bey der  
 Transposition empfindet / rühre daher / weil die zwölf halben Töne / daraus  
 die Octave besteht / nicht so accurat können eingetheilet werden / daß einer  
 jußt so weit von dem andern entfernet wäre / als der andere. f) Wenn  
 man also ein Stücke in einen andern Ton versetze / finde man darinn ganz  
 andere Distanzen zwischen den Accorden / als im vorherigen / g) welches  
 folglich in dem Gehör auch eine ganz andere Empfindung und Annehmlich-  
 keit h) erwecke. (Hierunter steht folgende Remarque) „Es werden viel-  
 „leicht diejenigen / welche den Wirkungen der Music weiter nachzudencken  
 „pflegen / dieses als was längst bekandtes ansehen / i) und dabey weiter fra-  
 „gen : Warum man nicht eben die Wirkung empfinde / wenn ein Stück  
 „auf einem tiefer gestimmten Instrument / als wenn es auf einem höher-  
 „gestimmten im tieffern Ton gespielt wird ? wiewohl auch dieses leicht zu  
 „beantworten wäre / k) wenn es unser Platz leiden wolte.

## CLII.

Um nun ferner darzuthun / daß die Höhe und Tiefe des Tons / so bald sie  
 ver.

- b) Solche Folge siehet man gar nicht. c) Öftters auch bey einem höhern.  
 d) Die Ursachen suche man in unsern obigen Corollariis, und zwar sub lit. (v) pag. 65.  
 e) Der mercklichste Unterscheid ; das acumen und die gravitas thun auch das übrige dabey.  
 f) Warum nicht ? weil das Gehör dawider protestiret ; der Autor hat hierinn groß Recht und  
 wir pflichten ihm gerne bey. g) Zur Probe sehe man die Transposition des obigen  
 pag. 74. befindlichen Sassenhauers an. h) Es sey angenehm oder hart / so macht  
 es eine fremde Empfindung und Wirkung. i) Nicht so bekandt als man meinet.  
 j) Sibelius und Werkmeister haben es obiter berührt / aber / die Sache ist niemahls so  
 zur Demonstration gebracht / wie in dieser Vorbereitung geschehen.  
 k) Es kann solche Beantwortung unmaßgeblich aus obangezogenen Corollariis gar leicht ge-  
 macht werden.



verändert wird/ so gar bey der allerbesten Temperatur/ den Modum verändere/ 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 Fakt zu definiren sey. Darinn habe ich nun schon einen Vorgänger an dem vortreflichen *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 determiné. d. i. Durch den Klang oder Ton wird nichts anders verstanden/ als die Anzahl der Schläge oder Bebingen/ die *Z. E.* eine Saitte (oder anderes Werckzeug) in einer gewissen/ gesetzten Zeit verrichtet. b)

## CLIII.

Wenn nun solchemnach alle und jede Klänge in gewisser/ angesehter Zeit/ *Z. E.* in einer Secunden-Frist/ gleiche Anzahl Schläge oder vibrations unserm Gehör zuschickten/ so würde würcklich unter den Tönen kein Unterscheid bemercket werden können. Weil es aber falsch ist/ daß der eine Klang so viel barremens 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 conicus, 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 Tiefe/ so durch die vibrations verursacht wird/ in Betracht gezogen werden solte/ welches bißher/ aus Mangel physicalischer Einsicht fast für nichts geachtet worden. c)

## 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 l'on 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 Heures perdues du Chevalier de Rior*, pag. 423.
- b) *Voy. l'Histoire de l'Acad. Roy. des Sciences*. 1713, pag. 92. sq.
- c) *Vid. Werckmeisters Hypomnem.* Cap. XL. pag. 33, & 37. wo er's gar geringehält.

## CLIV.

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

$$\begin{array}{r|l} 1 & \\ 256 & 32. \\ 88 & \end{array} \qquad \begin{array}{r} 256 \\ \hline 32 \\ \hline 288. \end{array}$$

Et sic de cæteris.

## CLV.

Nun müssen aber ja 288 Schläge eine ganz andere Wirkung thun als 256. c) zumahl/ da nur einerley Zeit dazu genommen wird. Wie ein Gewebe anders aussieht/ das eben so viel feinere Fäden in einer halben Elle hat/ als ein anders Gewebe gröbere in einer ganzen Elle. Da werden die Leinwand-Händler bald zu sagen wissen/ welches starck und welches schwach; welches dick/ welches dünne; welches schwer/ welches leicht; welches weiß/ welches grau; welches fein/ welches grob/ und wie endlich der Preis darnach einzurichten sey. So ist es auch/ gewisser massen/ mit den Tönen beschaffen/ die gar süßlich einem Gewebe verglichen werden mögen/ weil eines jeden Klanges Quantitas & (certo respectu) Qualitas und Eigenschaft/ aus der Anzahl und Einrichtung der Diadromorum, Fluctuum, Vi-  
bra-

e) Descoups plus frequens agissent donc autrement que des coups qui le sont moins, & (NB.) cette difference d'actions doit estre suivie d'une difference dans les sentimens. *Cronf. ac.*, Traité du Beau, Chap. XI, Sect. VI, pag. 245.

brations, Schläge/ Anschläge/ Beubungen / oder wie man sie nennen will/ abgenommen werden kan/ so wie die Leinwand ihre Qualität durch die verschiedene Gänge/ Rämme/ Einschläge zc. an den Tag leget. Hat nicht ein grobes Lacken oder Tuch weniger Fäden in einer Elle/ als ein feines? Das macht/ weil jene Fäden dicker/ und diese dünner sind. Daraus entspringt gleichwohl ein solcher handgreiflicher Unterscheid im Tuch/ daß 3. E. das eine 4. Marck/ das andere aber wohl 4. Thaler gelten muß; daß das eine heßlich/ das andere schön läßt/ ungeachtet Farbe und Fabrique oft einerley sind. Und ob gleich diese Eigenschaft im Grunde von einer gewissen Quantité herrühret/ so ist sie doch eigentlich mehr für eine Qualität des Tuches zu halten. Eben auch so mit den Tönen. Denn/ wenn ich von der Quantitate des Tuches rede/ so verstehe ich so und so viel Ellen; unter der Qualität aber/ ob es fein oder grob zc. Fiat applicatio.

## CLVI.

Eine artige Anmerkung ist es/ die in obangeführter Histoire de l'Academie Royale über die besondere Bewegungskraft/ die ein Klang vor dem andern hat/ mit folgenden Worten gemacht wird: Par là, dès qu'on connoit le ton d'un corps sonore, on sçait & quel nombre de vibrations il fait *d*) reellement en un tems déterminé, & on peut donner au son qu'il rend un nom, qu'il distingue de tout autre son. Par exemple: on eprouve assés communement, qu'à l'occasion de certains sons forts (comme de tambours, de cloches, de Basse de Violon) des vitres ou des planches tremblent, & même on se sent quelques fois les entrailles emuës. Ces corps agités sont aparemment alors à l'unison des corps sonores, & l'on sçaura quelle est la grandeur de leur agitation, & le nombre des vibrations, qu'ils font *e*) en un certain tems. *f*) d. i. „So bald man den Ton eines klingenden Körpers kennet/ kan man wissen/ wie viel oder welche Anzahl Beubungen derselbe in einer gesetzten Zeit machet/ und mag demselben Klange ein Nahme ertheilet werden/ der ihn von aissen andern Klängen unterscheidet. 3. E. Man erfähret sehr oft/ daß durch gewisse starkes Klängen (als da sind der Pauken/

0 2

Stoß

*d*) 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 sehen.

*e*) Le nombre qu'ils font; der Klang macht die Zahl.

*f*) Histoire del'Academ. Roy. des Sciences, 1713, pag. 102.

„Glocken- und Bass-Violen Klang) die Fenster und Bretter erschütteret / ja biß-  
 „weilen das Herz in Leibe dadurch erregt und beweeget wird. (vielleicht per he-  
 „mitonii locationem) Vermuthlich stehen alsdenn solche erschütterte Körper  
 „mit den klingenden in unisono (oder sonst nahen Proportion) und kan man wis-  
 „sen/ wie groß ihre Bewegung sey/ und welche Anzahl Schwingen sie in einer abge-  
 „messenen Zeit verrichten.

## CLVII.

Hieraus folget unter andern/ daß auch so gar die Octaven eine (ob wohl  
 nicht starke) Veränderung geben/ wenn ich nemlich eine Melodie um acht Grad  
 höher oder niedriger singe oder spiele. So wie einerley Air anderst auf dem Flageo-  
 let, anderst auf der Traversiere, anders auf der Bass-Flöte klingt und verschiede-  
 ne Wirkung hat/ ob es gleich aus demselben Ton gespielt wird. Der Herr Ge-  
 neral-Superintendentens *Calvör* hat hierüber fast eben die Gedancken/ wenn er in  
 der Vorrede ad Sinnii Temperaturam g) so schreibt: „Ein wundersam Ding ist  
 „es/ daß solches Solo, Psalm/ oder blosser Melodie das Gemüth weit anders afficirt,  
 „wann sie aus der tieffen/ oder mittelmäßigen/ als hohen Octava gesungen oder ge-  
 „spielt wird. Wird sie gesungen oder gespielt aus einer tieffen oder mittelmäßi-  
 gen Octava . . . so klingt es doux und macht einen sedaten affect, &c.“ Also  
 er die physicalische Ursachen auch gar artig anführet. Daß aber bey den Octaven  
 der Unterschied eben nicht so gar groß ist als bey andern Intervallis, solches ist eben-  
 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 man  
 nicht als ganz und halb/ sondern so verstehen muß/ daß sich die Schläge der Saiten  
 je um das andremahl vereinigen/ und dem Nieder-Sächsischen Sprich-Wort/ in  
 gewissem Verstande/ Raum geben: *Up de ander Hand kumt et ball ün.*

## CLVIII.

Bey der Quinte/ wenn ich eine Melodie um fünf Grad erhöhe oder ernie-  
 drige/ ist der Unterschied schon grösser/ da die tremores nur erst um das dritte  
 mahl zugleich eintreffen; und es wird die difference immer mercklicher/ je enger  
 und kleiner die Proportiones fallen/ so sich zwischen zween Tönen befinden/ aus wel-  
 cher einem man die Melodie in den andern versetzt/ dergestalt/ daß eine Transposi-  
 tio

g) Conf. Addend. ad *Fahsi* Atrium Eruditionis, pag. 195.

tio in hemitonium minus nothwendig den allermercklichsten und handgreifflichsten Unterschied machen muß/ weil/ wenn man insonderheit das limma minus dazu nimmt/ 128 Schläge mit 135 gar keine Gemeinschaft haben/ welches denn die Erfahrung genug bekräftiget/ wenn man aus dem F ins Fis transponiret. *Aristides Quintil.* hat solches auch einiger massen verstanden und wahrgenommen/ wenn er Meibomio interprete, Lib. I p. 25. so schreibt: Mutationes autem in Tonis fiunt variæ, secundum quodque Intervallorum, tam compositorum, quam incompositorum. Verum (NB.) quæ ex consonis sumuntur Intervallis sunt gratiores, harum reliquæ non admodum. Das ist zu sagen: Die Transpositionen in die größeren Intervalla, als in Quintam vel Quartam, lassen sich eher hören/ als diejenige Versetzungen/ so man in die kleinen Intervalla vornimmt. Denn kleine Intervalla und Dissonanzen waren bey den Griechen einerley. Wie es denn bey ihnen allen hieß: Intervalla Diatessaron minora dissona sunt omnia. *Euclid. Introd. Harm. pag. 8.* Multas modulatur magnitudines ipsa Diatessaron minores, at dissonas omnes. *Aristox. Lib. II. Harm. Element. pag. 45.*

## CLIX.

So gar in Wiederholung einerley Lieder/ aus einerley und demselben Ton/ auf einerley und denselben Instrumenten/ durch einerley und dieselben Personen gesungen und gespielt/ muß allerdings eine besondere Veränderung und Abwechslung stecken/ weil es in der Natur platterdings unmöglich ist/ ein Lied zweymahl so zu singen oder zu spielen/ daß es in allen Stücken und Theilen gleich gerathe/ wenn auch schon unus idemque Tonus behalten wird; wie vielweniger mag eine durchgehende Aehnlichkeit prætendiret werden können/ wenn man noch einen andern Ton dazu nimmt. C'est une chose digne de consideration, que la Nature se plaît si fort à la diversité, qu'en toute une verrerie vous ne trouverés pas deux verres, dont le son n'ait quelque chose, qui le peut faire distinguer <sup>a)</sup> In einem ganzen Glas Kram findet man keine zwey Gläser/ die von einerley Ton sind. Ja das ist nichts. Man frage nur einen habilen Mahler/ ob er wohl mit demselben Pinsel/ mit derselben Farbe/ enfin, in allen gleichen Umständen/ ein und dasselbige Gesicht zweymahl mahlen könne/ daß kein Unterscheid sey? Und wenn ers tausendmahl thut/ werdens doch tausenderley Gesichter.

a) *François de la Mothe le Vayer, Tome I, pag. 997, Seconde edition.*

## CLX.

Auf diese Gedancken hat mich der bekandte Jordanus Brunus Nolanus am ersten gebracht/ der in seinem Buche de minimo, Cap. IV, nicht nur darthut: Verum circulum finitum non esse in natura possibilem, es sey natürlicher Weise unmöglich einen rechten/ justgeschlossenen Circul zu machen; sondern er behauptet auch Cap. V, duas figuras vel lineas, omnino æquales ostendere, vel bis eandem repetere, impossibile esse, daß zwei Figuren/ oder nur blossse Linien/ die einander in allen Stücken gleich/ in der Natur unmöglich können gemacht werden/ so daß niemand capable ist/ auch nur einen einzigen Strich/einen einzigen Punct/auf gleiche Weise/zweymahl zu wiederholen. Ich halte/es läßt sich dieser geometrische Satz garfüglich auf die abgehandelte Materie appliciren/ und glaube sicherlich/ daß diese unumgängliche diversitas, unter andern eine wichtige physicalische Ursache seyn mag/ warum man eine gute Piece so gerne mehr als einmahl hören kan und verlangt.

## CLXI.

Daben ich denn bemercken muß/ daß meine Gedancken vom Circulo Quartarum vel Quintarum eine Zeithero von der gemeinen Meinung um ein grosses abgewichen sind/ indem ich dafür halte und fest versichert bin / daß / wenn man durch reine/ und nach Möglichkeit accurate Proportiones verfahren wolte / niemand auf dieser Welt in denselben Punct oder Ton / auch nur / wenn de Octavis idem gelten soll/ wieder gelangen würde/ darinn er angefangen/ sondern daß Gott und die Natur der Sache ein sonderbares infinitum beygeleget / zu dessen rechter Erkänntnis wir einer gleichmäßigen unendlichen Fähigkeit/ Glückselig und Geschicklichkeit bedürffen. Denn / wenn ich J. E. im A anfangen / und stimme meine 12. Quinten: E, H, fis, cis, gis, dis, b, f, c, g, d, a mit allem Fleisse rein / so bekomme ich lange keine juste Octavam mit dem ersten A, sondern bin weit davon und viel zu hoch. So geht es aber in infinitum hinein/ ohne zum rechten Ruhe-Punct zu kommen. Weil wir inzwischen in dieser Sterblichkeit unser Wissen nicht auf dasewige beziehen mögen/ so bringt man es aus Noth durch die Temperaturam Quintarum dahin und in solche Schrancken/ daß sich die Octaven gleich verhalten/ da es doch in der Natur ganz anders/ und eben so wenig in Harmonica als in Geometria möglich ist/ einen absoluten Cirkel zu machen.

## CLXII.

Dadurch wäre denn nun/ versprochenener massen/ nicht nur überflüssig mathe-

the-

thematicè, sondern/ welches besser/ physicè erwiesen/das/ wenn gleich eine solche Temperatur in Stimmung der Instrumente zu treffen stünde/die in allen Satisfaction gäbe/ und wenn schon solcher gestalt alle Proportiones in den 12 Octaven exacte einerley GröÙe hätten/(welches noch wohl lange Zeit hat/ und à la rigueur, weñs gut klingen soll/platterdings unmöglich ist) dennoch/ dem ungeachtet/ ein jedes der 12 hemitoniorum, an und vor sich/ ein rechtes und ächtes ORIGINAL sey/welches seinen wesentlichen/ uhrsprünglichen/ unausfèhlichen und beständigen Unterscheid/ von allen andern/ in sich selbst und in seiner eigenen unumgänglichen Formirung/durch die vibrations, battemens, ondulations, allées & venuës, elancemens, oscillations, Anschläge/Bebungen/ diadromos, tremores &c. es sey auf Pfeiffen und Saiten/ oder in der Kehle (davon Mr. Donart de l'Academie Royale etwas schönes ans Licht gestellet) deutlich und unwidersprechlich darleget.

## CLXIII.

Ein mehres will mir vorbehalten/ wenn dereinst die reinere/ und der gleichschwebenden näher-tretende Temperatur eingeführet seyn wird. Des obgedachten guten Sinnii Temperatura, ob sie gleich practica genennet worden/ will es wohl schwerlich thun; sintemahl es nicht genug ist auszurechnen und aufs Papier zu setzen/ wie sich die 12 gleiche Theile der Octavæ, bey solcher mechanischen Einrichtung/verhalten; sondern probetur, probetur, zum Werck/ ad Praxin, zur Execution damit; da wird man sehen/ ob superbissimum illud aurium judicium die Rechnung acceptire/ den Tractat ratificire oder annullire. Wenns dazu kömmt/ dürffte es wohl etwas seltsam klingen. Wer eine Temperaturam vorschlagen will/ muß nicht nur ein Harmonicus, sondern auch ein Musicus expofesso seyn/ & hæc rara avis in terris. Geometræ sind gute Leute/ sie reichen aber mit ihrem Circul nicht bis an die Ohren und Seelen-Kräfte. Das die 12 hemitonia gleich groß seyn sollen ist der Music Zweck keinesweges; sondern das sie alle rein und lieblich klingen sollen/ sie mögen groß oder klein seyn/ solches muß der Scopus bleiben. Sie klingen aber alle falsch wenn man sie gleicher GröÙe macht/wozu denn die Mühe?

## CLXIV.

Diejenige Temperatur inzwischen/ so wir ihund auf Clavierenbela hier und wieder schon haben/ ob sie gleich nicht so perfect ist/ als sie wohl seyn möchte/ kan doch passiren/ und den sensum in allen 24 Modis tonicis ziemlich vergnügen

Es läßt sich auch mit Clavicymbeln viel leichter/ als mit Orgeln/ so weit bringen; massen/ ehe 10 Orgeln gebauet werden/ sind wohl oft 1000 Clavicymbel verfertigt/ und läßt sich eine Sätze eher auf- und abziehen/ als eine Pfeiffe glessen. Daß also bey Belegenheit mehr auf die Instrumente gekünstelt und raffinirt werden kan. Kommt denn nun auf den neuesten und reinsten Clavicymbeln die Temperatur und Stimmung nicht eben ganz genau mit obigen scalis & calculis überein/ sondern ist bereits um ein merkliches accurater und besser/ so hindert doch solches am veritablen Unterscheid der Zone gar nicht; sondern es quadriret vielmehr die aus solcher feinem diversific stießende/ vergnügliche Abwechslung desto genauer mit zärtlichen/ verständigen/ empfindlichen Ohren und Seelen.

## CLXV.

Will jemand auch wissen/ auf welche Art und Weise man sich dieser unferer Theoretischen Vorbereitung/ als einer Organisten- Probe bedienen könne/ und wie man etwa Subjecta daraus examiniren möge/ um zu erfahren/ was sie gutes in Theoria gethan haben; der frage J. E. seinen Candidaten: Wie viel Intervalla in seiner Octava befindlich/ und wie mancherley sie sind? denn die muß ein Organist bey jedem Psalm gebrauchen und verstehen. Man frage ihn: Wie vielerley tonus minor sey? Wie mancherley die Octava? Auf wie viel Arten man die Tertiam majorem & minorem, die Quartam, die Quintam &c. nach ihrer Grösse und Gestalt ansehen könne? Denn mit diesen Sachen hat ein Organist und General-Basiste alle Tage die Hände voll. Man frage ihn: In welcher Proportion das hemitonium majus bestehet? Wie oft es in der Octava chromatica lieget/ und wie es zu definiren sey? Man frage ihn dergleichen von andern Intervallis. Man verlange zu wissen: Wie viel Modos zu finden? Worinn ihr Unterscheid beruhe? Wie Tonus und Modus zu verstehen? x. Man vernehme unter andern von ihm/ in puncto des Orgel-Stimmens (dauitt sich viele Organisten so breit machen) ob ein comma mit den Ohren zu bemercken sey und wie? Hundert solcher Fragen mehr/ die ein Organist/ der seine Kunst nicht als ein Handwerck treibet/ billig wissen soll und muß/ die ad elementa tam Harmonices quam Mufices, consequenter ad Principia vere theoretica Bassi generalis gehören/ kan sich ein jeder selbst aus dem hinten angeschlossenen Register formiren/ und aus der Antwort erkennen/ wie viel die Glocke geschlagen hat.

## CLXVI.



Wohlan ! hemit 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 edendis zu ertheilen. Was demnach diese Organisten-Probe und deren Edition betrifft/ so hätte ich gerne gesehen/ daß die Exempel und Noten in Kupffer gestochen worden wären. Denn bey dem Druck ist die Schrift etwas mangelhaft/ unformlich/ grob/ und hat vieles/ das nothwendig ist/ gar nicht können gesetzt werden. **J. E.** Wenn ein b quadratum über den Noten zur Signatur vorkommt/ ist selbiges nicht rein/ sondern stehet allezeit entweder zwischen zwey Linien inne/ oder auch auf einem Strich/ weil es so gegossen. Ferner/ da im allabreve die Note/ davon sich der Name herschreibet/ nemlich die brevis, gar häufig herhält/ so fehlt es auch daran/ und hat man solche durch zwey aneinander-gebundene Semibreves andeuten müssen. Es mangelt weiter die durchschnitene Semibrevis, die doch eben so nothwendig im Allabreve, als jene ist/ und hat man statt derselben/ aus Noth/ 2 minimas gleichfalls aneinander-binden müssen. In den Signaturen braucht man/ wie bekandt/ nicht selten eine durchschnitene oder durchstrichene Secunde, dadurch derselben majoritas <sup>a)</sup> angedeutet wird/ so wie bey der Quarte und Sexte ; man hat es aber ebenfalls nicht zu wege bringen können. Es sind auch kei- über einander stehende custodes notarum zu bekommen/ so wie sie in zwey- oder dreystimmigen Sachen erfordert werden/ und hin und wieder in folgenden Vorschriften/ zumahl in derselben Erläuterungen/ oft nöthig gewesen wären. Die gestrichene oder geschwänzte 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- zehn- ja zwey und dreißigtheile seyn sollen. Welchen Fehler der Leser mit der Feder bequem genug erkennen kan. Die Sextæ & Quartæ majores in den Signaturen

p

sind

- a) Bey Mr. St. Lambert kennet man im Accompagnement keine Secundas minores. wie er in seinem offtrangezogenen *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 minore*, hielte/ 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 drey bis vier Seiten kaum bringen können/ was in dem geschriebenen Exemplar und im Kupffer mehr nicht als zwey einnehmen darff/ wobey der Verdruss des Umschlagens mit vermacht ist. Enfin, es ist mit den Druck-Noten so so bestellet/ und thue ich diese Erinnerung nicht sowohl zu meiner Entschuldigung/ die ich nicht brauche/ als denen so daran gelegen/ dadurch Anlaß zu geben/ die musicalische 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 encouragirt würde; diesesmahl ist es/ um das Werck nicht zu vergrößern/ nachgeblieben/ vielleicht kan solches/ wenn der Abgang sich zeigt/ noch dereinst in einem besondern Volumine geschehen. Wenn man nun gleich etwas an Kupffer hätte wenden und wagen wollen/ so ist doch der Handel damit so beschaffen/ daß er die Kosten kaum wieder einträgt/ und dergleichen Sachen/ ausser etlichen wenigen Liebhabern/ den Käuffern in Teutschland viel zu theuer fallen/ wie ich solches an meinem Harmonischen Denckmahl/ a) welches/ ohne prahlendem Ruhm/ an Sauberkeit des Stiches/ Drucks und Papiers/ wo nicht am Inhalt/ den Vor-Rang/ in hoc genere, annoch gar wohl behaupten kan/ nicht sonder Verdruss erfahren habe/ so daß dergleichen wieder vorzunehmen schwer halten dürffte/ es möchte mir denn der liebe Gott so viel Zeit/ und ein solches lene otium b) dereinst bescheren/ daß mich des Radirens selbst befeisigen könnte/ so würde mein so genannter Branchbare Virtuose in gar zierlicher Equipage aufgezogen kommen.

## CLXIX.

- a) Daran ich wohl denken will. Es hat dieses Werck zweyen Titel/ deren einer/ wegen der Ausländer französisch: *Pieces de Clavecin*, &c. der ander aber teutsch: Das Harmonische Denckmahl gegeben worden; sonst ist in einem so viel als im andern/ nur daß bey dem teutschen Titel eine Dedicacion und ausführliche Anrede an alle teutsche Compositours befindlich ist.
- b) *Trois choses sont nécessaires 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 Cheval. de Rior. p. 461.*

## CLXVIII.

Was denselben Virtuosen sonst betrifft/ so wird er sich/ versprochenener maßen/ zu seiner Zeit und Stunde/ mit zwölff neuen Cammer-Sonaten/ sowohl auff dem Clavier zum Accompagnement, als auf der Violine oder Fluce Traverriere hören lassen. Es sind Bicinia, die jedem anständig/ und hoffentlich bey jedem brauchbar seyn werden. Etwas weiters davon zu melden scheint unnöthig/ ausser diesem/ daß man gesinnet ist/ eine nachdrückliche Vorrede von unsern heutigen aus der Art schlagenden/ eingebildeten und fast unbrauchbaren Virtuosen/ doch so modest als nur immer möglich/ um die petits Maitres nicht zu erzürnen/ hinzu zu fügen.

## CLXIX.

Das forschende Orchestre, oder dessen dritte Eröffnung/ ist ein Buch/ daran viel Fleiß und große Arbeit gewandt worden. Der Höchste gebe nur/ daß es auch/ nach dem aufrichtigen Sinn und Wunsch des Verfassers/ Nutzen und Früchten schaffen möge! Die Materien darin sind so reich/ daß es leicht zween Bände abgeben dürfte/ und handelt die Vorlese vom Klange/ de Perceptione, vom Urtheil der Sinnen und Vernunft/ vom Streit der Pythagorischen und Aristorentischen Secte/ von der Theoria, von den beyden Fragen überhaupt: Ob Sensus oder Ratio der vornehmste Richter seyn soll/ und/ ob die Quarta dis- oder consonire, von der Klugheit der Alten/ und andern Dingen mehr. Das Werck an ihm selbst ist/ nach Anleitung dieser beyden besagten Haupt-Fragen/ in zweene Theile gefaßt/ in deren einem Sensus vindiciæ, in dem andern aber Quarta blanditiæ, oder/ der vertheydigte Sinnen-Kang/ und der verdächtige Quarten-Klang vorgetragen werden. Des ersten Theils erstes Capitel ist den Sinnen und deren Wirkung gewidmet. Das II. enthält Nachrichten von den Rationibus oder Zahl-Vernünfteligen. Das III. lehret den Unterscheid zwischen Harmonica und Musica, der sonst noch nie recht bemercket/ sondern fleißig confundirt worden ist. Und das IV. Capitel beweiset die sattsame Zärtlichkeit musicalischer Ohren. Des andern Theils erstes Capitel handelt von der Quarta insgemein. Das II. nimmt Calvisiana (i. e. des vortrefflichen Calvisii Gedancken) hierüber vor. Das III. begreift Werckmeisteriana. Das IV. Baryphoniana, und das V. die Nachlese.

Der musicalische Correspondente dürfte noch wohl eher mit dem Briefen und Gutachten/ so mir über der ersten und andern Eröffnung des Orchestre, von einigen gelehrten/ geschickten und geschauten Musicis eingesandt worden/ nebst den vornehmsten darauf erfolgten Antworthen/ erscheinen. Zwar/ so viel ein jeder honet homme, der eben kein Musicus ist/ überhaupt von der gäncken Affaire glauben mag/ hat das III. Stück der *Neuen Zeitungen von gelehrten Sachen*/ auf das Jahr 1718. Leipzig den 24. Decembris, mit einer judicieusen und dabey obligeanten Art/ schon zu verneinen 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.

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

- 1.) Der Herr Johann Joseph **Fux** / Ihro Römisch-Kayserl. und Cathol. Majestät Ober-Capellmeister/ ohne die geringste verblünte Redens-Art.
- 2.) Der Herr Johann David **Heinichen** / Königl. Pöhlischer und Chur-Sächsischer Capellmeister/ in lauterer und ungeschminckter Wahrheit.
- 3.) Der Herr Georg Friderich **Händel** / Königl. Groß-Britannischer und Chur-Hannöverscher Capellmeister/ zu meiner größten Vergnügung.
- 4.) Der Herr Christian **Ritter** / Königl. Schwedischer und Chur-Sächsischer ehmaliger Capellmeister/ mit großem Bedacht.
- 5.) Der Herr Johann **Philipp Krieger** / Hoch-Fürstl. Weissenfelsischer Capellmeister/ kurz und gut.
- 6.) Der Herr Johann **Krieger** / Director Chori Zittaviensis, in einem ansehnlichen/ ansehnlichen und trefflich wohl abgefassten Gutachten.
- 7.) Der Herr Johann **Kuhnau** / Director Chori Lipsiensis, in verschiedenen gelehrten und vernünftigen Dissertationen.
- 8.) Der Herr Johann **Christoph Schmidt** / Königl. Pöhlischer und Chur-Sächsischer Ober-Capellmeister/ so/ dass man zu frieden seyn kan.
- 9.) Der Herr Georg **Philipp Telemann** / Hoch-Fürstl. Sachsen-Eisenachischer/ auch der Stadt Franckfurt am Mayn/ Capellmeister/ in einem galanten und scharffsinnigen Französischen Styl.

10.) Der liebe/ ehrliche Herr **Johann Theile**/ welcher billig so wohl an Alter/ als Erfahrung in re compositoria, mit Ehren/ aller Capellmeister Vater heißen kan/ mit seiner gewöhnlichen Aufrichtigkeit. \*)

Das also/ von dreyzehn Personen/ drey sehn/ nemlich: (S. T.) der nunmehr wirkliche General-Kriegs-Commissarius, Herr von **Bertouch**/ welcher in Norwegen inter arma befindlich/ und also zu entschuldigen ist; der post apostasin, wie ich vernehme/ zu Heidelberg verstorbene Capellmeister **Stricker**/ welcher mir keine Sylbe geantwortet hat/ ob er gleich nicht so gar lange todt ist; und denn/ quod mirum, der Herr Capellmeister **Reinhard Keiser**/ der sich zwar gar öfters mündlich mit vielem Eifer erkläret hat/ die schriftlichen Kraft-Sprüche aber/ vielleicht wegen verschiedenen hin- und her-Reisen/ noch nicht abgefasset haben mag.

## CLXXII.

Es ist sonst zu bewundern/ wie man etlichen Leuten ihr Sentiment manches mahl gleichsam mit der Zangen heraus ziehen muß/worüber mir ein guter Freund/ mit dem ich mich einmahl/ vor Erhaltung oberwehnter Briefe (deren etliche verzweifelt lange unterwegs gewesen) darüber besprach/ dieses Bedencken eröffnete: „Es wäre/ sagte er/ theils die Blödigkeit und Furcht vor den Juden/ (er wolte“ sagen: Aretinern) theils die unerträgliche Hoffart/ theils aber auch die liebe Einfalt und des Verstandes Unvermögen Schuld an solcher hinterhältigen Aufführung; einige wüsten sich auch gar nicht darinn zu schrecken/ weil sie neulich die Ehre nicht gehabt hätten/ daß ihnen Bücher wären dedicirt worden/ u. d. m.“ Ich lasse zwar dieses an seinem Orte gestellet seyn/ weil der Freund/ der es sagte/ gern ein wenig mediant zu seyn pflegt; doch will hienit so viel zu vernehmen geben/ daß/ falls sich der eine oder der andere vor Edirung der dritten Eröffnung des Orchestre, entweder gar nicht/ oder auch nicht zureichlich melden und erklären solte/ man disseits hohe Ursache haben wird/ dergleichen Stillschweigen pro consensu & assensu zu nehmen. Qui enim tacet, consentire videtur.

## CLXXIII.

Dasjenige Werk aber/ so ich am liebsten im Flor sehen möchte/ siehet auch noch im weitesten Felde/ nemlich: Die werthe **Musicalische Ehren-Pforte**/ deren

p 3

\*) Ich habe die alphabetische Ordnung hier abermahl beybehalten/ ob solche gleich manchem Kleinern **Gern-Groß**/ so viel ich mercke/ nicht allerdings gefallen haben mag.

deren unter andern die Leipziger wöchentliche Post-Zeitungen von gelehrten Neuigkeiten/ den 23. Junii, No. XXIV. abgewichenen Jahres zu erwehnen beliebet haben. Ich dancke demjenigen/ wer er auch seyn mag/ der entweder von hler aus (denn es stand unter dem Articul von **Samburg**) oder sonst/ als Director selbiger Nouvelles, die Gutheit gehabt/ ein kleines Encouragement hie durch zu geben/ von ganzem Herzen/ und möchte wünschen/ das die polirte Welt wüste/ wie so gar sparsam es mit dieser Collection zugehe/ und was man für Mühe und Verdruß habe/ dergleichen Sachen zu befördern/ weil wirklich wenig Musici sich um den Schaden Jubals bekümmern/ und die meisten/ leider! auf Ehr und Reputation geringen Staat machen/ falls sie nur sonst ihr Auskommen und gute faule Tage haben/ so das man sich über die Nachlässigkeit in propria causa nicht gnugsam verwundern und beschweren kan.

## CLXXIV.

Inzwischen ist man auch eben nicht alles zu ediren schuldig/ was man wohl im Vorschlag gebracht und versprochen hat. Es mangelt ein Haupt-Stück: Acceptio; bey mir noch dazu Auxilium, so gar/ das bis dato kaum sechs bekandte Musici die Lust gehabt haben/ mir ihre vollständige Nahmen/ geschweige ein mehrers einzusenden/ da ihnen doch vielleicht mehr als mir damit gedienet wäre. Bisweilen dencke ich/ es sey gar nichts bey der Sache zu thun; der löbliche Ehrgeiz sey verlohren/ und also wären es todtte Leute; ich wolle mich ihrenthalben/ wie redlich ich es auch sonst meyne/ keinen Fuß breit mehr bemühen/ sondern genug gethan zu haben glauben/ wenn ich ihnen mit Gleichgültigkeit begegne.

## CLXXV.

An zweene Capellmeister eines/ der Music wegen berühmten/ Landgräflichen Hofes habe für mehr als 3. bis 4. Jahren schon geschrieben und gebührend gebeten/ sie möchten doch hierunter/ ihrer eigenen Ehre halber/ behüßlich seyn; allein die unhöfliche Leute haben mich/ aus Neid (wie ich glaube) keiner Antwort noch bis diese Stunde nicht gewürdiget/ vielweniger etwas bengetragen. Solches kan mir keinen/ ihnen aber vielleicht tort thun. Invidiam enim indesinenter spero. Wie ich andere gleichsam bey den Haaren zu solchem löblichen/ nützlichen und von vielen Gelehrten gutgeheißenen Wercke/ quod ære perennius, habe ziehen müssen/ ist mir am besten bekandt/ und halte ich dafür/ diejenigen/ die eine falsche modestie vorschützen/ müssen nicht viel besonders/ oder gar viel böses die Tage ihres Lebens  
ver-

verrichtet haben / weil sie so ungern damit vors Licht wollen und so trefflich scheu sind. „Denn/ wer arges thut/ der hasset das Licht/ und kommt nicht an das Licht/“ auf daß seine Werke nicht gestrafft werden 2c. Joh. III. 20. 21. Die solches nicht zu fürchten haben/ lassen sich/ wenn sie die Bibel lesen/ die Sprüche Matth. V. 10. Marc. IV. 21. Luc. VIII. 16. XI. 13. fleißig recommendirt seyn/ und glauben/ es sey ein gutes Werk sich sehen zu lassen/ wenn man nicht heßlich ist. On ne donne point de prise sur soi en disant la verité. Indessen verlangt man nur solche Umstände zu wissen/ die Musicam betreffen.

## CLXXVI.

Mancher würde träge darüber werden und die Hände sinken lassen/ wenn er so brutal begegnet würde; denn ich halte ein tückisches Schweigen für weit viehischer als wirkliche Beschimpfungen in Worten und Schriften. Diefes können die Besten nicht/ und ist ihnen also nie benzulegen; das andere aber können sie in perfection, thun es jedoch nicht aus Eigensinn/ wie einige unbehebelte Menschen. Allein/ wenn man sich solche traversen/ solche Hindernisse/ ja Geringsachtung/ Beschimpfung und Verdrießlichkeiten wolte abschrecken lassen/ so wäre der Sache nie geholfen. Es scheint vielmehr/ daß mir Gott sonderbahre Gnade gibt/ Verspottung und Unrecht zu ertragen / quia saepe majori fortunæ locum dedit injuria, desto mehr Fleiß anzuwenden/ und mit der Wahrheit desto heller durchzudringen/ je mehr Obstacula man mir macht/ damit seine so herrliche und ewige Gabe/ die nie genug gepriesene Music/ die Königl. Wissenschaft und Discipline, a) die Göttliche Sache und heiligste Kunst b) sammt allen die ihr würdiglich anhangen/ nicht immer/ wie es der Satan und seine Diener gern hätten/ im Staube und Meere der Vergessenheit/ Verachtung und Unwissenheit liegen bleiben / sondern auf eine oder andere Weise ihr Haupt empor heben und verherrlichtet werden möge. **GOTT**/ der es will/ kan und wird auch darzu helfen/ Amen.

## CLXXVII.

Aus Bayern/ Sachsen/ Hessen/ Schwaben/ Württemberg 2c. aus Wien/ Augsburg/ Straßburg/ Bareuth/ Anspach/ Gotha/ Weymar 2c. hätte man  
ger:

a) Voy. Franc. de la Moete le Vayer Tomel. pag. 71. seconde Edition.

b) Musica semper divina quædam res habita fuit. - - - omnium gentium consensu ars sanctissima existimata. *Quintil. Instit. Orator. L. I, Cap. 17.*

gerne einige authentique und ausführliche Nachrichten von Leuten / die verdienen / daß man ihre Nahmen verewige / solche z. E. als: **Froberger / Pachelbel / Kerl / Bär** und dergleichen. Ich bitte demnach nochmahls inständigst / nicht nur die Herren Virtuosen solcher Orter (an deren Beyhülffe ich doch schier verzweifle) sondern auch die Herrn Gelehrten allerhand Gattung / die es noch etwan redlich mit einer ihrer sieben freyen Magister · Künste meinen / item, die Verwandte und Nachgelassene solcher berühmten Musicorum, sie wollen entweder selbst ein solches Werck über sich nehmen (als dazu ich das Meinige willig beytragen und die Ehre der mühsamen Collection gar gerne einem andern überlassen will) oder mir hierunter die Hand bieten / und was sie etwan entdecken / einsenden / da denn etnes jeden / zu seiner Zeit / in allem Respect, erwehnet werden soll.

## CLXXVIII.

Damit sich aber niemand unnöthige Mühe gebe / so will ich hier erstlich die bloße Nahmen derjenigen / von denen schon die *curricula vitae* besitze; hernach aber diejenigen / davon ich insonderheit gerne Nachricht hätte / in alphabetischer Ordnung hersehen:

- |                         |                            |
|-------------------------|----------------------------|
| 1. Joh. Fried. Alberti/ | 17. Henr. Rogge/           |
| 2. Michael Amende/      | 18. Joh. M. Kubert/        |
| 3. Christoph Bernhardi/ | 19. Joh. Henr. Schein/     |
| 4. David Bohle/         | 20. Joh. Schelle/          |
| 5. Joh. Ehr. Böhme/     | 21. Joh. Ehr. Schmidt/     |
| 6. Nicolaus Bruhns/     | 22. Dan. Schröder/         |
| 7. Sethus Calvisius/    | 23. Laur. Schröder/        |
| 8. Willh. Forchheim/    | 24. Henr. Schütze/         |
| 9. Sebast. Knäpfer/     | 25. Joh. Mart. Steindorff/ |
| 10. Joh. Phil. Krieger/ | 26. N. A. Struncke/        |
| 11. Joh. Krieger/       | 27. G. Phil. Telemann/     |
| 12. Joh. Kubna/         | 28. Joh. Theile/           |
| 13. Joh. Michaelis/     | 29. Johann Vierdank/       |
| 14. Joh. Müller/        | 30. Andr. Werckmeister/    |
| 15. W. C. Prinz/        | 31. Max. Zeidler.          |
| 16. Chr. Kaupach/       |                            |



## Desiderantur in specie.

- |                                 |                                  |
|---------------------------------|----------------------------------|
| 1. BACH/ Rötten.                | 26. Kerl/                        |
| 2. Bähr/ Weiffenfels.           | 27. M. Krieger/                  |
| 3. Biber/ Salzburg.             | 28. Linicke/ Weiffenfels.        |
| 4. Bämmler/ Onoltzbach.         | 29. Lüders/ Flensburg.           |
| 5. Buxtehude/ Lübeck.           | 30. Majer/ Hall in Schw.         |
| 6. Capricorn/ Württemberg.      | 31. Mox/ Ulm.                    |
| 7. Coberg/ Hannover.            | 32. Pebusch/ London.             |
| 8. Crugerus/ Berlin.            | 33. Pez/ Stuttgart.              |
| 9. Däben/ Stockholm.            | 34. Peucer/ Oehringen.           |
| 10. E. lebach/ Rudelstadt/      | 35. Pohle/ Merseburg.            |
| 11. Fischer/ Schwerin.          | 36. Prätorius/ Braunschweig.     |
| 12. Forrius/ Eutin.             | 37. Reinicke/                    |
| 13. Franck/                     | 38. Ritter/                      |
| 14. Froberger/                  | 39. Rosenmüller, Wollfenbüttel.  |
| 15. F. hrmann/ Berlin.          | 40. Sartorius/                   |
| 16. Fux/ Wien.                  | 41. Schiff/                      |
| 17. Gerstenbüttel/              | 42. Schieferdecker/ Lübeck.      |
| 18. Gibelius/ Minden.           | 43. Schmelzer/ Wien.             |
| 19. Graupner/ } Darmstadt.      | 44. Schurmann/ Wollfenbüttel/    |
| 20. Grünwald/ }                 | 45. Schwarzkopff/ Stuttgart.     |
| 21. Heinchen/ Dresden.          | 46. Schwenkenbecher/ Königsberg/ |
| 22. Händel/ der es versprochen. | 47. Stolzenberg/ Regensburg.     |
| 23. Hofmann/ Leipzig.           | 48. Störle/ Stuttgart.           |
| 24. Käfer/ Durlach.             | 49. Wecker/ Nürnberg.            |
| 25. Keiser/ der es versprochen. | 50. Wockensfuß/ Kiel.            |

• Diese alle/ nebst andern/ die mir nicht bekandt seyn mögen/ bitte und ersuche ich hienit 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 Cansel liest/ können ein merckliches zur Historie der Verstorbenen beitragen; 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 einmahl nach.

## CLXXX.

Wollen aber die Musici, und zwar die vornehmsten unter ihnen/ welche andern mit guten Exempeln vorgehen solten/ ihr Bedächtnis aufgeblasener/ oder liederlicher Weise selbst hindansetzen/ so lasse man ihnen ihren Willen. So weit ist es schon/ durch ihre Saumseligkeit in re literaria, gekommen/ das kein Gelehrter ihrer in Schrifften mehr geducket/ nisi in malam partem, welches/ leider t genug geschicht/ wie deßfalls **Voderodts/ Muschovs/ Gerbers/ Gundlings/ Heumanns** und anderer Bücher unugsames Zeugnis geben. Den ersten dreyen haben jedoch **Bär/ Schiff** und **Moz** die Wahrheit schon gesagt; und den beyden andern gelehrten Herren/ vor die man sonst allen Respect 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 Musicos 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/ etwan an deren statt lieber eine feine **Schand-Glocke** glessen. Die Mores der meisten **Pro-**

Professions-Verwandten hin und wieder geben gleich Materie zu einem Folianten ab. Man könnte nur die Autores zu Rathe ziehen/ und sehen was für schöne Prædicata heraus kommen. So lauten die Ehren-Titel bey *Cardano* Tomo II. pag. 117. Sunt enim plerique ebrii, gulosi, procaces, inconstantes, impatientes, stolidi, inertes, omnique libidinis genere coinquinati. Optimi quique inter illos stulti sunt. Et p. 647. Flagitiosi, incontinentes, ebrii, lascivi, petulantes, infidi, inconstantes, leves, gloriosi, mendaces, malæ consuetudinis, nugaces &c. Noch ein schlimmer/ob gleich fürger *Model* gibt *la Moshe le Vayer*, wenn es Tome I. 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/ mußer auch die vituperationes vorlieb nehmen. Was deucht euch/ ihr Herren/ wenn solche encomia auf lebendige Subjecta applicirt und alle Histörchen dabey erzehlet würden/solte es nicht ein lesens-würdiges Werk abgeben/ und wohl mehr Käufer finden/ als die intendirte Ehren-Pforte? Was deucht euch/ hat man bey solchen Schmähungen nicht Ursach auf Ehren-Pforten zu denken?

## CLXXXII

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

§ 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 auß: 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 Moshe le Vay*. 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.

Two staves of musical notation in bass clef with a common time signature (C). The first staff contains a sequence of chords and intervals, with some notes marked with 'X' above them. The second staff continues the sequence, ending with a double bar line and a fermata over the final note.

Quint- und Sexten-Exempel.

Two staves of musical notation in bass clef with a common time signature (C). Above the first staff are the numbers: 1<sup>ste</sup> 1<sup>ste</sup> 2<sup>de</sup> 2<sup>de</sup> 3<sup>te</sup> 3<sup>te</sup> 4<sup>te</sup> 4<sup>te</sup> 5<sup>te</sup> 5<sup>te</sup> 6<sup>te</sup> 6<sup>te</sup> 7<sup>te</sup> 7<sup>te</sup> 8<sup>te</sup> 8<sup>te</sup>. Above the second staff are the numbers: 1<sup>ste</sup> 2<sup>de</sup> 3<sup>te</sup> 4<sup>te</sup> 5<sup>te</sup> 6<sup>te</sup> 7<sup>te</sup> 8<sup>te</sup> 9<sup>te</sup> 10<sup>te</sup> 11<sup>te</sup> 12<sup>te</sup>. The notation shows intervals and chords corresponding to these numbers, with some notes marked with 'X'.

Septimen-Exempel.

One staff of musical notation in bass clef with a common time signature (C). Above the staff are the numbers: 6 6<sup>7</sup> 7<sup>6</sup> 7<sup>6</sup> 7<sup>6</sup> 6 4 3 6 6 7<sup>6</sup> 7<sup>6</sup> 7<sup>6</sup> 6. The notation shows intervals and chords corresponding to these numbers, with some notes marked with 'X'.

\* 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.

Quarten-Exempel.

## Theoretische Vorbereitung

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

4<sup>3</sup> 4<sup>b3</sup> 4<sup>b3</sup> 9<sup>8</sup> 4<sup>3</sup>

Musical notation for 'Theoretische Vorbereitung' consisting of two staves. The first staff contains a sequence of notes with various accidentals and fingerings (5, 6, 7<sup>b</sup>, 6, <sup>b</sup>, 4<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>, 4<sup>3</sup>). The second staff continues the sequence with notes and fingerings (4<sup>3</sup>, 4<sup>b3</sup>, 4<sup>b3</sup>, 9<sup>8</sup>, 4<sup>3</sup>).

## Nonen-Exempel.

6 <sup>9<sup>8</sup></sup> <sup>b</sup> 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 5 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 6 <sup>9<sup>8</sup></sup>

5 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 7<sup>b</sup> 6 <sup>b</sup> 4<sup>3</sup> 6 <sup>b</sup> <sup>9<sup>8</sup></sup> <sup>b</sup>

<sup>9<sup>8</sup></sup> 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 6

<sup>9<sup>8</sup></sup> 6 <sup>9<sup>8</sup></sup> 6 9 6 6 9 6 6

Musical notation for 'Nonen-Exempel' consisting of four staves. The notation includes various notes, accidentals, and fingerings (6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, <sup>b</sup>, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, 5, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>). The second staff includes notes like 5, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, 7<sup>b</sup>, 6, <sup>b</sup>, 4<sup>3</sup>, 6, <sup>b</sup>, <sup>9<sup>8</sup></sup>, <sup>b</sup>. The third staff includes <sup>9<sup>8</sup></sup>, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, 6. The fourth staff includes <sup>9<sup>8</sup></sup>, 6, <sup>9<sup>8</sup></sup>, 6, 9, 6, 6, 9, 6, 6.

9 6 6 9 6 6 6 6 6 6 7 6 6

6 6 4 9 4 6

Da Capo.

o

Sext-Quart- und Secunden-Exempels/  
durch alle Tone.

Hier würde es ungereimt seyn/ weñ tactu 18/ vor dem f, und tactu 21/ vor dem c ein zweyfaches Doppel-Creuz (X X) gesetzt werden solte/ damit ein g und ein d daraus würden. Derowegen hat man lieber mit dem  $\frac{1}{2}$  verfahren wollen/ und wird zum Beschluß des Werckes pag. 221/239 & ff. mehr davon erinnert. Nun weiter im Text!

**Mat=**



Matthesons  
**Organisten = Probe**

Im Articul

Tom

**General-Bass.**

Erster Theil.

---

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

*La Motte dans son Discours sur Homere.*

---


## Zweites Prob-Stück.

A musical score for a piece titled "Zweites Prob-Stück". The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time. The score includes various musical notations such as accidentals (sharps, flats, naturals), slurs, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



## 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 ehrbar daher spielet / sondern er muß zugleich weisen / daß er des Claviers mächtig sey; massen diese Sachen / quod bene notandum, eben nicht für absolutē Tyrones geschrieben sind / die nicht wenigstens wissen solten / daß anitho 24. Modi in der Welt / und die nicht aus **Kirchers** / **Prinzens** oder **Heinichens** löblicher Circul- Arbeit gelernet hätten / wie besagte Modi an einander hangen / und sich reciproce verwandt. Vielmehr præsupponirt man / daß derjenige / so Hand hieran legen will / schon die Principia aus besagten und andern Autoribus, worunter auch **Werckmeister** und **Niedt** zu rechnen / werde wohl gefast 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 blossē Conventus, mit auff- und niederfahren beyder Hände / die Zeit gar gut passiren. Im sechsten Tact möchte man wieder etwas sitfam handeln bis zum achten / da mit der 6 und 5 eine annehimliche Syncopation statt findet / es geschehe nun dieselbe von unten oder oben; doch mit der rechten Hand alleine / und doppelt- besetztem Bass.

§. 4.

Eine generale Regul muß hier beobachtet werden / wieder welche nicht nur Lehrlinge / sondern auch wohl gar ausgeschriebene Gesellen 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 etne gewisse Elegance darinn gesucht wird / daß zu selbigen springenden Noten nichts anschlage. Einer mercke sich beyläuffig den Unterscheid zwischen Durch-

ge

gehen und Durchspringen / und wegen dieser Regul der  $\&$ . betrachte der Leser <sup>5</sup>  
 hauptsächlich den 3. 12. 21. und 32. Tact.

S. 5.

Was das §. 3. erwähnte Brechen der Accorte / it. die daselbst angeführte Syn-  
 copatio 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  
 extendiren pfleget. Bey solchem Brechen aber / wie es auf verschiedene Weise  
 geschehen kan / will doch fast / sonderlich bey schlechtem vier - Viertel - Tact / diejenige  
 Art den Vorzug haben / wo man zu jedem Achtel im Bass 4 zwey - und - dreyfig-  
 Theile mit der rechten Hand hören läßt / und zwar so: daß die Tertie oben anfän-  
 get / die Quinte und Octave unten hernach / und zuletzt die vorige Tertie wieder /  
 womit denn fortgefahren wird. Weil ich besorge / man möchte dieses sogleich  
 nicht einnehmen / wird nicht undienlich seyn / dasjenige / was auf solche Art zu den  
 4 ersten Noten des 5ten Tacts gehörete / hicher zu setzen:



S. 6.

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

ad Tactum  $\&$  vum &c.



$\&$  3

Stwey

## 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 common time signature (C). The first staff includes a 12/8 time signature. The music is characterized by dense, rhythmic patterns, often consisting of eighth or sixteenth notes. Various musical notations are present, including accidentals (sharps, flats, naturals), asterisks, and numbers (6, 4) placed above the notes, likely indicating fingerings or specific rhythmic values. The score concludes with a double bar line and a fermata-like symbol on the final note of each staff.

A handwritten musical score consisting of seven staves of music. The notation includes various note values, rests, and fingerings. The first staff begins with a treble clef and a common time signature. The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century manuscripts. The score includes several measures with complex rhythmic patterns and fingerings, such as sixteenth and thirty-second notes. The notation is dense and detailed, with many accidentals and dynamic markings. The final measure of the seventh staff ends with a double bar line and a fermata.

## Erläuterung.

§. 1.

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

§. 2.

Wolte nun einer gleich / aus Liebe zur Gravité, das vorhergehende Exempel bis im roten Tacte so heraus bringen / daß nichts de suo darinnen vorläme;



käme; so sehe doch nicht / warum er in folgenden 11. und 12<sup>ten</sup> Tacten nicht der rechten Hand mit einer Syncopation etwas zu thun geben / doch aber dabey in der linken den überstehenden Signaturen gewissenhaft begegnen wolte.

S. 3.

Eben auf diese Weise kan auch medio 15<sup>u</sup> Tactus verfahren / ja sñglicß bey der letzten Helffte des 16<sup>ten</sup> in der rechten Hand das lauffende Subjectum vom  $\bar{a}$  angefangen und gar wohl ausgeföhret werden / ohne daß den Zieffern dabey das geringste abgehe. Man darff nur / mutatis mutandis, eben die Noten / die der Bass im 13 / 14 / und 15<sup>ten</sup> Tact gespielt hat / in die rechte Hand versehen / so wird es schon klingen. Bierwohl allezeit zu beobachten / daß sodann der Bass in Octaven einhergehen / und diejenigen Signaturen / welche der rechten Hand etwan zu sauer werden möchten / zugleich mit abfertigen könne.

S. 4.

In der Mitte der 20<sup>sten</sup> Mensur kan abermahl im Discant das lauffende Subjectum gar artig per quintam, nachgehends auch / wo  $\frac{2}{3}$  siehet / per sextam angebracht / in fine Tactus 21<sup>mi</sup> aber gehöriger massen resolviret werden. Daß man auch im 22 und 23<sup>ten</sup> Tact mit Tertien herunter lauffen / und dennoch der kleine Finger mit der 6 getrost folgen könne; imgleichen / daß eine Syn- copatio bey den folgenden 4 schlechten Noten / und die Ergreifung des mehrerwehnten Subjecti im 24 und 25<sup>ten</sup> Tact nicht übel klingen werde / darff ich ohne Gefahr versichern / ·· dafern das letztgedachte nur oben im  $\bar{f}$  angefangen wird.

S. 5.

Im 28<sup>ten</sup> Tact kommen noch ein paar lange Noten / dazu die rechte Hand leicht eine Decoration erfinden kan; wie denn auch nicht schlimm wäre / wann die letzten 9 Achtel im Bass sein starck angegriffen / und mit beyden Händen syn- copiret würden.

## Drittes Prob-Stück.

A musical score for a piece titled "Drittes Prob-Stück". The score is written on seven staves, each beginning with a treble clef and a 4/4 time signature. The music is characterized by a series of eighth-note patterns, often beamed together in groups of four or six. The notation includes various accidentals (sharps, flats, naturals) and fingerings (numbers 1-5) above the notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of each staff.

The image shows a page of musical notation consisting of seven staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous performance markings throughout, including asterisks (\*), numbers (1-6), and other symbols. The music appears to be a single melodic line, possibly for a violin or flute. The page is numbered '11' in the top right corner.

# Erläuterung.

## §. 1.

**W**er sich über die häufigen oder schweren Signaturen dieser Piece beklaget / der thut groß Unrecht. Nichts desto weniger ist selbige so eingerichtet / daß sie zusörderst 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' angeführet worden / allerhand Passagen an die Hand geben. Um nur denen / die solches nicht begriffen / ein kleines Licht anzuzünden / mag dis 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 vollklingmig erscheinen / da den im siebenden / 37 und 39<sup>ten</sup> Tact dergleichen wiederum angebracht werden kan.

## §. 4.

Insonderheit mag dieses Exempel dienlich seyn / die lincke Hand im Springen zu steten Octaven zu gewöhnen / welches bey'm Accompagnement vieler Stimmen eine treffliche Krafft hat. Es versuche einer solches vom 14 bis in den 20<sup>sten</sup> Tact; Ja / das einziige H. ausgenommen / mag bis im 26<sup>sten</sup> damit continuiret werden. Der 28 / 29 / und 30<sup>ste</sup> leiden es gleichfalls; bey'm 33<sup>sten</sup> aber wird es nicht übel stehen / wann er saunt dem 34<sup>sten</sup> einfach im Basse / oben aber zur Veränderung

derung Tertien, und Quarten, weis / wie es die Harmonie erfordert / gespielt / so  
dann auch der ganze 3<sup>te</sup> Tact oben, berührter, massen gebrochen wird.

§. 5.

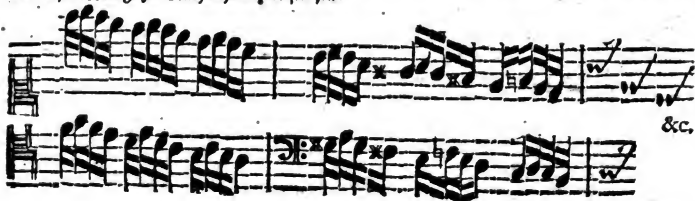
Im vierzigsten Tact spielet man wieder Octaven, weis bis zum 46<sup>ten</sup> / die rechte Hand aber schlägt zu jedem Tact nicht mehr als einmahl / und solches der Deutlichkeit wegen ; Denn / daß viele Spieler mit dem öfftern Anschlagen einerley Griffe eine Schönheit getroffen zu haben vermeynen / solches ist ganz falsch ; es macht ein gross Geräusch und verdirbet die Melodie des Basses / als welche vor allen andern deutlich muß vernommen werden. Wahr ist es / in etlichen Fällen ist das öfftere Anschlagen nicht zu verwerffen ; es muß aber sehr klüglich geschehen / und dieses vermerke / nebst anderen Vortheilen / durch gegenwärtige Arbeit einiger massen anzuzeigen.

§. 6.

Den 46sten Tact hätte gern mit drey reinen / kurzen / aber starken Schlägen herausgebracht ; und beyhm 47sten können die Octaven im Bass / und die einzelnen Griffe im Discant / eine abermahlige Veränderung machen / womit bis am 51sten Tact continuiret werden mag.

§. 7.

Im 69sten Tact wird man die lange Note obangeregter, massen / es sey nun in der rechten oder linken Hand / auch wohl in beyden Händen / mit einer Passage geschickt zu theilen wissen ; so dann vom 70sten anfangen Tertien, und Quarten, weis / wie es nemlich die Concordantien und Signaturen erfordern / mit dem Bass einesweges zu procediren / und schließlich im 77 und 78 die Bass, Noten doubliren / dazu auch die rechte Hand mit blossen Tertien eben also folgen kann / wie dieses Wenige zur Nachricht aufweisen soll :



## Vierdes Prob-Stück.

A musical score for a piece titled "Vierdes Prob-Stück". The score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style characteristic of 18th or 19th-century pedagogical works, featuring a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notation includes various ornaments, such as asterisks and crosses, and numerical figures (e.g., 6, 5, 4) placed above or below notes, likely indicating fingerings or specific ornaments. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign on the final staff.

This page contains eight staves of musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a style that includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Performance markings are present throughout, including asterisks (\*) above notes and numbers (6, 7, 8) above or below notes, likely indicating fingerings or specific articulation. The notation is dense and complex, typical of a technical or virtuosic piece.

## Erläuterung.

## §. 1.

**I**ndet man nicht gleich bey jedem dieser Exempel alle Ausweichungen und Vorfälle / die sonst wohl anderwärts bey dem Thone vorkommen / so darff man sich dessen nicht wundern. Wer mag alle die unendlichen Veränderungen in solche enge Schrancken fassen? Und wie ist es möglich / das in wenig Schüsseln alle Ess-Baaren der ganzen Welt können auffgesetzt werden? Indessen habe mir doch Mühe gegeben / alles so einzurichten / das der Ambitus erfüllet worden / und von Haupt-Sachen nicht viel mangeln wird. Wiewohl ich einem Studirenden diesen Rath dabey ertheilen will / das er / wenn er mit einer Pieçe fertig / seinen musicalischen Kasten auffschliesse / und daraus hervor lange alles / was nur aus dem Thone / daraus er gespielt / gesetzt ist; so dann wird er von selbst die Application dieser Prob-Stücke auch auf andere Sachen zu machen wissen. Die bisher vorgewesene Thone sind dermassen gewöhn- und gebräuchlich / das man nicht lange in Partieuren herum blättern darff / aus selbigen etwas zu finden: Wenn wir aber weiter im Text kommen / will mir die Freiheit nehmen / ein und andere Arien anzuzeigen / die sonderlich zur Übung in frembden Modis dienen können.

## §. 2.

Will man im 4<sup>ten</sup> Tact die 8 Sechszehnthell / so der Bass gehabt / in der Gerte mit der rechten Hand imitiren / und dabey die lincke das Behörige mitgreiffen lassen / so ist es ganz wohl gethan; massen solches im 12 / 26 / 38 / und 39<sup>ten</sup> Tact wiederum gehen kan.

## §. 3.

Dieses muß vor allen erinnern / das im 22<sup>ten</sup> Tact eine Passage kömmt / welche sonderlich gespielt werden will / so / das die rechte Hand nur die 7 anschläget / und die übrigen 4 Noten alleine durchgehen läset. Bey den darauf folgenden 2 und andern Signaturen / bis medio 24<sup>er</sup> Tactus, wird es eben also gehalten / weil der Bass die Resolution der Dissonantien selbst machet.

## §. 4.

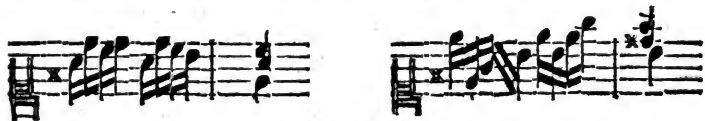
Wer von der Mitte oder lehtern Helffte des 26<sup>ten</sup> Tactes bis ans Ende des 27<sup>ten</sup> die rechte Hand Tertien-weis mit lauffen lassen will / dem ist es unverbotten;



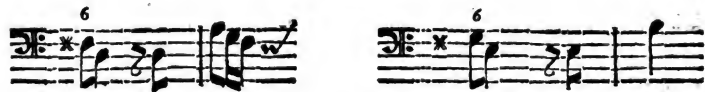
boten ; alsdann kömmt Tactu 33/ 34 und 35 wiederum dergleichen Satz vor/ wo nur zu der ersten Note das Gehörige/ und nichts zu den übrigen geschlagen wird/ so wie §. præced. angezeiget werden.

§. 5.

Im 36ten Tact/ wie auch im 37ten / kan die rechte Hand eine artige Veränderung machen/ da/ wo sich der Bass zur Pause nahet ; weim nemlich die Sexte / falsche Quinte und Tertie / oder auch die erste und letzte / ohne die Quinte/ sich so brechen/ oder ein Harpeggio machen/ das zugleich der Gang dadurch aneinander gehänget werde/ wie solches Beygesetztes deutlicher erklären wird :



Oder:



§. 6.

Dieselbe Art / nach Maassgebung der ersten Manier / mag auch im 42 und 43ten Tact angebracht werden / wobey schliesslich zu mercken / das / je mehr dieses Exempel im Bass doppelt oder mit Octaven gespielt wird / je majestätischer klingt es / insonderheit wo Achtel sind ; denn bey den Zwey-geschwängten Noten möchte einer Mühe haben.

©

Fünff

## Fünftes Prob-Stück.

Allegro.

The musical score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a 3/2 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and is heavily ornamented with various symbols:

- Staff 1:** Features sixteenth-note runs with numerous '6' ornaments above the notes.
- Staff 2:** Includes sixteenth-note runs with '6' ornaments and some notes marked with a '5'.
- Staff 3:** Shows sixteenth-note runs with '6' ornaments, a '4 3' ornament, and a '7' ornament.
- Staff 4:** Contains sixteenth-note runs with '6' ornaments and asterisks (\*) placed above the notes.
- Staff 5:** Features sixteenth-note runs with '6' ornaments, asterisks (\*), and a '4' ornament.
- Staff 6:** Includes sixteenth-note runs with '6' ornaments, asterisks (\*), and a '4' ornament.
- Staff 7:** Shows sixteenth-note runs with '6' ornaments.

This page contains seven systems of musical notation, each consisting of two staves. The music is written in 6/8 time. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (sharps and naturals) and fingerings (numbers 1-5) indicated throughout the piece. Some notes are marked with an asterisk (\*). The piece concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

C 2

Cr

## Erläuterung.

§. 1.

**I**n 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 vorkommt. 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 herunterlauffen / so / daß eine Achtel=Pause vorhergeheth / wie denn zwischen den 5ten und 6ten Tact der Bass 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=Spiehlende im Bass gleichsam eine Ober=Stimme vorstellen / und also keines fernern Accompaniments brauchen.

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

§. 4. Nun kömmt im 35sten Tact der Bass mit der 6 und 5 über=einander / welcher zwar auf vielerley Weise ausgeschmücket werden mag / wir wollen aber die leichteste heraus nehmen / und den Studirenden ferner nachdenken lassen:

Ebener



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

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



§. 6. Daß auf selbige Art der 47/ 48/ 49 und 50ste Tact könnte tractiert werden / ist nicht leicht abzutehmen; nur wird beständig dabey recommendiret / die Signatoren ohne Ausnahm in der linken Hand zu spielen. Der 53 / und die zween folgenden Tacte möchten / wie §. 3. gelehret worden / sich in der rechten Hand wohl mit den Tertien spielen lassen / wenn nur keine Ziffern vergesseñ würden.

§. 7. Die gegen das Ende vorkommende 6 und 5ten können sich nach dem §. 4. bereits angeführten Satze wieder richten.

## Sechstes Prob-Stück.

Graue.

The image displays a musical score for a piece titled "Sechstes Prob-Stück" by Graue. The score is written on seven staves, each containing a series of sixteenth-note patterns. The notation includes various fingering numbers (6, 7) and articulation marks (accents, asterisks) above the notes. The piece is in a common time signature (C) and features a consistent rhythmic structure of sixteenth-note runs. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the seventh at the bottom. The overall appearance is that of a technical exercise or a short study piece.

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation is written in a single system with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by complex, multi-measure chords and intricate melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and chord numbers (6, 7) are placed above the staves. Asterisks (\*) are used to mark specific notes or chords. The notation includes many beamed notes and slurs, suggesting a fast and technically demanding piece. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

v. s. v. presto.



## Erläuterung.

§. 1.

**B**eiwiewe alle diese Arbeit nicht dahin gehet / daß man einen General-  
 Bass / mit welchem etwa eine Sing-Stimme oder ein Violino solo  
 accompagniret wird / sein bunt verbrämen und verhudein soll / sondern daß  
 einer zu rechter Zeit lerne / dem Zuhörer eine Aufmerksamheit zu erwecken / damit  
 nicht alles in der Figural-Musique laute / als das Magnificat Octavi Toni; Also hat  
 auch unter andern dieses sechste Prob-Stück erfordern wollen / daß es ganz schlecht  
 und recht anfangen werde / auf daß man zuvörderst unterscheidet / was gleichsam  
 der bloße Text / und was hernachmahls die Ausarbeitung oder Auslegung sey.

§. 2.

Solchem nach wolte ich (ein ander hat darinn seinen Gefallen / und ein je-  
 der / der ein eigenes Clavier hat / tractiret es willkührlich) die ersten dritte-halb  
 Tacte platterdings mit beyden Händen all' Ottava spielen; nicht / daß es mir an  
 Concordancien fehlen sollte / sondern damit / wie gesagt / das Subjectum desto ver-  
 nehme



25.  
nehmlicher in die Ohren dringe. Dergleichen Procedere wolte ich auch gerathen haben / in den meisten Arien und Sachen / da der Bass anfänget / und was sonderliches sagen will; Vornehmlich / wenn bey dem Clavier keine penetrante Instrumente, als etwann eine Viola di Spala oder ein Violoncello assistiren / in welchem Fall es denn indifferent seyn mag. Kurz / die Ursache dieses Anfangs ist die Begierde zur Deutlichkeit.

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

§. 4. Wo das Tenor Zeichen anhebet / kan eine Syncopation mit 4. Stämmen im Bass / und eben so viel im Discant einen ziemlichen Lärm machen / und mag man damit nach Belieben continuiren / bis an die Repercussion des Subjecti, welche im 14<sup>ten</sup> Tact einfällt. Will man nun solche abermahl Octaven weis in beyden Händen durchspielen / steht es einem frey; Wo nicht / kan es wohl ordentlich und wie sonst gebräuchlich / geschlagen werden.

§. 5. Zu Ende des Subjecti im 16<sup>ten</sup> Tact kan ein Verständiger schon mercken / daß ein Contra-Subjectum anhebe / welches er sich zu seiner Zeit anzubringen recommendiret seyn lassen wird; Absonderlich eräugnet sich die Gelegenheit dazu gleich im 11<sup>ten</sup> Tact / da beyde Subjecta zusammen klingen / wenn die rechte Hand nemlich oben in der Tertie anfänget / und so nach der Ordnung verfährt / bis die beeden Tacte aus. Im 27<sup>ten</sup> Tact kan das erste Subjectum in der Rechten / das andere aber / wie es stehet / im Bass behalten werden; Die darüber befindliche Gerte weist an / daß man mit selbiger anzufangen habe. Der

33<sup>te</sup> Tact lehret die Subjecta wieder um / und hebet die Rechte mit dem  $\bar{c}$  an. Das übrige kan entweder mit beyden Händen syncopiret / oder aber Tertienweis / sowohl per Gradus als Saltus, geendiget werden.

§. 6. Durch das Syncopiren mit beyden Händen wird ettmahl vor allemahl verstanden / daß man mit solchen geschwinde eins ums andere schlage / und aus zweygeschwängten Noten dreygeschwängte / das ist / aus vieren / achte mache. Es läßt sonst bald / als ob man pauckete.

D

Sie.

## Siebendes Prob=Stück.

Vivace.

The musical score is written in 6/4 time and marked 'Vivace'. It consists of eight staves of music. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various ornaments and fingerings. The score is divided into measures by vertical bar lines, and the piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page contains eight staves of musical notation, likely for a guitar or similar fretted instrument. The notation is written in a single system with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of a series of rhythmic patterns, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-7 above the notes. There are also some 'X' marks above notes, possibly indicating muted notes or specific techniques. The piece concludes with a double bar line and a final note. The page number '27' is located in the top right corner.

## Erläuterung.

## §. 1.

**D**ies ist nun ein ziemlich ehrbahrer Bass / mon petit Maitre; wollen sie sich darüber moquieren? ich muß es leiden; Abernehmens mir Eure Seichtgelahrtheiten nicht übel / daß ich bey Gelegenheit Repressalien gebrauche. Es gibt Gemüther / die alles bespotten / es sey auch was es wolle; Nichts ist ausgenommen / und wenn es auch das Allerheiligste wäre; man kan alles lächerlich machen. Keine Aric in der Welt soll mir so wohl / so fest und schön gesetzt werden / darüber keine Blossen zu machen wären; Warum sollten denn diese Probstücke das Privilegium alleine haben / daß niemand seinen Abertwis daran probiren möge? Diesen aber wird zu Gefallen kein Wort gesetzt / sondern denen / die mit Ernst den General-Bass studiren wollen. Solchen dienet zur Nachricht / daß eigentlich auf 4. Sachen darinn gesehen worden / um selbige per Praxin bey einem Studierenden fortzusetzen.

## §. 2.

Erstlich sind verschiedene Stellen bloß bestwegen und sonst keiner Ursache halber in diesem Exempel angebracht worden / als daß man die linke Hand im Springen Octaven-weis exerciren möge; wie davon im 9<sup>ten</sup> Tact ein Anfang gemacht wird. It. 42. & 48. Tact.

## §. 3.

Vors andere steckt ein ziemlicher Ambitus darinn / weil das Subjectum beydes in der Quinte und Sexte vorkommt / auch darinnen / wie auch hernach in die Tertie / cadenciret / wie solches im 20<sup>sten</sup> 37<sup>ten</sup> und

und 47<sup>ten</sup> Tact zu ersehen. Dabey kan nicht unerinnert lassen / daß unser petit Maitre wohl schwerlich denken wird / es könne im D dur auch wohl Cis dur, Gis dur ja gar Dis moll, vorkommen; Indessen weist ihm doch solches dieses Exempel gar klärlich / und zwar im 15<sup>ten</sup> Tact schon das erste / wie denn an vielen Orten mehr; Das andere im 42<sup>ten</sup> Tact / das dritte im 44<sup>ten</sup> Tact / und so weiter. Da nun dieser Ton / D dur, ein gar gemeiner Ton ist / der alle Tage herhält / und dennoch seine Consecutio sich soweit erstreckt / ob wohl allhier nur sehr natürlich / und ohne Zuthun einiger peregrin-Clausula verfahren worden ist; Ey / was will denn nicht die Erlernung der ungewöhnlichen Tone für ungemeynen Nutzen / ja Nothwendigkeit haben / wenn wir erst weiter hinein in die chromatischen Modos kommen werden?

## S. 4.

Das dritte / worauf vor andern in diesem Stück ist gesehen worden / sind die Septimen und ihr Gebrauch / wie davon der 21<sup>te</sup> und folgende / sodann der 33<sup>te</sup> & seq. It. der 53<sup>te</sup> Tact und seine Suite zeugen. Man hat auch beyläuffig Gelegenheit geben wollen / die Hände zum geschwinden Anschlagen zu gewöhnen / nemlich im 20 / 31 / 39 / 46 / und 53<sup>ten</sup> Tact / allwo zu jeder Note in der rechten Hand ein Schlag / im Bass aber die Octave gehört; Will einer nun / Exercitii gratia, diese Schläge syncopiren / kan solches nicht schaden; es 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 Tertien hören lassen / doch aber dabey die Signatures mit dem kleinen Finger beyhalten kan.

a giusto tempo.

A musical score for a piece titled "Achstes Prob-Stück" (Eighth Exercise Piece). The score is written on eight staves, each beginning with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. The tempo is marked "a giusto tempo." The music is characterized by a steady eighth-note accompaniment in the lower voice parts and a more melodic line in the upper voice parts. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. Fingering numbers (1-7) are placed above notes to indicate fingerings. There are also some asterisks and other symbols scattered throughout the score, possibly indicating specific performance techniques or corrections. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The image displays a page of musical notation, likely for guitar, consisting of eight staves. The notation is written in a style characteristic of early 20th-century guitar music, featuring various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The music is organized into measures, with some measures containing multiple notes and rests. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The piece concludes with a "Da Capo" instruction and a "crist." marking.

Da  
Capo.  
crist.

## Erläuterung.

### §. 1.

**M**Orum eigentlich der Vorthell bestehe / den dieser Ton vor andern auf dem Clavier. hat / kan ich so eben nicht sagen ; und wenn ich gleich noch einst so viel Ursachen beybrächte / als wol im Vorrath sind / so würde doch das meiste auf die natürliche Eigenschafft ankommen. Indessen ist gewiß / daß G dur darinn etwas grosses voraus hat / und sich insgemein darthellet / wann etwas von sogenannten Hand-Sachen entworfen werden soll / wie deßfalls an Exempeln kein Mangel seyn würde / falls man nicht zu sehr auf Bey-Wege zu fallen besorget wäre. Beyläufig mag man meine grosse / in Kupffer gestochene Sonata vors Clavier hiebey mit zu Rathe ziehen.

### §. 2.

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

### §. 3.

Hernach hat man auch mit Veränderung der Schlüssel einen ernstlichen Anfang machen / und zwar vors erste zum Tenor und Alt eine kleine Anleitung geben wollen ; zumahl / da am Tage lieget / daß fast in allen heuttigen Theatral- und Cammer-sowohl Vocal-als Instrumental-Sachen häufig damit gespielt wird / wie man deßfalls sich in des berühmten Conti seinen Erfindung-vollen Cantaten / ingleichen in Mr. la Barre seinen Trios umzusehen hat / deren Bass gewiß so verworren / so stark bezieffert ist / und so voller Veränderung der Claviurn steckt / daß einer Haar auf den Zähnen haben muß / wer selbigen sogleich richtig wegspielen will. La Barre seine General-Bässe wollen ins besondere einen Meister haben.

### §. 4.



## §. 4.

Nächst diesen hat man sonderlich weisen wollen / wie es gewisse Bässe gtebt / daran wenig zu künsteln / nichts einzusücken noch zu verbessern; sondern welche ganz unzerstümmelt müssen beygehalten / und wie sie stehen / executirt werden. Deshwegen die Italiäner gerne dabey schreiben: *Come sta.*

## §. 5.

Zwar kan man mit den Tertien in der rechten Hand allenthalben ein wenig badiniren / auch darff einer die Verdoppelung des Basses durch Octaven nicht hindan setzen; Allein darin wird auch die ganze Veränderung dieses Exempels bestehen / und kan solches für ein Muster dienen / aus welchem man judiciren lerne / welche Arten eine Zierath leiden / und welche schlecht weg wollen hanthteret seyn.

## §. 6.

Was den Ambitum betrifft / so ist darauf freylich / wie in allen andern / also auch in dieser Piece gesehen worden. Wir bleiben aber mehrentheils gerne in den natürlichen Schrancken der *Clausulæ primariæ, secundariæ & tertiariæ*, welches bey duren Tönen die Quinte / Sexte und Terte bestellen können; da bey molken die Terte vorgehet / Quinte und Sexte inzwischen in ihrer Ordnung folgen. Bey moll-Tönen in die Septime / bey duren in die Secunde zu schlessen oder zu cadenciren / ist zwar grand Mode; allein es klingt hin und wieder / absonderlich wo das da *Capo* angehen soll / ein wenig gar zu fremd und alamodisch. Jeder bediene sich seines Gusto, ich folge dem / der am meisten recipiret wird. Die Quart-Cadencen (da nemlich in der *Quarta Modi* ein Schluss kömmt) präzendiren ein grosses Recht im Ambitu zu haben / sind auch in *Modis minoribus* ehender / als in *majoribus* zu dulden; Jedemoch kan ich wohl gestehen / dass sie sich bey mir durchgehends noch schlecht legitimiret haben. Ihr bester Gebrauch findet sich bey den Italiänern / in der abgenutzten Passage, wo gleich 2 Cadencen einander succediren / die erste nemlich in die Quarte / und die andere augenblicklich darauf in die Quinte; das geht nun bey moll-Tönen an; keines weg es aber in *Modo duro*, und darinn habe eben diese Distinction gemacht.

## Neuntes Prob-Stück.

Cantabile.

Musical score for "Neuntes Prob-Stück" (Ninth Study), marked "Cantabile". The score is written for a grand staff (treble and bass clefs) in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of seven staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This page contains eight staves of musical notation, likely for a guitar or similar fretted instrument. The music is written in G major (one sharp, F#) and 4/4 time. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes, and some notes are marked with an asterisk (\*). The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the eighth at the bottom. The notation is dense and complex, suggesting a technical or advanced piece of music.



## Erläuterung.

### §. 1.

**D**es Toncs Anmuth/ die Lebhaftigkeit des Subjecti (welches nicht mein eigen/ sondern eines vornehmen Königl. Ministri ist / dem die Music noch allzeit so viel Ehre thut / als Er ihr) und die Facilité, womit es kan gespielt werden/ mögen diemahl einen Studirenden/ohne mein Zuthun/ genugsam ermuntern/ seinen Fleiß zu reiner Execution dieses Stückes besonders anzuwenden; zumahl eben/ wie bey vorigem/ auch hier wenig Künstlezen und Auszierungen statt finden/ da man nur der Elaboration nachgehen und/ etliche wenige Nothwendigkeiten/ die berührt werden sollen/ ausgenommen/ alles/ wie es stehet/ spielen kan. Dabey wiederum die Anmerckung zu machen/ daß das manierliche und colorirte Accompagnement selten Raum habe/ wo das Fundament selbst/ mit Gleiß/ manierlich und bunt gesetzt; hergegen: ist der Bass ohne sonderlichen Zierath/ und man spielet allein/ entweder zu Anfang einer Aria; in der Mitte / oder sonst per intervalla, alsdenn und daselbst finden diese Manieren/ diese Figuren/ diese Einfälle/ diese Embellissements, vorauff die Werck unter andern hauptsächlich angesehen / ihren bequemen Ort/ ja fast ihre nothwendige Stelle.

### §. 2.

Dasjenige was zu bemerken stehet/ wäre wohl erstlich dieses: daß man im 6ten 8ten 10ten und andern Tacten/ wo der gleichen Säge erscheinen/ auf alle Weise Octaven nehme/ und mit drey kurzen Schlägen herunter trete.

Hes

## S. 3.

Hernach ist auch zu erinnern/ daß die rechte Hand nothwendig vorschlagen muß/ wenn in der fünften Zeile zu Anfang der Mensur; ein Sechzehñ-Theil Pause steht/ weil sonst das Vacuum dem Gehör zuwider/ als welches vornemlich wünschet/ daß alles fein ordentlich aneinander hange/ erfüllet und nicht zerrissen werde. Durchgehends kan im accompagniren/ auffer wenigen Vorfällen/ wo man des Autoris Meinung ansehen muß/ dieser Vorschlag bey dergleichen kurzen Pausen gebraucht werden.

## S. 4.

Will man den 22 sten und 23 sten Tact im Basse variiren oder verdoppeln; so mag es gerne geschehen/ wenn nur kein Handwerck daraus gemacht und wohl geurtheilet wird/ wo es sich schickt. Es geschieht aber am süglichsten auf die hierbey gesügte Art:



Und so bey den übrigen Sätzen; doch nicht allemahl. Denn die Abwechselung ist der Musick Element.

## S. 5.

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

## S. 6.

Man hält es sonst für nachdrücklich/ wenn zum Beschluß eine Piece. dafern die übrigen Umstände nicht entgegen stehen/ etwas stark gespielt wird; solches kan einer nun etwan in den letzten 3 oder 4 Tacten alhier auch versuchen/ und die rechte Hand Tertian-weiß mit arbeiten lassen.

C 3

3c

## Zehntes Prob-Stück.

Musical score for 'Zehntes Prob-Stück' (Tenth Study), marked Andante. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The piece consists of ten staves of music, featuring a variety of rhythmic patterns and articulations. The notation includes numerous slurs, accents, and dynamic markings. The tempo is marked 'Andante' at the beginning of the piece. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

adagio.

Musical score for guitar, consisting of eight staves. The notation includes treble clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 6/8 time signature. The music features complex rhythmic patterns with many beamed eighth and sixteenth notes. Above the staves, there are numerous guitar-specific markings, including numbers 6, 7, and 8, and symbols resembling '♯' or '♭' with a vertical line through them. The fourth staff has the word *andante* written above it. The piece concludes with a double bar line and the instruction *Da Capo.*

## Erläuterung.

§. 1.

**N** einer gewissen abgeschmackten Charteque habe einst gelesen/ daß man diejenigen Musicos sonderlich Ruhm-würdig halte/ die nicht oben ausfahren wollen/ sondern NB. mit ihrer Virtu vergnügt sind; Nun weiß ich zwar nicht/ worauf eigentlich dieses Oraculum gehet/ und welche diejenigen seyn mögen/ die sich so gar bescheiden und blöde in ihrer Wissenschaft aufführen/ meines theils gehöre ich nicht mit dahin/ und verlangte vor aller Welt Gut nicht unter derselben Leute Fahne zu stehen; sondern/ wie ich niemahls mit meinem Sçavoir zufrieden seyn könnte/ und wenn ich auch allen andern vorgezogen werden solte/ also will ich meinem Candidaten das löbliche plus ultra hiemit recommendirt und denselben gebeten haben/ daß er nicht gleich zufrieden seyn müsse/ wenn er etwann ein Stückgen aus dem C oder andern Alltags-Ton herspielen kan; sondern/ daß er mit mir weiter gehen und probiren wolle/ ob die andern Tone denn darum so schlechten Nutzen haben/ weil die Instrument-Stimmer daraus nie præludiren?

§. 2. Gegentwärtiges Stück kan darin etwas dienen; weil nicht nur der Haupt-Ton an sich selbst grosse un' ungemaine Meriten hat/ sondern weil auf diesem einzigen Blätgen alle andere Tone/ so wohl dur als moll, nebst ihren gehörigen Accorten und Septimen/ so viel deren immermehr in heutiger Praxi vorkömen mögen/ samt und sonders enthalten sind/ und solches in drey blossen Zeilen. Es ist zwar eben der sonst nicht unbekante Gang per quartas & quintas, der in manchem Buch und in manchem musicalischen Circul erkläret worden/ niemahls aber zuvor/ so viel mir wissend/ ad Praxin dergestalt gediehen ist/ daß dadurch eine saubere Melodie/ ohne Verletzung des Gehörs/ in solchem kurzen Begriff zu Wege gebracht worden/ wie allhier.

§. 3.



Ich habe aus dieser Pieçe/ so wie sie da stehet / vor einiger Zeit zur Curiosité einen starcken Chor gesetzt / der denen / die damahls gehört haben / was auf die Crönung **Jh. 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/das alles ohne Ceremonie gespielt wird / und / wie oben schon erinnert worden / come sta. 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 manniertlich dazu moduliret. Es kan ein Nachdenckender auch Anlaß nehmen / im 4<sup>ten</sup> 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 geschiehet / der Ort und die Stelle gezeigt sind/ wo und wie die Sache anzufangen. Wolte man ein mehrers verlangen / so müste ein Commentarius geschrieben werden / der zehnmahl 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 aufgesucht 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.

## Zwölftes Prob-Stück.

Musical score for 'Zwölftes Prob-Stück' (Twelfth Exercise). The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs) in 2/4 time, with a key signature of one flat (B-flat). The piece consists of eight staves of music. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings. Above the notes, there are numerous fingering numbers (1-5) and some special symbols like 'x' and '44'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page of musical notation consists of eight staves, each containing a complex rhythmic and melodic line. The notation is dense, with many beamed notes and rests. Above the staves, there are numerous numerical fingerings (1-5) and other markings such as 'x' and 'w'. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The overall style is characteristic of a technical exercise or a piece of music from the 19th or 20th century.



## Erläuterung.

### §. 1.

**D**as schöne majestätische Dis will auch den meisten noch nicht so recht weder in den Kopff noch in die Faust / ob wohl sehr viele Sachen daraus zum Vorschein kommen. Was machts? Unsere Toccaten und Præludia haben keines aus dem Dis bey sich; Unsere Jahgangs-Fugen noch weniger; Kein Choral ist je aus dem Dis gesetzt / das ist zu sagen / von Anfang her; Unsere Orgeln und Clavicymbeln haben nicht alle die rechte Temperatur, insonderheit die ersten. Entlin! unser Calchant tritt nicht aus dem Ton. Indessen habe es doch versuchen wollen / ob nicht aus dem ehelichen Dis, so wie aus andern / etwas gutes zu machen; und siehe! es gieng auch von statten.

### §. 2.

Man hätte nun zwar sehr vieles bey diesem Exempel zu merken / allein / wer mir zum erstenmahl / zum andernmahl und zum drittenmahl die Signaturen keine greiffet / der soll Urlaub im übrigen haben. Bringt es aber jemand inter juniores durch seinen Geiß hietinn zur Vollkommenheit / demselben kan man alsdann sagen / daß sich die ganze Pieçe mit stetem Harpeggiren in der rechten Hand gar süßlich spielen lasse / nur diejenigen Töne ausgenommen / wo zweygestrichne Noten kommen. Das Harpeggio aber muß vierstimmig seyn / und gerade auff und nieder / ohne Interruption oder Absatz geführt werden. Ich will zur Probe einen halben Tact herfesen / wornach die andern leicht einzurichten. Es hätte wohl ein ganzer Tact seyn sollen / allein der Raum will es nicht leiden.

NB. Die



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 zweygeschwänkte Noten zu verdoppeln / der thue solches im ganzen 27sten Tact / in der letzten Helffte des 28sten / in der ersten Helffte des 29sten / im 30sten ganzen Tact / in der letzten Helffte des 31sten und 32sten ganz durch / auf diese Weise :



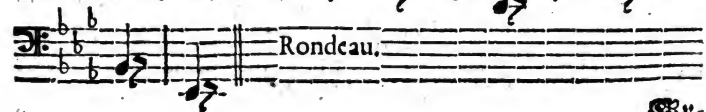
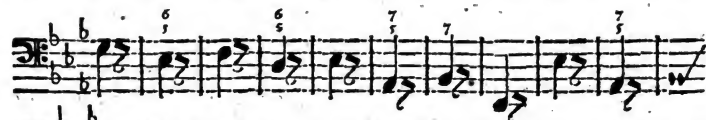
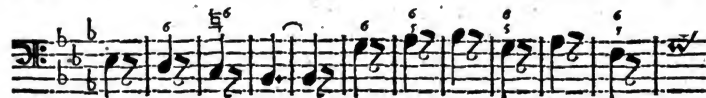
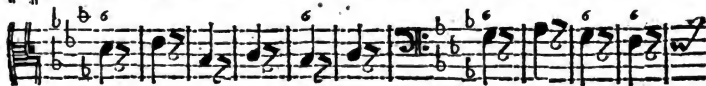
§. 5. Im 33ten Tact mag man wieder harpeggiren auf vorgeschriebene Art ; und im 38ten geht es mit dem doubliren gut an / bis dahin / wo es wieder in den Bass fällt / alsdann kan das Harpeggio ablösen / und insonderheit mögen die letzten Tacte wohl mit Terrien / auch starcken Griffen / abgefertiget werden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

§. 6. Nun solte ich zwar auch Nachricht ertheilen / wo und in welchen Wercken dienliche aus diesem Ton gefakte 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 Oratorii ; 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 Kleben doch versüßsen* &c. Ingleichen blättere einer Masciti 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 Darmstädtschen Herrn Capellmeister Graupners Partien vor sich / &c. mein Harmonisches Denckmahl, &c.

## Zwölftes Prob-Stück.

## Rondeau.

Musical score for 'Zwölftes Prob-Stück' (Rondeau). The score is written in G major (one sharp) and 3/8 time. It consists of seven staves of music. The first six staves are for the right hand, and the seventh staff is for the left hand. The piece is marked 'Rondeau' at the beginning and end. The notation includes various rhythmic values (eighths, sixteens, and triplets), accidentals (sharps and naturals), and fingering numbers (1-7). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



## Erläuterung.

## §. 1.

**D**amit die etwanige Seltenheit des Tones keinen erschrecke / so habe den Bass auf das allerleichteste und schlechteste entworfen / wobey 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 wird / wann in der Piece zu dreyenmahlen Rondeau stehet / sintemahl solches bekandte Sachen sind / und die Beschreibung allemahl zur Noth / im ersten Theil des Neu=eröffneten Orchestre, pag. 190. mag nachgeschlagen werden.

## §. 2.

Vielmehr stehet zu erinnern / daß man sich / bey der ungelünstelsten Einrichtung des Basses an ihm selber / unaussetzlich auf einige kleine Auszierungen werde zu schicken haben. Anfangs zwar kan es die Tertie verrichten / wenn nemlich bey vollen Accorten der kleine Finger oben mit dem Bass in einerley Proportion fortgeheth / wohl zu verstehen / so lange die ersten 10. Tacte währen. Zu den sechs folgenden schläget das gehörige oder bezeichnete ordentlich drey mahl im Tacte an. Der 17<sup>e</sup> und 19<sup>e</sup> richten sich wieder nach dem Anfang.

## §. 3.

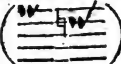
Wann denn der Alt anhebet / so möchte die rechte Hand wohl ihre Griffe etwas wenigens brechen; ich sage etwas wenigens; denn wir wollen dismahl nur drey Noten in jedem Tacte anschlagen / und zwar / unmaßgeblich / auf die folgende Manier:

Man





Man wolle dabey observiren / daß wenn die Concordantien so nahe kommen als Tertien / wie bey dem Accord zum folgenden G, da nemlich

die Custodes  stehen / vorkommt / 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 bestwegen hinter einander gesetzt werden müssen / weil es sich mit den Schrifften anders nicht thun läßt / sie solten sonst gerade über einander stehen.)

S. 4.

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

S. 5.

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

G

Drey

tüd / mit zwey Claviren.

The image displays a page of handwritten musical notation, likely for a keyboard instrument, arranged in ten staves. The notation is written in a historical style, possibly from the 18th or 19th century. The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Above the staves, there are numerous performance markings, including numbers (1-7), letters (b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z), and symbols (asterisks, crosses, and other markings). The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Above the staves, there are numerous performance markings, including numbers (1-7), letters (b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z), and symbols (asterisks, crosses, and other markings). The music is written in a single system, with each staff containing a line of music. The notation includes various note values, rests, and ornaments. Above the staves, there are numerous performance markings, including numbers (1-7), letters (b, c, d, e, f, g, h, i, j, k, l, m, n, o, p, q, r, s, t, u, v, w, x, y, z), and symbols (asterisks, crosses, and other markings).

DaCapo.

# Dreizehendes Brod:

Cembalo primo.

The musical score is written for a single instrument, Cembalo primo. It consists of seven staves of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a fast, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. Ornaments, marked with an 'O', are placed above notes in measures 10, 12, 14, 16, 18, and 20. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

## Erläuterung.

S. 1.

**M**An hat mit diesem Exempel einen Versuch thun wollen / wie An General-Bass in zwey differenten Partien auf zwey Claviren zu spielen seyn / und es hat sich bey der Probe getwiesen / daß es so gut / als neu / sey.

S. 2.

Den Anlaß dazu hat dieses gegeben / daß man gar öfters bemercket / wie bey dem Alleine-Spielen sich einer mehrentheils um die Signaturen und andere Sachen / nicht aber um den Tact und das Pausiren starck bekümmere ; Indessen aber / da der Ballo continuo nicht so sehr continuo allenthalben ist / und da beyhm Accompagnement, insonderheit in Kirchen-Sachen / Fugen und dergleichen / auch nicht selten in Theatralischen und Cammer-Stücken / als nemlich / unter andern / in Vivaldi, Venturini und dergleichen Autoribus / vielfältige lange Pausen vorkommen / so hat es nöthig geschienen / bey dieser Gelegenheit ein Prob-Stück / das mit andern concertiret / und hin und wieder pausiret / einzurücken / damit nichts unberühret bleibe. Will man indessen entweder / aus Mangel zweyer Claviere / ein Clavicymbel und eine Viola da Gamba, oder ein anderes Bass-Instrument nehmen / so steht es in eines jeden Willkühr ; Es möchte auch wohl mit ein paar Bassons oder Violoncelli nicht übel herauskommen / doch so / daß unser Zweck / nemlich der General-Bass auf dem Clavir / nicht dabey vergessen werde. Es ist sonst kein Concerto Grosso, sondern nur ein Muster / welches weist / daß / und wie dergleichen Sachen zu spielen und zu machen sind.

S. 3.

Da wird es nun artig heraus kommen / wenn der eine gute Einfälle hat / und bisweilen eine Passage macht / die der andere nothwendig imitiren muß / will er soust nicht zu kurz kommen ; Dergleichen möchte zum Exempel durch Verdoppelung der Noten im 1<sup>ten</sup> Tact auf solche Art geschehen:

und



und so weiter.

§. 4.

Hierauf liesse sich nun die andere Partie im 15<sup>ten</sup> Tact gleicher gestalt mit doppelten Noten hören/ als ob man/ so zu reden/ stritte/ wer es am besten machen könne.

§. 5.

Hat der/ so die andere Stimme spielt/ Lust und Fertigkeit genug/ nach dem Zeichen S abermahl mit dreygestrichenen Noten etwan folgender gestalt anzufangen:



so muß es derjenige/ so die erste Partie spielt / nothwendig nachmachen/ sonst wird er beschämet stehen.

§. 6.

Die acht Achtel auf einem Ton müssen wol marquirt und die darauf folgende oder vorhergehende acht in beyden Partien Octaven-weis sein starck exprimirt werden. Den Ort zu benennen ist unnöthig/ weil ihn diese Beschreibung schon in beyden Stimmen anzeigen wird.

§. 7.

Lin. antepenult. & penult. wird ein hurtiger Kopf seinem Cameraden abermahl auf die Zähne fühlen und etwas veränderliches anbringen können/ worauf jener Ehrenhalber antworten muß.

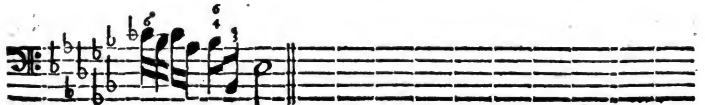
§. 8.

Wenn in den beyden letzten Zeilen dieses Exempels  $\downarrow$  und sonst wo/ das Achtel zum pausiren häufig vorkommt/ so muß derjenige Accord/ oder diejenige Signatur/ so zur nächsten Note gehöret/ anticipando oder zum Voraus/ während der Pause/ mit der rechten Hand vorgeschlagen werden.

$\downarrow$

Hier-

## Bierzehendes Prob-Stück.





D 2

C 2

## Erläuterung.

§. 1.

**D**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 verlanget/ mathematice beweisen.

§. 2.

Wenn einer die Partitur der Opera Porsenna 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 Cousser aufgeführt hat/ da der Recitativ, wo nicht alle/ doch die meisten derselben Tone durchgeheth; Ort und Stelle kan eben nicht so genau sagen/ weil die Partitur ihund nicht bey der Hand habe. Es solte mir ein leichtes seyn/ jede Note/ sowohl in diesem Prob. Stücke/ als in allen vorigen und folgenden zu anatomiren/ auch zu einer jeden eine gute Anzahl Exempel aus gangbahren Compositionen anzuführen; allein vorse erste würde ich mir eine Mühe nehmen/ die dem Studirenden im Nachschlagen gar nicht anstehen möchte/ weil allen nicht die Gelegenheit offen/ in ganzen Partituren und theils raren MSS zu blättern; vorse andere glaubet mir ein jeder gar leicht/ wer ein bißgen Nachdencken hat/ daß alle diese Sachen/ ob wohl nicht jederzeit so hauftenweise/ 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 merkliches 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-Teufel stark geplaget werden müste/ der seinen Modum auf die erste Art exprimiren könnte/ und wolte es doch/ um die Sache verwirrter zu machen/ auf die andere Art verrichten; allein/ was hier Exercitii gratia geschichet/ hat seine Ausnahm/ und hoffentlich seinen Nutzen/ wenn mans recht ansehen will. Dabey ich diese Observation, so ich im **Beschützten Orchestre** p. 438. ange-



angeführet/ und die vleiselt zu vor noch niemand gemacht/ hier wiederholhen will:  
**Daß nemlich eine mit dem  $\times$  bezeichneter Note allemahl moll ist/** i. e. tertiam minorem zu sich nimmt; hergegen/ **eine mit dem  $\natural$  versehene jederzeit dur ist/** und also tertiam majorem führet; es sey dann/ daß die Modulation eine Aenderung mache; ich rede hier von der natürlichen Eigenschafft/ nicht von zufälligen Abwechselungen.

## §. 4.

Wegen Nottrung dieses Exempels/ auf die zweyte Art/ dürffte ein kleiner Scrupel vorfallen/ da nemlich die Intervalla, dem Augenschein nach/ oft mit ihrer würllichen Form nicht übereinkommen/ und dannhero vielen Spielern/ die nicht weiter dencken als sie sehen/ einen Anstoss geben möchten. Wenn  $\natural$  E. gleich in der zweyten Zeile das fallende Semitonium, dis d, auf einem Spatio bleibet/ ob es zwar durch  $\times$  und  $\natural$  erhöht und erniedriget wird/ so siehet es doch sehr ungewöhnlich und seltsam aus. Wen fernere im andern Tact der dritten Zeile das g dis, welches doch nur eine herunter tretende Tertia ist/ recht wie eine Quarta in die Augen fällt; it. wenn im nächstfolgenden Tact das f b, als eine steigende Quarta, den Noten nach/ nur wie eine Tertia aussiehet/ so ist solches nicht nach meinem Sinn/ eben so wenig/ als die fallende Tertia in der vierdten Zeile/ die einer Quarta ganz ähnlich scheinet/ und dergleichen mehr. Ich werde jedoch zu Ende dieses Wercks/ wo es der Raum besser als hier vergönnen wird/ ein wenig mehr und meine unmaßgebliche Gedancken über diesen Punct vorbringen/ wie und auf was Weise solchen inconvenienti am besten abgeholfen werden möchte/ falls sich die Musicalische Welt nur deswegen sein einmüthiglich entschliessen könnte.

## §. 5.

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

# Gunffzehendes Prob-Stück.

Alla breue.

The musical score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Above the notes, there are numerous fingering numbers (1-5) and breath marks (trapezoidal shapes). The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing repeat signs. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



## Erläuterung.

## S. 1.

**M**er da muthmasset/ meine Absicht gehe bloss dahin/ schwere Sachen zu setzen/ und die Leute nur zu scheeren/ der thut mir Unrecht/ und betrüget sich selbst. Sind es nicht lauter solche Dinge/ die einer wissen muß/ wann er einen Meister im General-Baß abgeben will? Ja ich kan schweren/ es sey mir nicht eine Note entfahren die unnöthig/ überflüssig oder eigentlich zur Chicane hingesehet worden. Hergegen weiß ich/ was für Meriten darinn stecken/ wenn einer einen leichten Styl im Componiren besizet/ und daß Künste dazu gehören/ leicht und gefällig zu sehn. Deswegen beleiße mich dessen. Es erfordert viel/ etwas schweres und doch dabey angenehmes hervorzubringen; noch mehr aber/ etwas leichtes/ natürliches/ dabey neues/ fremdes und anmuthiges zu machen. Ich werde mir aber den Unterscheid ausbitten/ der da billig statt finden muß/ zwischen einem/ der nur blosserdings zugefallen sucht/ und zwischen solchem/ der beydes lehren/ probiren/ unterrichten und doch dabey nicht altfräncisch oder aus der Mode seyn will. Da nun mit dieser Arbeit der letzte Zweck besonders intendiret wird/ so muß mirs kein Organiste übel nehmen/ daß ich ihm hier eins aus dem wahren Bmoll vorlege. Es ist ja ein gebräuchlicher Ton/ und viel bekannter als der vorige; Ob das Exempel aber deswegen leichter ist/ daran zweifle. Ich bekenne gern/ falls unter diesen Piecen jemand wider Vermuthen was schweres suchen sollte/ er unter andern mit auf gegenwärtige reflectiren müsse/ wenn man zumahl die Art inne haben will/ mit welcher die Sache zu tractiren.

## S. 2.

Es geschiehet erstlich bloss den Herrn Organisten zu gefallen/ daß ein Allabreue erscheinet/ weil ich weiß/ daß sie dieser Art in ihren Kirchen-Sachen wohl gewohnt sind/ und hat es meines Wissens noch außer *Ariosti* und *Bimler* niemand gewaget/ den Terminum durch Cantaten zu profaniren/ ob solches wohl einige in Instrumental-Sachen gethan/ und dessen gute Macht haben. Demnach darff man wohl nicht sagen/ wie geschwind es gehen müsse/ weil das beygesetzte Wort die

Krafft

Krafft hat / auch die allerträgesten Köpffe und Hände zu bewegen. Es ist fast wie das Obeyden Pferden / doch in Sensu contrario.

## S. 3.

Vors andere ist nothwendig zu erinnern/dass/da die Genus allezeit Bindungen/ Rückungen und Ligaturen erfordert/ auch darauf mit der rechten Hand müsse gesehen/ und Z. E. die über der ersten Note stehende 5/ oder der Accord, nicht zu derselben/ sondern zur Pause vorher geschlagen werden/ die darauf folgende Bass-Note b schlägt sodann allein/ und die Signatur der 6 und 4 hernach; kurz/ die Hände schlagen eine um die andere an allen Orten wo die Zieffern nicht gerade über den Noten stehen. Zu den Vierteln wird indessen nicht mit Rückungen/ sondern platterdinges das gehörige ange schlagen/ und kommt die ganze Sache darauf an/ dass man in acht nehme/ ob die Zieffern vor oder hinter der Note / über eine Pause/ oder über einen Punct befindlich / da sie dann nach derselben Anweisung auch gespielet werden müssen.

## S. 4.

Vor allen Dingen mercke sich einer die Schlüsse/ sowohl des ersten als andern Theils dieses Exempels/ und bringe die Rückungen rein heraus. Im 40<sup>sten</sup> Tact ist der Anfang/ da die 6 nicht zu/ sondern nach der Note; die folgende Signatur nicht zum c, sondern zum Punct/ die 9 liegend/ die Resolucion aber allein ange schlagen/ und so weiter verfahren wird. Es werden manchem im ersten Anblick die besagten Rückungen etwas spanisch vorkommen/ ehe er die rechte Art derselben eingenommen hat; Allein ich tröste mich immer/ dass ich hier meist mit Organisten zu thun habe/ die die Natur des Allabreue in- und auswendig kennen/ und wohl wissen werden/ wie der gleichen Rückungen zu tractiren seynd.

## S. 5.

Von den grossen Noten die vor dem Schluss her gehen/sonst Breues genant/ (\*) (dabon dieses Genus seinen Nahmen trägt) mag einer ein wenig buntes mit der rechten Hand machen/ solches wird ihm nicht verdacht werden/ falls er sich sonst wohl gehalten hat.

(\*) Diese grossen Noten aber haben nicht können gesehen werden/sondern man hat sie müssen in 2 Semibreues theilen und aneinander binden. So ist es auch mit den durchschrittenen Semibrevis gebalten worden/ weil es ebenfallß daran in der Officin fehlet.

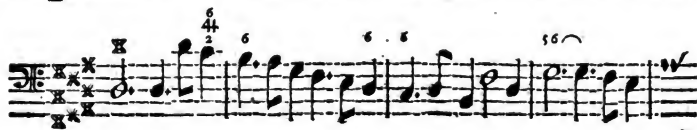
J

E. 178

## Sechzehndes Grob-Stück.

Tempo di Giga.

The musical score is written on six systems of a five-line staff. Each system begins with a treble clef and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as '6' and '4'. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



NB.



3 2

Er

## Erläuterung.

### §. 1.

**N**ier erscheint ein kleines Exempel aus dem Gis oder As moll, welches manchem / der nimmer dergleichen gespielt / wohl groß genug vorkommen möchte. Das Tempo di Giga ist nicht von einer Canarischen oder Spanischen / sondern von einer Loure oder langsamen Gigue zu verstehen / und besteht das meiste darinn / daß die Puncte wohl ausgehalten / und die darauf folgende Achtel rechtsschaffen abgestossen werden.

### §. 2.

Es stehet einem frey / der so viel Presence d'esprit, oder hurtiges Nachdenken hat / hie und da die Tertian oben in der rechten Hand / nach Maßgebung des Basses / mit gehen zu lassen / insonderheit aber wird gebeten / in der linken Hand fein manterlich / mit langen Vorschlägen und kurzen scharffen Trillern zu spielen / weil solches bey dieser Art vor andern erfordert / von den wenigsten aber in acht genommen und getrieben wird / weil sie denken / die lincke Hand brauche keines Zieraths. Und daher kömmt es / daß oftmahls die General-Bässe so abscheulich hölzern klingen / weil kein Chant, keine Sing-Art / dabey adhibiret wird / da doch ein Bass derselben weit mehr benöthiget ist / als eine Ober-Stimme / weil jene selten so viel modulirt als diese.

### §. 3.

Wer bey dem Anfang der andern Reprise die Pausen betrachtet / kann sich leicht einbilden / daß sie nicht umsonst da stehen / sondern / daß etwas eigenes damit gemeinet werde. Was solte aber das wohl seyn können ? Antwort : Man sehe die folgende Clausul an / und denke nach / ob nicht dergleichen vorher in der rechten Hand könne gespielt werden. Zum wenigsten finden sich sechs Noten / die mit Manier in der Quinte als Vor-Trouppen zu gebrauchen sind / aus welcher Nachricht einer / der das Fugen-Handwerck / wie ein rechtsschaffener Organiste / durch natürliche oder über-natürliche i. e. Solmifations-Künste / gelernt / auch leicht



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

## S. 4.

Bei dem Bierzehenden **Prob. Stück** pag. 55. habe mir die Mühe nehmen wollen/ dasselbe auf eine verschiedene Art aus dem Systemate mit *b*, in das Systemata mit *x* zu übersetzen; Hier mag nun ein Studirender/ oder dem es sonst Ernst ist/ selbst Hand anlegen und probiren/ was diese Pieçe für eine Figur mache/ wenn sie nach Anleitung des mit NB. bezeichneten Systematis aus dem *Gis* in *As* übertragen werde. Denn ob solches gleich auf unseren *Clavicymbeln*, den Griffen nach/ einerley/ so ist es doch im Grunde nicht also/ und confundirt diejenige/ die sich hierinnen gar nicht umgesehen haben/ alle Augenblick. Denn/ daß würcklich *a* mit dem *b* ein anderer Ton/ und nicht derselbe/ als *g* mit dem *x* sey/ ist zwar bey Verständigen und gelehrten Musicis eine ausgemachte Sache/ hier aber die Materie zu fein/ solche weitläufftiger für Tyrones auszuführen. So ist es auch eben keine Nothwendigkeit/ dergleichen Übersetzungen in Praxi vorzur.ehmen; hier geschieht der Vorschlag nur zur Übung und einen habile zu machen. Man lese indessen was das **Beschüzte Orchestre** p. 438. & seqq. nebst der dabey befindlichen Tabelle No. XXIV. davon dociret.

## S. 5.

Loco allegatorum könten zwar viele Sätze aus Recitativen angeführet werden/ allein um nicht weitläufftig zu seyn/ dienet zur Nachricht/ daß alle Sachen aus dem *E* und *H* dur hier gute Dienste thun können.

Sie=

## Siebenzehendes Grob-Stück.

This musical score consists of seven staves of music, primarily for guitar. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings.

- Staff 1:** Features a bass clef and a 6/8 time signature. It begins with a treble clef and contains several measures with notes and rests, including a measure with a '7' above it.
- Staff 2:** Continues the piece with similar notation, including a measure with a '7' above it.
- Staff 3:** Shows more complex rhythmic patterns with notes and rests, including a measure with a '7' above it.
- Staff 4:** Continues the piece with similar notation, including a measure with a '7' above it.
- Staff 5:** Features a treble clef and contains several measures with notes and rests, including a measure with a '6' above it.
- Staff 6:** Continues the piece with similar notation, including a measure with a '6' above it.
- Staff 7:** The final staff of the piece, featuring a bass clef and a 6/8 time signature, with notes and rests, including a measure with a '6' above it.

This page contains seven staves of musical notation for guitar. The notation includes various chord diagrams, fingering numbers (1-7), and articulation marks (asterisks). The music is written in a style typical of early 20th-century guitar sheet music.

**Staff 1:** Features a sequence of chords with fingering numbers 6, 7 6 5, 7 6, and 6. The notation includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature.

**Staff 2:** Continues the sequence with fingering numbers 6, 5 6 7, 6 7 6, and 7. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.

**Staff 3:** Shows more complex chord progressions with fingering numbers 4 2, 6, 7 6, 6 7 6, 6, and 9 6. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.

**Staff 4:** Features a sequence of chords with fingering numbers 9 6, 7, 6 5 6, 6 4, and 6. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.


**Staff 5:** Shows a sequence of chords with fingering numbers 9 6, 9 6, 7 7, 4 2 6, and 7. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.

**Staff 6:** Features a sequence of chords with fingering numbers 7 6, 6, 7 6, and 6. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.

**Staff 7:** Shows a sequence of chords with fingering numbers 6, 6, 6 9 8, 7, and 6 4 3. It includes a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature.

## Erläuterung.

## §. 1.

 Ich will keinem die Gewähr leisten/ daß er diese Piece zum erstenmahl ohne Anstoss werde spielen können/ obgleich der Ton einer der artigsten/ auch dabey einer der bekandtesten und gebräuchlichsten ist; dabey fallen also alle Excusen der eingebildeten Lichter von selbstem weg/ weil hie nichts vorkommt/ als was ein mittelmäßiger Bassiste nothwendig und unumgänglich wissen/ ja primo intuitu, & sine hæsitacione treffen muß. Thut er das nicht/ so ist er nicht der Mann/ dafür er sich ausgiebet/ und man kan ihn sicherlich in die Zahl der Unschuldigen mit setzen.

## §. 2.

Es werden ohne Zweifel die guten Herren einwenden/ daß die Claves so schrecklich viel abwechseln und sie zu dergleichen nicht gewohnt sind. Antwort: Es ist wahr/ die Schlüssel der Music/ biß auf einen einzigen/ kommen alle in diesem Stücke zum Vorschein; daß sie dem Herrn Organiste aber etwas ungewohntes sind/ daran ist niemand als er selber schuld. Du liebe Zeit! braucht es den so viel ungeheurer Künste/ neun kahle Schlüssel zu kennen/ da ja manche Haushälterinn ihrer mehr als 20. kennen muß? So wie man aber denjenigen auslachen würde/ der seinen Kasten ohne Schlüssel aufschließen wolte/ also verdient auch der mit Recht des Spottens/ welcher im accompagniren seinen Kunst-Schranken eröffnen und ein Musicus heißen will/ und die Schlüssel vergessen hat.

## §. 3.

Ich sage es sind neun Schlüssel; ich will mich aber noch handeln und 2 davon abdingen lassen. Belt! das ist auf 9 schon ein großer Abschlag? Solches kan auf folgende Art geschehen. (1) Ist der Teutsche Violin-Schlüssel mit dem niedrigen Bass einerley/ ausser/ daß jener zwo Octaven höher als dieser/ & de Octavis idem est judicium. (2) Ist der Französische Violin-Schlüssel ebensfalls mit dem gemeinen Bass/ wenn man die Entfernung der beyden Octaven nicht rechnet/ dasselbige Ding/

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

## §. 4.

In diesen Schlüsseln nun/ und derselben Abwechslung besteht also die größte Schwierigkeit des vorhergehenden Exempels/ das andere verlohnt sich noch weniger als dieses der Mühe/ Worte darüber zu verstreuen. Nur beliebe man zu merken/ daß wo im 13<sup>ten</sup> und 14<sup>ten</sup> Tact R. und L. steht/ solches die Rechte und Lincke Hand bedeute/ und da/ wo die letzte anfängt/ die erste derselben nur bloß mit Terten zu folgen habe/ wohl zu verstehen/ so lange bis die Signaturen etwas mehrers erfordern/ und der Raum es zulassen will.

## §. 5.

Die Vermeidung vitieuser Progressen ist noch bisher in dieser Probe gar nicht berührt worden/ weil ich als ein Präliminare fest stelle/ daß/ wer die Hand an diese Bässe leget/ dergleichen Gänge schon völlig kennen/ und/ wie ihnen auszuweichen sey/ wissen müsse. Es sind sonst Barne/ darin sich sehr viele Vögel fangen lassen/ wenn man ihnen ein wenig auffpasset/ am allermeisten aber solchen/ die durch ihr kahles zwey- oder dreystimmiges Spielen sich sonst vortrefflich klug und vorsichtig düncken lassen; Dahingegen einer/ der mit vier/ fünf bis sechs Stimmen spielet/ 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/ weil gewisse Stellen in gegenwärtigem Exempel vorkommen/ daraus man leicht merken 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 nim die seligen Erlesene Sätze aus *L'Inganno Fedele* p. 12. 14. & 57. It. *Seine Soliloquia* pag. 14. und desselben *Land-Lust* p. 1. - 5. vor/ so kanst du vor/ erste zu Frieden seyn.

R

Acht.

# Nehtzehendes Prob = Stück.

Con affetto.

The musical score consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. There are several instances of 'x' marks above notes, likely indicating breath marks for a wind instrument. The music concludes with a double bar line and a fermata over the final note.

6 6 6 \*

6 6 4 6 6 6 6

6 X 6 X 6 X 6 X

6 X 6 X 6 X 6 X 7 6 X

X 6 6 6 6 X

6 7 6 X 7

7 6 4 \*

Da Capo.

R 2

Cre

## Erläuterung.

S. 1.

**D**eichter und schlechter als dieser Bass ist/ kan nun wohl schwerlich etwas zu Gesichte kommen; mit den Signaturen ist es auch so beschaffen/das/ ausser ein paar dünne gefäeter Sorten/ sich wenig meldet. Bey solchen Umständen wird nicht ja niemand beschuldigen/das 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-wollender Organiste und Pflastertreter dabey halten würde/wenn demselben/ in Beseytz eines rechten Kenners/solch schlechtes Stücklein zur Probe vorgelegt werden solte.

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/ das 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/ das solches in der rechten Hand beim Anfang des andern Theils wieder angebracht werden könne/ doch so/ das die lincke ihre volle Griffe und Signaturen dabey nicht hindan setze. Es würde sonst also zu Buche stehen:

Eben



## §. 4.

Eben also mag man auch im 5<sup>ten</sup> Tact des andern Theils verfahren; der neunte Tact aber wird Gelegenheit geben/ dieselbige Mannier in der rechten Hand bey vollen Griffen anzubringen/ und damit 3 Tact lang zu continuiren. Ferner hat in den folgenden Mensuren/ biss zur 16<sup>ten</sup> des gedachten andern Theils/ eine Alternation statt/ wo die rechte Hand allemahl in die Tertie zwischen spielen kan/ und doch die Vollstimmigkeit nicht hindan setzen darff/ als welche man sich aufs äußerste empfohlen lassen seyn wird.

## §. 5.

Den 17<sup>ten</sup> 18<sup>ten</sup> und 19<sup>ten</sup> Tact spielet man wieder ganz schlecht; im 20<sup>sten</sup> aber kan die beyim Anfang des letzten Theils gewiesene Clausul wiederum Platz finden/ und die Alternation im 24<sup>sten</sup> und 25<sup>sten</sup>. Was auch schliesslich bey dem 26<sup>sten</sup> und 27<sup>sten</sup> zu beobachten/ kan aus vorigen abgenommen werden.

## §. 6.

Weil ich nun den Anfang gemacht/ den Studirenden/ zu seiner ferneren Übung/ absonderlich auf des Herrn Capellmeister Keisers gedruckte/ und im Schillerischen Laden vorhandene Werke zu weisen/ angesehen zwar von eben demselben/ und andern/ unzählliche geschriebene Sachen allegiret werden könnten/ dieselbe aber nicht/ so wie die gedruckten/ in jedermanns Händen sind/ ich auch keinen Autorem modernum wüste/ der mit größser Veränderung und mehr Ergötzlichkeit/ zum Unterricht und Beyspiel/ in gedruckte Sachen/ Dienste thun könnte (womit aber sonst niemand zu nahe reden will) so werde fortfahren/ meinem Candidaten/ zum Behuff dieses Tones paginam 53. der auserlesenen Säge/ p. 23. der Erlösungs-Gedanken/ und p. 36. Divert. Seren. zu recommendiren/ und wenn er geschriebene Sachen von obigem Autore erlangen kan/ will ihm dabey rathen/ diejenigen so aus dem E dur sind/ vor andern zu excerpiren/ auch dabey versichert zu seyn/ daß sie mehrentheils die aller schönsten seiner Arbeit sind/ weil dieser Ton bey Ihm in sonderbaren Gnaden stehet und es auch verdient. Der Herr Concert-Meister Venturini hat sonst in seinen Concerti di Camera eine Sonata, nemlich die sechste/ aus diesem Ton/ die nicht unartig ist und mitgenommen werden kann.

## Neunzehendes Prob-Stück.

Allegro.

The image displays a musical score for a piece titled "Neunzehendes Prob-Stück" (Nineteenth Exercise), marked "Allegro". The score is written on eight staves, each containing a single melodic line. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values and articulation marks. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by frequent sixteenth-note patterns, often grouped in pairs or fours. Numerous slurs and accents are present throughout the piece. Above the notes, there are several markings: a large number "6" appears multiple times, and smaller numbers "5" and "6" are interspersed. Small asterisks (\*) are placed above certain notes, likely indicating specific articulation or fingering. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page of musical notation is for guitar and consists of eight staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music is written in a style that suggests a complex, possibly chromatic or harmonic exercise. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Some notes have asterisks, possibly indicating natural harmonics or specific techniques. The notation includes many beamed notes, suggesting sixteenth or thirty-second notes. The piece concludes with a double bar line and the instruction "Da Capo".

## Erläuterung.

S. 1.

**D**ie Musiſt will durchgehends einen friſchen/ lebhaften und muntern Geiſt haben; träge Gemüther kommen nicht fort damit; ſchläfrige/tüchliche Ingenia taugen gar nicht dazu; darun hat auch die Liebe/ als ein Feuer/ ſo große Macht musicaliſche Köpffe auf die rechten Sprünge zu führen/ wie denn nichts wahrers als das ſehr gemeine Sprich-Wort: Amor docet Musicam. Hier hat man einem etwas eigenſinnigen Ton mit einer lebhaften Erfindung zu helfen geſuchet/ welches hoffentlich nicht mißfallen wird; falls auch des Studirenden Sinne ſo aufgeräumet ſind/ als die meinigen bey der Verfertigung geweſen/ ſo kans an guter Wirkung nicht fehlen.

S. 2.

Die Sprünge im andern Tact kommen durch das ganze Stück *mutatis mutandis* häufig vor/ und wollen allemahl auf dieſelbe Art tractiret ſeyn; das iſt zu ſagen: Der Baß wird kurz abgeſtoſſen/ und im *Discant* wird mit dem concen- tu zertheilter maſſen/nacheinander/einfach dazu geſchlagen/wobon diß Wenige eine Anweiſung geben mag:



Es ſtehet zu bemerken/ daß jederzeit, in der Tertie oben anzufangen das beſte iſt; wiewohl mit der Quinte auch kein Fehler begangen wird.

S. 3.

In der andern Helffte des ſechſten Tacts biß zu Ende des ſiebenden laſſe man ſich vor allen recommandiret ſeyn/ im Baß doppelt/ i. e. mit Octaven zu verfahren.  
Sol.

Solches geschieht auch mit Recht im neunzehnten Tact.

## §. 4.

Will man den dreyund zwanzigsten und folgenden Tact theils mit Terzten/ theils mit Sexten (wo nemlich dieselben übergeschrieben sind) in der rechten Hand/ wiewohl ohne Abbruch der Vollständigkeit/ mit spielen/ so kan es gar nicht schaden. Der fünf und zwanzigste Tact gibt hingegen zu einer wohlklingenden Figur Anlaß/ wenn man auf diesen Schlag damit umgehet:



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

## §. 5.

Im dreyßigsten Tact kan dieselbe Art wiederum angebracht werden/ jedoch so/ daß die falsche Quinte über dem *b* sich erst bey dem *cis* als Tertie/ anstatt der Quarte/ einstelle. Man möchte auch wohl zur Lust den ganzen dreyund dreyßigsten Tact dergestalt verdoppeln/ daß aus 16 Noten 32 würden/ nur je 4 und 4 zweymahl gespielt; allein es wird eine Geschwindigkeit erfordern/ die nicht jedermanns Werck ist. Indessen richtet sich der vier und dreyßigste nach Tact dem was §. 3. erinnert worden ist.

## §. 6.

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

## Swankigstes Prob-Stück.

Musical score for "Swankigstes Prob-Stück". The score is written for guitar and consists of eight staves. The first staff is in treble clef with a 6/8 time signature. The remaining staves are in bass clef. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and includes various guitar techniques such as triplets, slurs, and accents. Fingering numbers (1-4) and fret numbers (6, 7, 8) are indicated throughout the score. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

7 7 7 7 7

7 7 6 3 9 8 7 6 4 2 6 9 8 6 6

6 7 7 7 7

7 9 8 9 8 9 8 9 8 \*

6 9 8 9 8 6 9 8 6 \*

9 8 9 8 9 8 6 5 9 8 6

9 8 7 6 5 4 \*

voy, Suite III, de M. la Barre.

## Erläuterung.

### §. 1.

**W**an wird befunden/ daß ich meine Disposition in diesem Werke gemeiniglich so gemacht/ wenn ein ungewöhnlicher Ton vorkommt/ nicht viel Signaturen und schwere Griffe einzuführen/ weil es so dann ohne dies nicht leicht zu spielen ist; kommt aber ein gebräuchlicher Ton wie dieser/ so fließen wohl etliche Griffe mit ein/ die eben nicht in allen Stücken zu finden.

### §. 2.

Ich habe durch öftere Anmerkungen erfahren/ daß bey den meisten die Nona nicht gar zu geläufig sey/ derowegen denn in gegenwärtiger Pieçe vor andern darauf reflectiret/ und dahin gesehen worden ist/ daß diese Dissonantz ihrer rechten Natur und ihrem ordentlichen Gang gemäß alhier angebracht werde. Daß sie auch in vielen Fällen mit der Quarte Compagnie machen könne/ giebet der Augenschein im neunten und zehnten Tact/ dergleichen mehr vorkommen werden/ obgleich nicht alles übergesetzt ist.

### §. 3.

Dieser Nonæ wegen hat man sich sonderlich in den letzten Zeilen in acht zu nehmen; alsoo zum dritten Achtel die rechte Hand hinauf gehen muß/ damit sie alsdån bey der folgenden Note keine Fehler mache; Will man die Resolution der 9 und 4 manierlich anbringen/ so ist es desto besser/ und möchte etwan so heraus kommen:



Da



## §. 4.

Da auch die Septima wunderliche Fälle haben kan/ so sind deren etliche hier vorstellig gemacht worden/ die etwas mehr als eine mit zweyen Fingern gegriffene kable Quinte erfordern. Es läst sich gleich davon im dritten Tact und den folgenden die Probe sehen. Denn wer mir die vorhergehende Sexte bloß mit der Tertie vergesellschaftet greiffen würde/ müchte die Septime (so doch liegen muß) lange suchen; nimmit er aber die Octave vorher mit/ alsdann hat er die Septime schon in der Hand; und so bey den übrigen.

## §. 5.

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

## §. 6.

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

## §. 7.

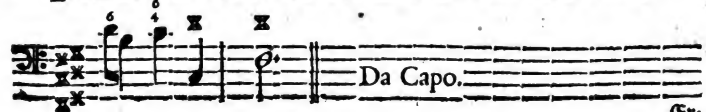
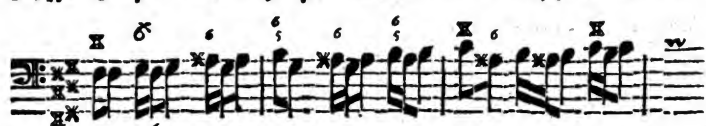
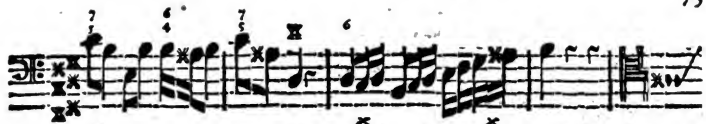
In des mehr wohlverehnten Herrn Capell-Meister Reiser seinen Soliloquiis findet sich pag. 17. eine Aria aus diesem Ton/ es wird auch sonst hin und wieder gar kein Mangel daran seyn.

---

(\*) Pater Weber hat eine pärrische alsfranzösische Logicam geschrieben,

## Ein und zwanzigstes Grob-Stück.

The image displays a musical score for a piece titled "Ein und zwanzigstes Grob-Stück". The score is written on seven staves, each containing a different instrument part. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff starts with a treble clef and a 4/4 time signature. The third staff uses a bass clef and a 4/4 time signature. The fourth staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The fifth staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The sixth staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The seventh staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The score is characterized by frequent sixteenth-note patterns and rests, with some measures containing multiple sixteenth notes beamed together. There are several instances of the number '6' above notes, likely indicating fingerings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



Er.

## Erläuterung.

## S. 1.

**N**iemahl läßt sich nicht was Extraordinaires machen ; Hier findet man nur einen gewöhnlichen Bass/ bey dem sonst nichts in acht zu nehmen/ als daß er/ wie er da stehet/ ordentlich gespielt werde. H dur ist sonst ein Ton/ dessen man sich noch oft bedienet ; hat aber solche Ausweichungen/ daß/ wer in den andern weniger gebräuchlichern Modis nicht fest ist/ auch diesem unmöglich sein Recht wird thun können.

## S. 2.

Gleich im fünfften Tact kommt das Gis moll vor/ da einer gewiß anstossen wird/ falls er nimmer aus demselben Ton ( ich meine aus dem Gis) vorher gespielt hat ; Im sechsten Tact haben wir das Dis dur, welches auch nicht eben in solcher Gestalt (nemlich *a* mit dem *x*) alle Tage erscheint. Anderer Vorfälle zu geschweigen/ so giebt sich im zwanzigsten Tact des letztern Theils eine Note an/ die manchen bey dem ersten Anblick spanisch aussehcn möchte ; Es ist aber gar keine Hexerey darunter verborgen/ sondern der gewöhnliche Accord zum B, und zwar dur, massen ja auf unsern Claviren *a* mit dem *x*/ und *b* mit dem *b* einerley Ding ist/ ob sie zwar sonst im Grunde sehr unterschieden seyn müssen/ wie solches schon oben erinnert worden und unter andern daher zu beweisen stehet/ daß *a* mit dem *x* natürlicher weise die Tertiam minorem (zu folge der pag. 57. angeführten Anmerkung) zu sich nimmt ; das *b* mit dem *b* aber hergegen von Natur dur ist/ und also majorem Tertiam hat. Lectio lecta placet.

## S. 3.

Wann sonst noch was bey diesem Exempel zu erinnern seyn möchte/ würde wohl nichts anders als der Tact aufstossen/ welcher zwar der allergemeinste Tripel ist/ dennoch aber so gerückt wird/ daß besondere Fermeté (bey solchen die es ungewohnt) gebraucht werden muß. Was von dem Tactschlagen mit dem Fuß etliche für sonderbare Meinung haben ist zu verwundern ; zumahl da sie dafür halten müß-

müssen/ ihr Fuß sey klüger als ihr Kopff/ und habe sich dieser nach jenem zu richten. Sagen 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/ wenn einer im Concert spielet/ muß er ja bey Leibe keinen Tact/ sondern nur derjenige führen/ der entweder par Autorité oder par Credit dirigiret/ sonst hätte ein jeder seinen eigenen Tact/ und würde es gehen: Quot capita tot Tactus, wie es denn am Tage lieget / und gar nichts neues ist/ daß dieser auf- und jener zu gleicher Zeit niederschläget. Vors andere: wenn jemand allein spielt/ und die Erde mit dem Fuß zerstampet/ daß das ganze Haus bebet/ (ich will von der mauvaise grace nichts sagen) so möchte einer lieber keine Musik hören/ als der gleichen Rammen und Weber-Lärm ausstehen. Einmahl ist gewiß/ daß alle unsere Glieder vom Haupt-Ordre bekommen/ und also erst daselbst die Conceptio vorgehet. Ist nun die Mensur im Kopffe richtig/ was braucht es denn der Füße? Ist sie aber da- unrichtig/ so wird kein Stampfen etwas helfen. Ich bin der Meinung mit vielen Verständigen/ daß es besser wäre/ auch bey grossen Musikern/ das Luftscheyten und Tactschlagen gar einzustellen/ falls es nur möglich/ einen Coërum sonst im Equilibrio zu erhalten; da aber solches nicht thunlich/ soll man sich billig der geringsten Motion die nur ersinnlich ist/ bedienen. Dieses habe gemercket; je weniger einer von der Musik versteht/ je öfter wird er den Tact schlagen. Ich vernehme/ in Frankreich schlage man zweymahl in einem Tacte nieder/ das ist noch leidlich; hier gibt es Leute/ die solches wohl viermahl thun.

## S. 4.

(Es darf aber niemand gedencken/ dieser Discours gehe nur solche Herren an/ die eben keine Musik verstehen/ und/ wie die Kinder/ zu ihrer Lust und anderer Verdruss/ unzeitige Zeichen ihres Belgefallens mit Kopff und Händen geben; ach nein! wir dürfen es so weit nicht herhohlen. Unter den so genannten Virtuosis selbst finden sich solche unverschämte/ungebetene Directeurs und Tactschläger/ daß es dem Zuhörer ein Vergnügen/ und manchem dabey sitzenden gedultigen Componisten/ der dieses und wohl ein mehreres leidet/ grosse Schande ist. Denen die es aus Dumbheit oder Einfalt thun/ als wann z. E. ein Braciste oder Violoncelliste seiner Meinuag nach auf den rechten Wege ist/ und durch einen Meister-Schlag andern auch helfen will/ denen sage ich/ stehet es so sehr nicht zu bedencken; denn/ Unwissenheit sündiget nicht. Allein/ wenn ein vermeinter Violiste glaubt/ weil er primus inter pares sey/ komme ihm zu/ den Regiments-Stab mit dem Fideibogen zu führen/ und die Merckmahle seiner Ungnade mit dem Fuß anzuzeigen/ so ist es ein presomptueuser Streich/ und müssen verständige Leute/ die wissen/ was senften hinter dem guten Burschen steckt/ über die Muscanten: Charlatanerie und affe Airte Airs solches Grobshuers in ihrem Herzen lachen. So viel bey dieser Gelegenheit.)

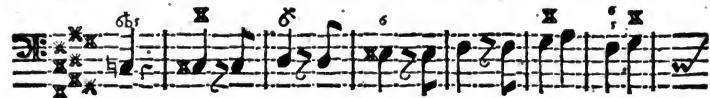
M

Zwey-

## Zwey und zwanzigstes Prob-Stück.

Presto.

The image displays a musical score for a piece titled "Zwey und zwanzigstes Prob-Stück" in Presto tempo. The score is written on six staves, each beginning with a treble clef and a 2/4 time signature. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent sixteenth-note chords. Above the notes, there are numerous performance markings, including accents, slurs, and dynamic markings such as "6" and "4". The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line on the sixth staff.



M 2

Cr

## Erläuterung.

## §. 1.

**W**anher möchte auf mein vorhergehendes *Raiſonnement* vom *Tactſchlagen* nicht gar gut zu ſprechen ſeyn/ und in den *Bedañkē* ſtehen/ ich wolte den *Leuten* nun gar *Hände* und *Füſſe* binden/ daß ſie nicht nach eigenem *Gefallen* *tactiren* dürfften; ſo hat mir ſolches *Anlaß* gegeben/ die *Liebhaber* des *Trampeln* (darunter noch viele gute *Freunde* ſind) dieſfalls in gegenwärtigem *Prob. Stück* etwas zu *dedominagiren* oder *ſchadloß* zu halten/ und damit ſie nicht ſo bald aus der *Gewohnheit* kommen mögen/ ihrem *angebohrnen* *Pedal* durch den *kurzen* und *hurtigen* *Zweyviertel. Tact* eine *zuläßige* *Motion* zu machen/ welcher denn das *begeſte* *Preſto* noch mehr *behülfflich* ſeyn wird/ damit auch dieſe *Leute* ihren *Willen* und ihre *Lust* haben.

## §. 2.

Es verhält ſich ſonſt mit dieſem *Stücklein* fürs *erſte* ſo: daß es ſonderlich *ſauber* und *rein* (gewiſſer maſſen mehr als *andere*) *geſpielt* werden will. Das iſt zu ſagen: man hat ſich mit *Fleiß* vorzuſehen/ daß *einem* nicht etwa der *Finger* ungetreu werde/ und vom *Semitonio* her *abglitſche*/ ſo daß ſich *J. E.* ein d anſtatt des *dis* ungebeten hören laſſe. Denn es iſt ein *ſchmalere* *Steg*/ welchen *wenige* recht *hurtig* zu *wandeln* wiſſen/ (ich meine die *Claves chromaticas*) c'est encore un *Pais peu connu*, allein er führt zu vielen *ſchönen* *fremden* *Einfällen* und *erquickenden* *Vergnügen* alle dieſejenen/ die ſich eine *kleine* *Mühe* vorher nicht *verdrieſſen* laſſen/ ſondern dieſelbe mit *courage* überſtanden haben.

## §. 3.

Fürs *andere* kan zum *zehnten*/ *elfften*/ *zwölfften* und *dreyzehnten* *Tact*/ in der *rechten* *Hand*/ zur *Lust*/ eben dasjenige *geſchlagen* werden/ was in den *vier* darauf *folgenden* *Tacten* der *Baß* hat. Ich ſchreibe nicht/ daß es *nothwendig* *geſchehen* müſſe/ ſondern nur/ daß es *ſehr* *wohl* *klingen* werde und die *Modulatio* es hier *gleichſam* zu *erfordern* ſcheine.

Mit



## S. 4.

Mit dem achtzehnten/neunzehnten/zwanzigsten und ein und zwanzigsten Tact verfährt ein judicieuser Spieler/ nach Belieben/ auf gleiche Weise. Den fünf- sechs- und sieben und zwanzigsten Tact aber bringt man am besten/ bey vollen Griffen/ also heraus:



## S. 5.

Demn hat es mit dem ersten Theil dieses Prob-Stückes seine Richtigkeit. Im andern Theil kommt abermahl in den vier ersten Tacten eben dasjenige in der rechten Hand vor (doch bey stets vollen Griffen in der linken) was gleich darauf der Bass nachspielet/ welches ein Kenner und Componist leicht urtheilen kan/ ein anderer aber hieraus lernen muß; und wird vom achten bis sechszehnten Tact alles in der rechten Hand auf beygesetzte Art zu accompagniren nicht übel klingen/ insonderheit wenn man dabey nicht vergist/ daß die Harmonie im Bass stets so voll seyn muß als möglich/ ob gleich solches hier mit Noten nicht hat angedeutet werden können.



Ich hätte die letzte Helffte dieses Satzes im Distant wohl anders notiren können/ daß es dem Ansehen nach besser mit dem Modo und Systemare überein gekommen

wäre; allein die Sache ist doch auf dem Clavier einerley / und hätte in der meist-  
gewöhnlichen Gestalt nur unformlich-scheinende Sprünge hervor gebracht. Es  
soll aber versprochenen massen zum Beschluß dieses Werckes noch ein kleines Be-  
denken über die Notirung in den fremden Modis angehänget und daselbst eines  
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 selbstiger beyharten Tönen (wie sie genannt werden) gewohnt ist / und solche  
Douceurs dabey nicht allemahl von jedem Spieler vermuthen darff.

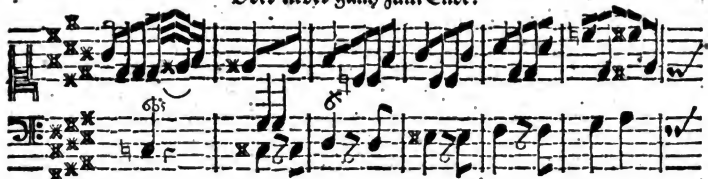
## §. 7.

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



Oder

## Oder lieber ganz zum Ende:



Da Capo.

## S. 8.

Solche Modulationes haben aber nur statt/ wenn einer alleine oder zur Probe solche Sachen/ wie diese Exempel/ spielt. Auch wohl/ wenn sein Bass dem Sanger Anlass zur Pause und zum Athemholen giebet. Die Modulationes in der rechten Hand gehören eigentlich zum General-Bass nicht/ aber wohl zum Organtsten oder Accompagnieur; der kan dadurch bey Gelegenheit den Zuhörer sehr afficiren/ und Kennern zu versichern geben/ daß er der Compositionis extemporaneæ mächtig sey/ wie denn der General-Bass nichts anders ist. Was aber wegen der Vollständigkeit des Basses/ oder der linken Hand/ etliche mahl erinnert worden/ dabey bleibet es; denn sonst wäre es kein General-Bass. Nur hat der Druck nicht vergönnen wollen/ daß man alle Stimmen specificiren können. Solte auch ein critisches Thier pag. 89. etwann im andern Tact Octaven zu erjagen vermeinen; der wolle sich berichten lassen/ was die Abwechslung der Stimmen sey.

Drey:

## Drey und zwanzigstes Grob-Stück.

A musical score consisting of seven staves of music. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The score includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a style characteristic of 18th-century manuscript notation. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 5 6 4 3

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

6 6 6 6 6 6

Dal segno,  
e poi da Capo.

2

Cr

## Erläuterung:

S. 1.

**B**leich 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 kann appliciret werden. Man findet nemlich eine 6. über dem h mit x/ welche Seite dann Zierlichkeit halber nicht mit der selben Note/ sondern mit dem vorhergehenden Cis muß angeschlagen werden/ damit in Abtheilung der Mensur nichts choquire. Der gleichen Passagen kommen gar oft bey geschwinden Noten vor/ und da man sie bezueffern soll/ muß nothwendig die Signatur über derjenigen Note stehen / davon sie dependirt und gezelet wird/ ob es gleich gezwungen heraus kommen würde/ sie dazu anzuschlagen; dahingegen es viel natürlicher klinget wenn man selbige/ so zu reden/ anticipando mit nimmit. Daß aber solches zu der vorhergehenden Note dissonirt, massen es eine 2 und 5 ausmachet/ muß uns nicht irren/ sientemahl die anschlagendeit Noten so stehen:



Die Intermedix aber jenen nichts benennen können/ woraus denn die regularité meiner Observation gnugsam am Tage lieget. Es sind Kleinigkeiten wird mancher sagen; es siehe mir einer in jenem Winckel/ 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 giebet. 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

95  
flath sitzen wolte/ weil ihn niemand besuchte oder zu sehen kriegte. Es kan nimmer  
so rein geklehret werden/ daß nicht noch genug nachbleibe vor einem Liebhaber aller-  
hand Mängel. Daraus ist dergleichen Einreden ganz unvernünftig und billig  
zu verwerffen. Über die Reinlichkeit im Spielen hat noch meines Wissens kein  
Mensch sich beschweret; wohl aber über die gar zu grosse Freyheit die man sich nimt/  
und woraus endlich nichts als Brouilleries entstehen. Es wird pag. 93. im er-  
sten Tact it. im andern Tact der dritten Zeile eine ? vorkommen / dabey dieses leicht  
zu probiren ist.

§. 2.

Ubrigens mögen bey diesem **Prob. Stücke** die Tertien etwas Wichtiges  
zur Auszierung beytragen/ inmassen dieselben gar häufig vom vierden bis sieben-  
den/ vom sechs zehenden bis ein und zwanzigsten / im acht und zwanzigsten / vom  
drenszigsten bis sieben und drenszigsten Tact mit arbeiten können/ doch so/ daß an der  
vollen Harmonie nichts fehlen möge/ welches man stetig vor Augen haben wolle.

§. 3.

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

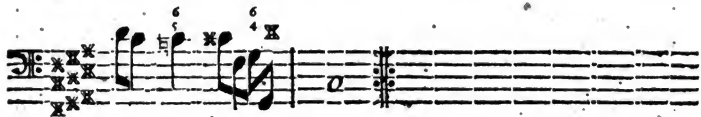
N 2

Bier

## Nier und zwanzigstes Prob-Stück.

A musical score consisting of six staves of music. The notation is in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 4/2. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several accidentals (sharps and flats) and dynamic markings (such as 'f' and 'p'). The score is written in a style typical of 18th or 19th-century manuscript notation.





3

Cr

## Erläuterung.

## §. 1.

**D**um Beschluß dieses ersten Theils unserer Prob-Stücke erscheint ein kleines Exempel aus dem Cis dur, welches manchem/ der es ex tempore oder/ wie man redet/ unbefehens spielen soll/ nur gar zu dur vorkommen möchte. Es ist was wunderliches/ und mir selber tausendmahl wiederfahren/ ehe ich mich eigens Fleißes besser bestrebet und umgesehen/ (wie ich denn ohne Ruhm noch thue/ weil ich es sowohl als andere nöthig habe) daß/ da man gewiß meinet/ das Clavier sey einem aus und inwendig bekandt/ man könne mit den Händen darauf machen was man wolle/ es sey keine Clavis die uns nicht eben so zu Gebote stehen müsse/ als wie den Stimmern das c dur, und was dergleichen sufficienter Gedanken mehr seyn mögen; daß man/ sage ich/ bey gewissen Tönen und Sängen so blind/ so stumpff und so abscheulich dumm werden kan/ als hätte man sein Lebtage kein Clavier angerühret/ und es muß so dann ein jeder Ton gefragt werden: Bist du? Bist du?

## §. 2.

Am ersten und andern Tact/ wie auch weiter unten/ wird man bey den rückenden Noten bemerken/ daß die Signaturen nicht gerade über dieselben/ sonder etwas voraus stehen? Solchem zu Folge müssen diese Signaturen/ bey getheilter Note/ zu der letzten/ nicht aber zur ersten Helffte derselben angeschlagen werden/ als wodurch man die Rückungen am besten exprimiret. Es gilt auch diese Anmerkung bey rückenden Noten/ wo keine Signatur befindlich und nur der Accord zu gebrauchen ist. *B. E.* im fünften/ sechsten, und siebenden Tact des andern Theils. 25.

## §. 3.

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

maß-

maßiglich im vierdten/ fünfften und sechsten Tact die rechte Hand sich ein wenig hervor thun/ und das Subjectum oben einmahl probirē lassen. Nachdem mag auch der Schluß/ sowohl des ersten als letzten Theils/ auf eine gar artige Manier gebrochen werden/ welche aber hieber zu setzen ein wenig weitläufftig fallen möchte/ und dem Studirenden keine Gelegenheit lassen würde/ seine Venam zu locken. Es ist auch im Vorhergehenden schon so viel Anleitung zu dergleichen harpeggiren gegeben worden/ daß was weiters unndthig scheint.

## S. 4.

Dasjenige was im vierten Tact angedeutet worden/ kan im ersten und andern Tact des zweyten Theils dieses Exempels fortgeföhret werden: was ich auch gerne hören möchte vom neunten bis dreyzehenden Tact/ davon habe bereits im vorhergehenden etwas blicken lassen/ und thut einen guten Effect, dafern es recht getroffen wird. Damit mich aber niemand eines Räzels beschuldige/ so mag dieses zur Erklärung dienen.

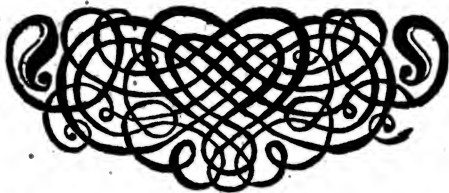
Und so weiter bis an den halben Schlag.

## S. 5.

Hiermit wären denn die vier und zwanzig Töne (ohne Klang und péle mèle) in so weit absolviret und ein Grund geleget/ auf welchem man nach allen Ordnungen der Musicalischen Architectur seinen Bau- und Spiel-Geist sehen lassen könnte. Niemand

mand wolle sich aber gelüsten lassen / den andern Theil dieser **Organisten-Probe** ehender anzutreten/ bis er diesen ersten omnibus numeris solcher gestalt gefasset/ daß nichts mehr daran fehlet/ sonst wird er anstatt des Vortheils lauter Verwirrung zu wege bringen. Hat er aber diesen Theil rühmlich und rechtschaffen inne/ wohl an/ so schreite er mit gutem Muth zu dem folgenden; ich weiß gewiß/ wenn ihm jener leicht vorkommen wird/ so hat ers diesem zu dancken; deucht dem Candidaten aber jener schwer/ so ist es ein Zeichen/ daß er seinen Fleiß in diesem gang gewiß gespahret habe und zurück lehren müsse. Ist übrigens ein Meisterlein etwann im ersten Theil mit einer langen Nase davon gekommen/ wenn er sich hat wollen sehen oder befördern lassen; so steht ihm ja zu rathen die Probe nicht weiter zu extendiren/ sondern die Pfeiffe bey Zeiten einzuziehen und sich willig zu bessern.

### Ende des Ersten Theils.



**Mat=**

Matthesons  
**O**rganisten=**U**robe

Im Articul

Dom

**General-Bass.**

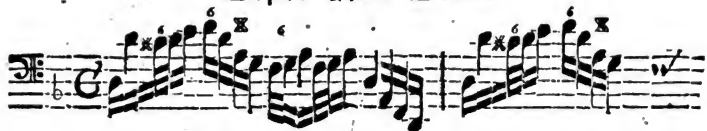
Anderer Theil.

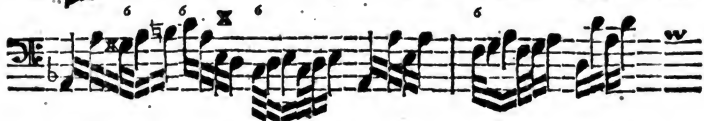
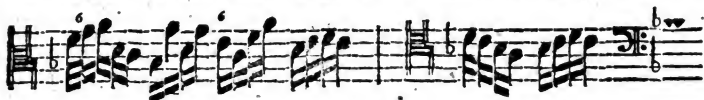
---

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

---

## Erstes Prob-Stück.





D 2

volti presto.

This image displays six staves of musical notation, likely for a piano or organ piece. The notation is written in a system of six staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a dense, rhythmic texture, featuring a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. The notation includes various ornaments and fingerings, such as asterisks (\*) and the number '6', which are placed above specific notes. The overall style is reminiscent of early 20th-century musical manuscripts. The piece concludes with a double bar line and a fermata-like flourish on the final note of each staff.



## Erläuterung.

§. 1.

**E**iner Geistliche wolte die trübseligen Zeiten des menschlichen Lebens gerne mit etwas vergleichen/ und sagte: Sie wären gleich einem musicalischen Buch/darün gemeiniglich mehr schwarze als weisse Noten gefunden würden; als wolte er sprechen/ es fügen sich ebener massen in unserm Leben mehr Unglücks- als Glücks- Fälle. Ob nun das Simile hincket / lasse dahin gestellet seyn; mir ist es sehr lächerlich vorgekommen. Denn erstlich bedenten die schwarzen Noten eine geschwinde Spiel- Art/ und zeigen vielmehr etwas freudiges als betrübtes an. Solte aber/ vors andere/ die schwarze Farbe hier bloss das Bild des Elendes bezeichnen/ so möchte man lieber eine Kirche/ oder andere geistliche Ehren- Versammlung/ als ein Noten- Buch dazu erwehlen; sintemahl alda jederzeit mehr schwarze als weisse Kleider anzutreffen. Ich führe dieses deswegen an/ damit keiner bey den etwas schwarzen Noten dieses Theils dencken solle/ er werde in die Angst- oder Creutz- Schule geführt; ganz und gar nicht/ es darff niemand grauen/ denn diese Noten sind lauter Merckmahle eines muntern Gemüthes/ eines hurtigen Geistes/ und eines frölichen Hertzens. Frisch daran/ ist hier das beste Mittel.

§. 2.

Die Achtel oder schlechte Noten/im sechs- zehnten/sieben- zehnten und acht- zehnten Tact/geben schon von selbst zu verstehen/ daß alda mit der rechten Hand etwas ver-

veränderliches angebracht werden mag; wie es aber eigentlich beschaffen seyn soll/ das muß ex antecedentiis abgenommen werden/ sientemahl diese Arbeit so eingerichtet/ das alles in derselben Piece entweder schon vor gewesen/ oder doch bald erscheinet/ was etwan außerordentliches gemacht werden soll/ und weil die Sache/ jede Piece vor sich/ so natürlich zusammen hangen/ auch vom Themate so wenig abweichen/ das es gar leicht ist/ die rechte Meinung zu treffen. Damit ich gleichwohl nicht abermahl beschuldiget werde/ als hätte ich Räthel aufgeben wollen/ so mag die wenige zu weiterem Nachdenken eine Anleitung geben:

The musical score consists of four systems of two staves each. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The treble staff features a highly rhythmic melody with many sixteenth notes, while the bass staff has a more melodic accompaniment. The second system continues the piece. The third system ends with a double bar line and the initials 'J.C.'. The fourth system shows the final few notes of the piece, including a fermata over a note in the bass staff.

NB. Das die lincke Hand bey dieser Affaire die Species und Accorte mitgreiffen müsse/ ist hoffentlich schon genug gesagt worden/ und hätte ich es mannigmal gerne im Bass just so hingeseht/ als es seyn muß/ wenn die Noten so wohl in einander könten gedruckt als geschrieben oder gestochen werden.

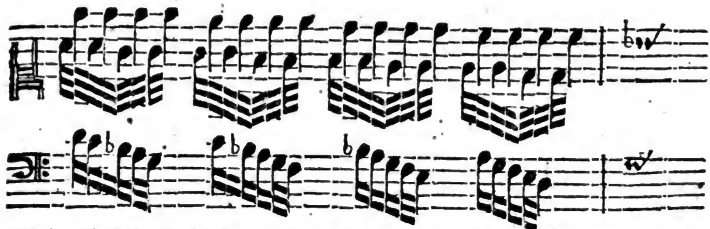
## §. 3.

Im drey und zwanzigsten Tact kommt wieder eben dergleichen Passage vor/ daß man also nur das vorhergehende deswegen um Rath zu fragen hat. Im vier und zwanzigsten Tact können Tertian angebracht werden/ jedoch bey vollen Griffen; im fünff und zwanzigsten Tact geht es wieder auf den vorigen Schlag. Der neun und zwanzigste/dreißigste und ein und dreißigste Tact admittiren eine Alternation, da die rechte Hand die lincke imitiret/ und nach Maßgebung des Subjecti zu den Vierteln moduliret. Wenn es dunckel scheint/ der sehe diese Zeile an:



## §. 4.

Im drey und dreißigsten Tact möchte es nicht übel klingen/ wenn mit den Accorten, auch Sexten und Quinten, etwas mehr als ordinair gespielt und syncopiret würde/ etwa auf folgende Manier:



Weiter wüßte bey dieser Piece nichts mehr zu erinnern oder zu erleichtern.

Zwey.

# Sventes Prob-Stud.

This musical score, titled "Sventes Prob-Stud.", is a technical exercise for piano. It consists of six staves of music, each beginning with a treble clef and a common time signature (C). The piece is characterized by its intricate and rapid passages, often featuring sixteenth-note runs and complex rhythmic patterns. Numerous ornaments, represented by asterisks (\*), are placed above various notes throughout the score. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. The notation includes a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is that of a rigorous technical study designed to develop advanced piano technique.



**p**

*volti presto.*

This page of musical notation, numbered 110, consists of six systems of two staves each. The notation is primarily for guitar, as indicated by the clefs and the presence of a guitar icon in the first system. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingerings. The first system shows a treble clef staff with a key signature of one flat and a bass clef staff. The second system continues with similar notation. The third system features a bass clef staff with a key signature of one flat and a treble clef staff. The fourth system continues with a treble clef staff and a bass clef staff. The fifth system features a bass clef staff with a key signature of one flat and a treble clef staff. The sixth system continues with a bass clef staff and a treble clef staff. The notation includes various rhythmic patterns, accidentals, and fingerings.

Da Capo.

Vid. *Keisers Solil.* p. 6. & 21. *ejusdem Divert. Seren.* p. 37. *ejusd. Erlesene Sätze* p. 54.

*p* 2

## Erläuterung.

§. 1.

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

§. 2.

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





Selbige Art zu syncopiren ist ganz leicht / und macht ein Bruie als wenns was  
 rechtes wäret / Derwegen man sich derselben vielmahl mit sonderbarem Lustre  
 und wengter Mühe bedienen kan.

## S. 3.

Im neunten Tact kommt dergleichen Passage abermahls vor / kan dess-  
 wegen auch vorgemeldte Syncopation angebracht werden ; wo der niedrige Dis-  
 cant-Schlüssel einfällt ; und weiter hin / wo der Bass denselben Lauff in der  
 Repercussion aus dem G anhebet / verfährt man auf eben dieselbe Weise.

## S. 4.

Zu Anfang des andern Theils nach dem final-Zeichen  $\ominus$  bricht man  
 ganz bequemlich die Accorte und überfließende Species auf eine sinnliche oder  
 langsame / bedächtliche Art / blos mit sechszehnteilen / und continuiret drey Tacte  
 damit. Soll ich meine Meynung mit Noten deutlicher entdecken ? Wohlan !

The musical score consists of four staves. The first three staves are in treble clef, and the fourth is in bass clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a series of eighth-note patterns with slurs and accents. The second staff continues with similar patterns, including a measure with a double bar line and a repeat sign. The third staff ends with '&c.'. The fourth staff continues the pattern. The score is labeled 'P 3' and 'Wit'.

## §. 5.

Wie man vor allen Dingen den schon oben angemerkten achten Tact/ wegen Anbringung des Subjecti im Discant/ wohl zu beobachten hat/ also scheint in den folgenden sechszehnten / siebzehnten und achtzehnten auch nöthig zu seyn/ deßwegen eine kleine Erinnerung zu thun. Drey-mahl kommt das Thema da vor; Das erste hebt im f/ das andere gleich darauf im b/ und das dritte/ wenn der Bass mit seinem fertig/ im g an/ welches meines Bedünckens deutlich genug demonstrieren heissen mag.

## §. 6.

Was die Achtel im drey und zwanzigsten bis sechs und zwanzigsten Tact betrifft/ so ist leicht so schliessen/ das/ bey so colorirter Art zu spielen/ man dafelbst nicht müßig seyn könne. Es sind aber unzählige Harpeggiaturen und gebrochene Sachen anzubringen/ die alle zu specifiziren einen eigenen Tractat erforderten. Will man sich inzwischen auf die hiehergefügte Arten üben/ so kan der Nutzen groß seyn. Denn diese Lectiones sind nicht nur so vor sich allein etwas bunt eingerichtet/ sondern es sind Generalia darinnen begriffen/ die man allerhand Specialibus zu appliciren lernen muß.

## §. 7.

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

ten Tacten/ die alle Octaven-weiss können gespielt werden. Ich sehe schon zum Voraus/ daß einigen/ insonderheit alten Aukteren Köpffen/ bey diesem Octaven-Discours das Schütteln stark ankommen wird/ weil sie dencken/ diese Weise zu spielen sey ja ganz und gar wider die Kleider-Ordnung. Allein sie mögen dencken was ihnen beliebt/ wenn sie nur glauben/ daß intrs um nichts so sehr als einen guten Effect im Spielen und Accompagniren zu thun ist/ und daß ich nicht ex Theoria sondern ex longa Praxi erfahren habe/ wie gut ein solches Octaven-Wesen/ insonderheit bey starken Sachen/ in die Ohren falle. Ich habe aber auch befunden/ daß es vielen/ die des Dinges ungewohnt/ obgleich sonst des Claviers ndch so ziemlich mächtig gewesen/ ganz spanisch vorkomme / wenn sie dergestalt mit beyden Händen einerley machen sollen/ da es dem lustig an ein Stolpern gehet/ und gehöret meines Bedünkens nicht wenig Übung darzu/ wenn man alles auf diese Manier bey geschwinden Noten rein heraus bringen soll. Indessen passet sich doch solche Spiel-Art nur an gewissen Orten/ und muß mit grosser Circumspection angebracht werden. Bisweilen leiden es die Subjecta der Bässe vor den Sing-Arien gar wohl; bisweilen gar nicht. Niemahls aber findet dergleichen statt/ wo eine einzige Stimme brilliren soll/ welches ein Bescheuter leicht erachten und sich aus diesem Prob-Stück etwan ein Muster nehmen kan.

## §. 8.

Ich hatte dieses Exempel mit aller Bequemlichkeit auf zwo kleine gegen einander überliegende Quart-Seiten entworfen/ nicht denckend/ daß es im Druck zwey mahls so viel Raum erfordert/ noch dem Spieler die verhasste Mühe des Umschlagens bey so geschwinden Bassagen verursachen sollte; Indessen weist es der Augenschein/ daß mit den Druck-Noten nicht anders hat mögen verfahren werden; weil die dreygeschwängten unter ihnen so sehr viel Platz einnehmen/ daß auch bisweilen nur ein halber Tact auf einer ganzen Zeile hat stehen wollen. Ich beklage das unförmliche Wesen derselben Noten gar sehr/ weil es nicht nur ungeschickt in die Augen fällt/ sondern auch veranlasset hat/ daß man/ wegen des Umschlagens/ hie und da etwas abbrechen und zerreißen müssen/ welches sonst besser an einander gehänget hätte; wie ich denn unter andern dadurch betwogen worden/ p. 109. in fine ein bißgen einzusücken/ einen Absatz zu machen und eine Pause zu setzen/ die mir zuvor nie im Sinn gekommen. Ein Verständiger wird es leicht mercken und mich entschuldiget halten. Ich habe mein möglichstes dabey gethan.

Drit-

## Drittes Prob-Stück.

A musical score for a piece titled "Drittes Prob-Stück". The score consists of seven staves of music, each beginning with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single melodic line. The first staff has a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The second staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The third staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The fourth staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The fifth staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The sixth staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The seventh staff has a key signature of one flat (Bb) and a common time signature. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several asterisks (\*) and a 'v' symbol above the notes, likely indicating performance instructions. The score is printed in black ink on a white background.

This page contains eight staves of musical notation. The notation is complex, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are numerous accidentals, including flats (b) and naturals (♮). Performance markings such as asterisks (\*), crosses (x), and circled numbers (6) are scattered throughout. The notation is written on a single system of eight staves, with a treble clef on the first staff and a bass clef on the eighth staff. The piece ends with a double bar line and the instruction "dal segno." followed by a repeat sign.

## Erläuterung.

## §. 1.

**D**ist gut General-Bals spielen/ wenn die Bässe nicht mehr Ziffern haben als dieser; ey! wie wird sich mancher freuen/ daß sie so dünne gesäet sind. Die Wahrheit zu gestehen/ ich muß den guten Leuten auch dann und wann gönnen/ daß sie Athem schöpfen/ sonst würde es ihnen alzu sauer. Es könnte aber doch wohl seyn/ daß in betrachtung der Avantage die ich nun vermeine zu haben/ indem ich in diesem Theile keine Lehrlinge mehr/ sondern lauter Alt-Gesellen erkenne/ eine oder die andere Species nicht eben so genau über geschrieben und express weggelassen seyn möchte/ damit auch einer sein Judicium schärfen und ohne Stock gehen lerne.

## §. 2.

Sonst kan wohl sagen/ daß in gegenwärtiger Piece mehrentheils auf die so nützliche Beforderung einer guten Application der lauffenden Finger gesehen worden; massen man sich bey vorkommender Gelegenheit/ sonderlich/ wenn der Bals viel unterwärts läufft/ nicht genug über das garstige Stolpern etlicher Bursche verwundern kan; welches aber einhig und allein daher rühret/ daß ihre Finger keine gewisse Application oder geweiste Wege haben. Hievon macht nun ein jeder Informator sonst (der es versteht) ein eigenes Wesen/ und giebt 3. oder 4. Regeln/ vermittelst welcher der Schüler lerne/ was für Finger er auf und nieder in beyden Händen gebrauchen müsse. Das ist nun wohl alles gut und mag seinen Nutzen eben so haben/ als die Vorschriften eines guten Schreib-Meisters. Allein/ wie dem ungeachtet mancher sich hieran/ bey selbst-anwachsendem Verstande/ gar nicht lehret/ sondern wenige gefunden werden/ die sich nicht solten eine eigene Hand zu schreiben wehlen/ welche mit ihres Schreib-Meisters seiner mannichmahl auf keine Weise übertrifft; also geht es auch mit der Application auf dem Clavier; so mancher als spielelet/ so manche Art dieser Application wird man fast auch finden. Einer läufft mit 4/ der ander mit 5/ etliche gar/ und fast eben so geschwind/ mit nur 2 Fingern. Es liegt auch nichts hieran; so lange man sich nur eine gewisse Application aussiehet/ und beständig dabey bleibet. Daran aber liegt es/ die meisten  
find

sind so zweiffelhafft und so wenig feste bey dieser Sache/ daß sie eine viertel Stunde gebrauchen/ ehe sie mit sich selbst über die Finger können eins werden. Ich recommendire demnach keine Application in specie, sondern daß sich emer durch lange Praxin fest und unbeweglich zu einer einzigen gewehne/ doch so/ daß sie auf alle Fälle passe/ welches Nachdenken erfordert. In gar gemeinen Fällen ist sonst nur dieses zu beobachten/ daß man in der rechten Hand aufwärts den Gold- und Mittel-Finger; unterwärts aber den Mittel- und Zeige-Finger nehme. Dabingegen sich die lincke Hand aufwärts des Zeige-Fingers und Daumens; herunter aber des Zeige- und Mittel-Fingers abwechselungs-weise bedienet. Ich sage dieses ist der gemeine Weg und Unterricht/ der sich aber nur auf gar wenige Vorfälle passet.

S. 3.

Im zehnten und folgenden Tact schlägt die rechte Hand allemahl vor/ wo die Pause siehet/ solches giebt eine gar angenehme Syncopation. Im siebenzehnten aber wird es umgekehret und schlägt der Bass seine ehrbaren Viertel/ wo zu die rechte Hand mit den Signaturen oder Accorten auf die vorige Weise syncopirt. Eben also wird es mit allen vorkommenden Vierteln gehalten/ die durch Sechzehn-Theil abgelöset werden/ etwan auf diese Art:



Wobey en passant zu mercken/ daß alle dergleichen Syncopationes um so viel angenehmer klingen/ je weiter ihr Intervalla von einander entlegen. Solche müssen wohl nie kleiner werden/ als eine Quarte; denn die Proportion der Tertien (zumahl in der rechten Hand) alzu enge klinget/ und fast nicht gebraucht werden kan. Wenn demnach im sechs und zwanzigsten Tact H dur siehet/ muß nicht von der Tertie/ vielweniger von der Octave/ sondern bloß von der Quinte auf die Tertie/ Sexten-weise aufwärts gesprungen werden.

P 2

Vierd=

## Viertes Prob-Stück.

Musical score for 'Viertes Prob-Stück' (Fourth Study). The score is written for guitar and consists of seven staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The score includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (6, 7). There are also asterisks (\*) and a circled '6' (6) marking specific points in the music. The notation is dense, particularly in the lower staves, indicating complex technical exercises.



This page of musical notation consists of seven staves, each featuring a complex melodic line. The notation is characterized by numerous slurs, ornaments (marked with asterisks), and fingerings (marked with numbers 6 and 7). The music is written in a single system, with each staff containing a continuous melodic phrase. The notation is dense and intricate, typical of a highly technical or virtuosic piece. The page is numbered 121 in the top right corner.

This image displays six staves of musical notation, likely for guitar, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation is characterized by dense, complex chordal textures, often consisting of multiple sixteenth or thirty-second notes beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the fingers and 6-7 on the thumb. Some notes are marked with an asterisk (\*), possibly indicating natural harmonics or specific playing techniques. The first staff includes a double bar line with repeat dots. The second staff contains a measure with a '7' above it, followed by a measure with a '7' above it, and then a measure with a '7' above it and a '6' below it. The third staff has a '7' above the first measure, a '7' above the second, and a '6' above the third. The fourth staff features a '6' above the first measure, a '7' above the second, and a '6' above the third. The fifth staff has a '7' above the first measure, a '7' above the second, and a '7' above the third. The sixth staff has a '6' above the first measure, a '6' above the second, and a '6' above the third. The notation is dense and intricate, typical of advanced guitar repertoire.



### Erläuterung.

§ 1.

Die 4. ersten Noten dieser Piece spiele man ungebrochen/ mit 4. vollen/ kurzen Schlägen/ und auf der fünfften schlage man in der untersten Octav ein scharfes Trillo. Den folgenden Tact/ wie er steht. Die sechs ersten Noten aber im vierdren Tact mit Octaven verdoppelt/ und in der rechten Hand diese/ im Bass gleich darauf per repercussionem folgende/ Clausul dazu:



§ 2.

Bei der letzten Helffte des besagten vierten Tacts muß zu jedem Viertel sechs mahl in der rechten Hand angeschlagen werden/ welches durchgehends bey gleichen Vorfällen zu observiren steht. Es sind aber diese Viertel/ wie zu erschen/ aus 8. Noten zusammengesetzt oder in so viel Theile diminuiret/ welches deswegen erinnerere/ weil es sonst dem Leser wunderbarlich vorkommen möchte/ daß er auf einem einziigen Viertel sechs mahl mit der rechten Hand anschlagen sollte. Der fünffte Tact will wieder Octaven/ und im Discant obenstehendes im e anfangendes Clausulgen haben; womit auch der sechste und siebende Tact/ jeder in seinem Ton/ abwechsel.

Der

Der achte Tact nimmt das schon beschriebene kleine Subject drey-mahl/ per gradus steigend/ in der rechten Hand durch/ mit doppelten Bass/ auf diese Weise:



Ben dem neunnden Tact fällt das allererste Subjectum wieder ein; dabey der Discant leicht eine geschickte Melodie in achteln finden/ und den Bass vollstimmig mitführen kan. Beym zehnten muß auf der ersten Note das Trillo nicht vergessen werden/ bey dem elfften aber ist nichts zu erinnern.

## S. 4.

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



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

## S. 5.

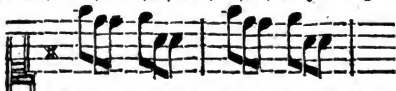
Nun ist zwar S. 3. angedeutet worden/ wie es mit dergleichen Noten/ als  
im

\* Mensur und Tact-Abtheilung sind hier Synonyma.

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

§. 6. Nun kehren wir das Subject in drey und zwanzigsten Tact ein wendig um/ und nehmen es so in der rechten Hand/ wie es in der nechsten Mensur im Bass folget/ jedoch um eine Tertie höher als jenes. Daß sich beide Subjecta rückwärts und vorwärts evolviren oder umkehren lassen/ wird zugleich hieby 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 Stücken thunlich seyn möchte.

§. 7. So kömte denn auch im fünff und zwanzigsten Tact das schlechte zu Anfangs gewesene Subject wieder/ welches/ da es nun zum vierdten mahl sich hören läßt/ billig eine Variation mit der rechten Hand verdient. Das sich darauf sonst passende 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 blosser Grillen/ leere Sätze/ und wilde 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- sieben- und acht und zwanzigsten zc. wieder vor. Die 6 letzten Noten im dreyßigsten Tact wollen auch einen besondern Discant haben; und denn kan man den Schluß so starck spielen/ als es eines jeden Sünge-  
 R  
 Sünst.



6 6 \* \* \* \* \*

6 6 6 6 6 6 6 \* \* \* \* \*

adagio, 6 \*

si suona, \*

6 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \*

6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \*

6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \*

6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \* 6 \*

adagio, \*

6 6 6 \* \*

si suona, \*

Da Capo.

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

R 2

Er

## Erläuterung.

§. 1.

**M**an wird des Lernens müde. Alle Music muß ihre Abwechslung haben / und wenn man lange genug auf dem Clavier gedonnert hat / so muß ein Calme folgen. Ich meyne / es muß eine süsse liebliche Melodie auf etwas rauschendes und wildes succediren.

§. 6.

Damit auch hierunter kein Mangel verspühret werde / so hat man in gegenwärtiger Pieçe einem Liebhaber des männlichen Spielens Gelegenheit geben wollen seinen Krachm anzulegen / nemlich an den Orten / wo die Worte: si suona, befindlich / welches so viel heist: Man spielet / und zwar secundum excellentiam, man läßt sich ganz allein in der rechten Hand hören. Hievon nun / und wie gedachtes Spielen soll eingerichtet seyn / etwas gewisses und speciales zu sagen / ist die lautere Unmüßigkeit / massen solches aus freyen Einfällen herfließen und gar nicht gezwungen seyn will. So viel ist in genere zu melden / daß der Bass accompagnirt oder voll greiffet / die rechte Hand aber nur einstimmig / i. e. solo, auf das aller melodieueste dazu componirt. Nun sind aber die Gänge auch so leicht und natürlich eingerichtet / daß einer sehr unerfahren seyn müste / der nicht augenblicklich darzu eine geschickte Stimme erfinden solte / sondern der bezieferte Bass alles selbst angebt / und einem gleichsam in die Hände thut. Du magst aber auch in diesem Stücke deinen Candidaten auf die Probe stellen / und wenn er sie nicht hält / hinwiederum nicht viel von seiner Virtu halten.

• §. 3.

Wo das Presto befindlich / greiffet man das Clavier auff's stärkste / und schlägt zu jeder Note hurtig an / da denn diese Abwechslung nicht unangenehm seyn / sondern beydes den Studirenden ermuntern / und dem Zuhörer nicht missfallen wird.

§. 4.



## §. 4.

Meine Observation bey diesem allergemeinsten Tone / (welcher bey jedem Kleinperer Trumpff ist) wäre sonst diese / daß / so wie man aus mollen und betrübten Tönen was fließendes und munters mit Success setzen und spielen kan; also aus diesem harten und triviali Modo etwas zärtliches und bewegliches nicht übel klinge. J. E. Ein Solo auf der Viole d'Amour.

## §. 5.

Ubrigens wird hierdurch der Satz bewiesen werden / daß / wer nicht singen könne / auch nicht zu spielen wisse. Das möchte manchem Organisten ungereimt vorkommen / insonderheit denen in Städten / die nicht zugleich Künstler mit agiren; denn auf dem Lande ist man aus Noth und Spatsamkeit so bescheiden / und contradiciret mir hierin so wenig / daß auch beyde Officia einer Person conferiret werden / wodurch meiner Meynung sehr viele Vota zuwachsen. Aber / Schertz bey Seite gesetzt; wer mir und so viel ehrlichen Bieder-Männern nicht glauben will / der probire es bey den häufigen Kirchen-Sachen / die ein ummelodieufer Organiste etwan geschmader / (denmes gibt fruchtbare Nächte bey diesen Leuten / in welchen die Bilhe / ich meine ihre so genannte Compositiones, auf einmahl aus der Erden Duhen weis hervorbringen) und sehe zu / wie schlecht die Melodien an einander hängen / wie armselig es klinge. Exempla sunt odiosa. Und wer weiter gehen will / der lasse einen solchen im Singen unerfahrenen Meister (von denen / die in der Singe-Kunst das ihre gethan / wird nicht geredet) dis Exempel spielen / so wird der Miracul sehen.

## §. 6.

Es ist aber diese Sang-Regel nicht so zu verstehen / daß einer nothwendig ein Cantor practicus, oder ein Sänger in der That seyn müste / wenn er wohl accompagniren wolle; Denn es gibt viele wackere Leute / die doch von der Natur keine Stimme zum Singen haben. Es ist auch nicht nöthig / daß alle Musici eben mit einer schönen Kehle groß thun müssen / den wichtigsten ist es gegeben; aber die Theorie muß nicht nur ein Componiste, sondern jeder Accompagnateur, ja jeder Instrumentiste verstehen / und wenn sein Hals gleich nichts nuzet / so müssen doch seine singende Gedancken den Sängern ihre Order ertheilen / sonst ist alles höllern und todt.

N 3

Sech

## Sechstes Prob-Stück.

The image displays six staves of musical notation, arranged vertically. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often beamed in groups of six. The notation includes various articulations such as slurs and accents, and features several sixteenth-note passages. The first staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The second staff also ends with a double bar line and a repeat sign. The third staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The fourth staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The fifth staff concludes with a double bar line and a repeat sign. The sixth staff concludes with a double bar line and a repeat sign.



Vid. Keifers Solil. p. 2.

## Erläuterung.

S. 1.

**E** ist schon zuvor erinnert worden / daß alles / was man in diesen Piecen der rechten Hand gerne belegen wolte / sich entweder vor oder hernach im Bass dergestalt befindet / daß es nur darff hervorgesuchet oder auch imitiret werden. Hier möchte man nun gerne wissen / ob einer so viel Nachdenken hätte / nach dieser Anweisung gegenwärtiges Stück zu eractiren / oder ob ihm alles Haarklein vorgeschrieben werden müßte? Wer die Probe anstellen will / der lasse diese

Erläu-

Erläuterung so lange zurück bleiben / bis er mercket / ob sein Candidat das rechte Gleichen getoffen / oder nicht. Hat ers; plaudere! Versteht ers; so wird ers müssen gehen lassen / und sich nach eingenommenem Unterricht weidlich wundern / daß er den Luntzen nicht selber riechen können. Mancher wird eben so eine Nase auffwerffen / als Lutheri Gesellschaft / wie er ihr das Ey stehend machte / und sagen: O! ist es nichts anders als das? ich dachte Wunder / was es seyn würde. Mit solchen Anweisungen gemahnet michs fast eben / wie mit Argneyen / die man sehnlich verlanget / und wenn sie geholfen / gerne wissen wolte / woraus sie bestanden. Erfahret man denn / daß es lauter ordinaire Ingredientien gewesen / so verlihet man schon den Reisp& für die Medicin, ob sie gleich noch so gute Wirkung gehabt hat. Das sind lauter Vorurtheile; man lasse dieselbe / sonderlich in der Musik / fahren / und judicire die Sachen / gewisser massen / nach keinen andern Principiis, als nach dem Wohl / oder Ubellaut / die Einrichtung mag künstlich oder schlecht bunt oder einfältig gerathen; gutt; wenn es gut klingt.

§ 2.

Geschähe es nicht andern ehelichen Leuten zu gefallen / die sich dieses Werckleins auch bedienen möchten / ich kan versichern / meine gute Organisten und ihre Pursche solten noch ein weiltgen zappeln / ehe sie erführen / wo Barold hier den Most holer; Ich würde Anstand nehmen / ihnen so gleich 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 wenig verändert werden können. Nun wird mein Organiste denken / ist das das schön Geheimniß? Das ist ja was schlechtes! Habe ichs nicht gesagt / es würde so kommen? Doch singe noch keine Victorie / ehe der Triumph da; laß hören / wie klingt es? Bögere nicht / perge, mein lieber / perge; bedencke die lincke Hand dabey; laß den Bass nicht so kahl daher treten; Raupf du die Concordancien nicht so geschwinde finden / must du wenigstens Octavenweiß damit procediren / bis endlich zur Cadence ins c mit Ehren gelanget seyn wird.

§ 3.

Nun sind noch neun bunte Tacte im Basse; und obgleich hin und wieder Ane Species ausgelassen / so wird man doch wohl urtheilen / wohin erwan eine Gerte oder bz gehöre. Aber weiter im Text. Was schlägst du denn zum d und dessen zweyen Viertel Pausen? Ja / was zu den folgenden fünf oder sechs Tacten? Nimm dir aus den vorhergehenden / jedoch dinstmahl nicht Note vor Note; stolpere auch nicht / ich rathe dir. Du siehest wohl / daß in den neun Tacten / die ich (Apollo verzeih mir) bunt genennet / nach dem sechsten Tact die Passage sich etwas wenig umkehret; solches wird mon Maicre auch belieben zu imitiren / wenn er an den fünfften Tact der sogenannten schlechten Noten kömmt. Kan einer nach diesem die letzten zwölf Tacte in der rechten Hand / bey guter Proportion. Tertien und Sexten weiß mähnen / so wird es zu loben seyn / und von ihm heissen können; Er hat sein Sach schon recht gethan.

S

Sieben

## Siebendes Prob-Stück.

Prestissimo.

Musical score for 'Siebendes Prob-Stück' in Prestissimo tempo. The score consists of seven staves of music, likely for a piano and violin. The first staff is in bass clef with a 12/8 time signature. The music is highly rhythmic and technical, featuring many sixteenth and thirty-second notes. There are various markings throughout, including asterisks, 'x', and '6'. The piece concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the seventh staff.

This page contains ten staves of musical notation, likely for guitar. The notation is written in a style that includes various rhythmic values, accidentals, and fingerings. The music is organized into measures across the staves. The final measure of the piece is marked with a double bar line and the instruction "Da Capo."

Vid. Keisers Solil, pag. 19. Ej. Erl. Sänge / pag. 46.

## Erläuterung.

S. 1.

**N**ächstlich wird bemercket / daß den Clavicymbalisten nebst dem Semicant kein Clavis so fremd vorkomme / als der Alt. Die Ursache rühret daher / daß / wenn ja ein Knabe zum Singen Disposition und Anführung hat / unter fünfzig wohl kaum zwey sind / die einen Alt singen / sondern es schreyet alles den leidigen Diskant. Von so bewandten Umständen lernet er nur seinen Schlüssel kennen / und bekümmert sich dabey um keinen andern als den Bass; damit ist seine ganze Clavier-Weisheit auffgeschlossen. Nechst diesem sind wir hier in Teutschland guten Theils sehr eckel in Ansehung der Französischen Hand-Sachen; ob wohl sonst alles andere / was Französisch ist und heisset / par Affeetation, auch so gar das Tact-Brügeln / bey uns willkommen. Jeder Informator verimeynet / seine eigene Geburten sind die besten zum Unterricht; ich aber halte dafür / es mag einer noch so vortreflich componiren / und wenn ers auch / ich weiß nicht wem / gleich thäte / soll er doch allezeit anderer Leute Arbeit / sonderlich bey der Information, mitnehmen / und sich gesagt seyn lassen: Nec tua laudabis studia, aut aliena reprehendes. Wer nun in Französischen Hand-Sachen etwas bewandert / der wird schwerlich bey dem Clavibus Schwierigkeit finden / massen die Veränderung der selben nitrgend häufiger vorkönnen / ob sie sich gleich sonst wol halten lassen. Drittens / schämet sich ein Knabe oder Bursche / der einmal dencket Organiste zu werden / daß er solte eine Geige in die Hand nehmen / gerade als wäre es schiimpfflich; benimmt man aber diesen abgeschmackten Point d'honneur seinem Untergebenen / und läßt ihn zu Zeiten ein Mittel-Partie oder Braccio mitspielen / so werden ihm die Claves besser eingedruckt und bekandt werden. Doch hiervon vor diesemahl genug / nur muß sagen / daß dieser Mangel mich veranlasset / das besagte Alt-Zeichen hier oft zu gebrauchen.

S. 2.

Solte einem das Prestissimo so leicht nicht anstehen / demselben wird nichts dar um wiederfahren / wenn er die Piege schon etwas langsamer vors erste spielt; diß sage von Studierender. Einem schon-wollenden Meister aber wird dieses nicht erlaubet / er trag das Stück eine Weile an- und durchsehen / setzt er aber die Hand an / so muß es gehen wie es gehen soll / das ist / auf das allerhurtigste..

S. 3.

Hieben kan ich nicht unberühret lassen / was Monsr. de St. Lambert in seinem Traité d'accompagnement von der Geschwindigkeit für besonders träge

Et



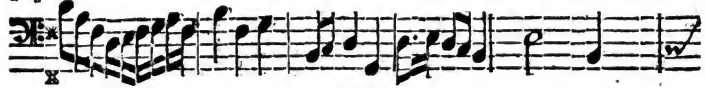
Bedancken führet. Es heisset daselbst pag. 58. also: Quand la mesure est si pressée (da er doch nur vom drey-viertel-Tact handelt) que l'accompagnateur n'a pas la commodité de jouer toutes les Notes, il peut se contenter de jouer & d'accompagner seulement la premiere Note de chaque mesure, laissant aux Basses de Violle ou de Violon à jouer toutes les Notes, ce qu'elles peuvent faire beaucoup plus aisement, n'ayant point d'accompagnement à y joindre. Les grandes vitesses ne conviennent point aux Instrumens qui accompagnent; c'est pourquoy quand il se trouve des Passages fort vites, même dans une mesure lente, l'accompagnateur peut laisser jouer aux autres Instrumens, ou, si il les 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 gesehen / die Invention gefällt mir nicht übel und ist sehr gemächlich; ich mag die Worte aber nicht verdeutschten / damit sich meine Organisten nicht bey dieser Piece derselben bedienen. Es kömmt sonst bald so heraus / als wenn Signor Caraffa bey geschwinden und flüchtigen Noten im Basse eine prise Toback mit der linken Hand nimmt / wie uns der Herr Kuhnau dessen pag. 23. seines Musicalischen Quacksalbers berichtet.

## §. 4.

Es steht übrigens zu wissen / daß das ganze Brillant darin bewirket / wenn man Note vor Note mit der rechten Hand / es sey nun Tertien / weiß (welches das meiste ausmacht) oder aber mit Sexten und Quartan / wie es dann und wann die Harmonie erfordert / so accompagniret / daß es immer in eins ohne Absatz fortgehe / als wenn beyde Hände eintrey spielten / da es doch sehr verschiedene Dinge sind. Wer es nicht recht begreiffet / dem will ich ein paar Tacte zu Gesallen anstomiren; 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 / die zehnte aber eine Quarte / denn folgen wieder sechs Tertien / und so weiter. Im ersten Tact des andern Theils haben die vier ersten Noten lauter Tertien / die fünffte aber eine grosse Quarte / (so die F exprimiret zum Fis) die vier folgenden brauchen wiederum Tertien / und wo die Septima steht / schlägt zur ersten Note nur die Tertie / zur andern eine Sexte (welche die Septime vom Fis ausmacht) und zur dritten abermahle eine Sexte hinunterwärts. Solcher Gestalt wird mit allen verfahren.

## §. 5.

Die Freyheit so ich mir sonst hier gegeben / ans dem Ambitu zu weichen / und eine Cadenz in die Secunde anzubringen / ersthet daher / weil ich endlich auch nicht gar der Mode absagen mag; da es sonst bey mir etwas rares / allen bizarren Galanterien Zutritt zu verstaten. Dann und wann läßt sichs thun / ein Handwerck möchte nicht dar aus machen. So ist auch mir der Secunde bey den duren Tönen noch ziemlich naturel; aber nicht bey mollen / welche es lieber in die Septime haben.



*acomp.*





The image shows a musical score for a piece in G major, consisting of six staves. The first two staves are a pair, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The next two staves are another pair, also in treble and bass clefs. The final two staves are a pair, with the upper staff in treble clef and the lower in bass clef. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and is characterized by numerous ornaments and grace notes. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time (C). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Vid. Keisers Erl. Sätze 10. pag. 30. & 36.

Monsr. de St. Lambert sagt pag. 27. seines Tractats/von diesem Ton: Que le G Re sol n'a point de modulation qui lui soit plus naturelle que l'autre, & qu'on est obligé d'exprimer le mode quand on parle d'un Air en G Re sol. Er meynet/wenn man G sage könne niemand wissen/obs dur oder mol seyn soll/weil dem G das eine so natürlich als das andere sey. Ich aber halte jedoch dafür/ es sey dem G allerdinge das dur weit natürlicher als das mol; Ob ich gleich nicht mißbillige/das man bey jeden Ton distincte rede.

Er

Er

## Erläuterung.

S. 1.

**W**eil einmahl beim General-Bass spielen / so wie es ordinar geschicht / wenig mannterliches angebracht wird / da doch die größte Douceur darinn / und nicht so wohl in der Faust-fertigkeit / beruhet / so habe allhier zur Abwechselung eine kleine Aria einfließen lassen / wobey ein Liebhaber nicht nur seine Principia, als ein Accompagnirender / gebrauchen / sondern zugleich hören lassen kan / wie einer singen müsse / der gut wolle accompagnirt werden. Ohne ist es nicht / das Haupt-wesen des General-Basses kömmt auf das Accompagnement einer singenden Stimme an; da mag man leicht sehen / wie judicieux und discret einer ist / ob er sich nur allein hören lassen / oder ob er dem Sänger ein lustre ertheilen will; Dieses kan einer aber schwerlich wohl ins Werk richten / zu rechter Zeit nachgeben / favorisiren / die Harmonie auszieren und füllen / wo es nöthig ist / falls er nicht sich selber in des Sängers Stelle setzt / und demnach wohl penetrirte / auch aus Erfahrung wisse / wo derselbe sich etwas auffhalten / eine Manier anbringen / oder wo er überhin fahren und kurz abbrechen wird. Diejenigen / die selbst zu ihrem Singen accompagniren / wissen am besten wie es beschaffen seyn muß / allein; non omnibus datur. Zwar findet sich itund die Menge solcher Sänger und Sängerinnen / die sich selbst zu accompagniren prætrendiren; aber es kömmt manntichmahl auch so affectirt heraus / und klingt so armselig und nothdürfftig / als wenn der Schulmeister auch ein Barbierer / oder der Federschnieder zugleich ein Bläser seyn muß. Es gehöret gewiß sehr viel Geschicklichkeit dazu / zu singen und sich selbst zu accompagniren / das es an keinem Theil gebreche. Wer indessen diese Eigenschafft besitzet / hat wohl den Gipfel in der Music größten Theils / quoad praxin, erstiegen. Ich kenne ein Frauenzimmer dieser Art in Ober-Sachsen / das es vielen Mannsleuten hierum zuvor thut. Ob die Person blond oder Schwarz sey / mag einer errathen.

S. 2.

Keiner wolle sich indessen einbilden / man gebe diese Aria vor Hand-Sachen aus; denn die müssen anders kommen; Ein Curieusef besiebe auch nur **etwann**

wann eine Suite aus Herrn Caroll-Meister Graupners Clavier-Sachen/ oder aus meinem Harmonischen Denckmahl dagegen zu halten / so wird er den Unterschied leicht finden. Jene Arbeit will exerciret seyn / und wer sich unter- siset dieselbe ex tempore zu treffen / handelt sehr vermessn / und gedencet den Zuhörern durch seine Brouillieren eines auffzubinden / wenn er auch der Archi- cymbaliste selbst wäre. Diese Piece aber ist so eingerichtet / das ein Ausgeschriebener sie ex tempore spielen muß / oder er wird sich abzuführen wissen. Ist es nun eben nicht so zierlich und manierlich wie es wohl seyn solte / zum erstennahl / so wird es doch das andere und drittemahl besser werden. Solches dienet zur Pro- be. Es geschiehet uns Teutschen theils gar recht / wenn man uns dann und wann den Muthwillen ein wenig vertreibet ; Andere Nationes pochen so sehr nicht auf ihr ex tempore, auf ihr Treffen / auf ihre à livre ouvert ; und wann einem unter den Franzosen das Lob beygelegt wird / das er eine Ouverture à livre ouvert spielt / das hat wirklich was zu bedeuten / und admiriret man einen solchen unter seinen Landesleuten / wie einen Barmhertigkeits-Kasten die Kinder. Hier zu Lande aber meynen wir / alle Gloire bestiehe im Treffen ; wer nicht treffe / der tauge nichts. Kommt ein Fremder / flugs wird gefragt : Triffst er was ? Antwort : So / so ! Darauf wirft der andere die Nase in die Höhe oder ziehet die Achseln / welches eben so viel bedeutet / als wäre der Candidat schon excommuniciret. Ihr lieben Leute ! Das Treffen hat seine Meriten, seine grosse Meriten ; allein deswegen gibt es noch andere Meriten, die wo nicht vor- zuziehen / doch wenigstens jenen gleich zu schätzen. Ich kan das nicht verachten / wenn einer fleißig ist / und / was er spielen will / studirt ; es kömmt desto besser heraus. Ist der Mahler deswegen kein Mahler / weil er nicht trifft ? die grossen Treffer treffens oft am wenigsten. Sie verlassen sich auf ihre glückliche Nati- vité und schlentern über alles hin / als verlohne es sich der Mühe nicht. Sie ge- ben sich Millionen Airs, als ob sie alles mit auf die Welt gebracht und niemanden was zu danken hätten. Das zierliche / das reine Wesen in der Musick wird gänzlich hindangesehet ; Das Judicium, mit welcher Grace eine Sache will gespielt seyn / gilt gar nichts ; Stolpern und Brouilliren gehen in allen Zeiten vor ; und wenn ein Ding auf solche Art zu Ende gebracht worden / so solls getroffen seyn. Könt ihr denn treffen ? wohlan ! hier ist was zu treffen ; nur umgeschlagen.

## Zweytes Prob-Stück.

Allegro.

Musical score for "Zweytes Prob-Stück" in C major, 2/4 time, marked Allegro. The score consists of seven staves of music, alternating between treble and bass clefs. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent sixteenth-note chords. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

This page of musical notation consists of eight staves of music, all in G major (one sharp). The notation is highly rhythmic and includes various ornaments and performance instructions. The first four staves begin with a treble clef and a common time signature. The fifth and sixth staves begin with an alto clef. The seventh and eighth staves begin with a bass clef. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Ornaments, such as mordents and grace notes, are used throughout. Performance instructions like 'tr' (trill) and 'acc' (accents) are present. The page concludes with a double bar line and a repeat sign.



This page contains seven staves of musical notation for guitar. The notation is written in a single system with a key signature of one flat and a common time signature. The music is dense with sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several trills and grace notes throughout. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

Grave

## Erläuterung.

## §. 1.

**S** 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 kommen soll; und wer den Sinn des Verfassers nicht erräth oder trifft / der fehlet weit / ob ers auch am besten sonst getroffen zu haben meynen sollte. Wenn man dennach im siebenden Tact die Cadence gemacht hat / so muß gleich die rechte Hand etwas mehrers als die kahlen Accorte und Sexten dazu spielen / denn solches kan die Lincke wohl allein verrichten / nun findet sich aber ehender kein Contra-subjectum als im zwanzigsten Tact / dasselbe muß hier bey m c mit der Tertie anfangen / und immer euen Ton höher viermahl wiederholet werden. Woraus denn leicht zu schliessen / das nachgehende im dreyzehnten Tact dergleichen abermal erfordert werde / da aber nicht mit der Tertie / sondern bey m g mit der Octave angefangen / auch der Lauf / wie vorhin / viermahl / jedes mahl um einen Ton höher / wiederholet wird. Im zwanzigsten Tact erscheint das bisherige Contra-Thema im Bass / einfolglich kan man das Ding umkehren und den Gang / welchen vorhin der Bass gehabt / im Discant gebrauchen / wobey die Griffe ganz wohl vollstimmig bleiben können. Wenns zur letzten Helffte des zwey und zwanzigsten Tacts kommt / da drey Viertel stehen / thut man wohl / mit der rechten Hand vom dreygestrichene c ad imitationem ins zweygestrichene d herunter zu laufen / doch dabey die 6 und 5 im Bass unvergessen. Der vier und zwanzigste Tact wechselt abermahl mit beyden Subjectis ab; und im zwey und dreyßigsten mag man mit Tertien lauffen / bey den drey vierteln aber das ist berührte Imitations-Clausulgen wieder anbringen. Ich besorge zwar / die musicalischen Stoici werden mit einen Proceß an den Hals werffen / darum / das ich im General-Bass das dreygestrichene c brauche; aber meine Defension ist schon fix und fertig. Nur heraus!

## §. 2.

Der sieben und dreyßigste Tact will nebst den folgenden eine besondere / wiewohl aus den vorhergehenden zunehmende Syncopation haben / wobey die übersehen.

stehende Species alle ganz genau zu exprimiren sind. Da solches aber einem jeden etwas schwer zu errathen fallen möchte/ will ich/ propter juniores, ein Eckgen davon specificiren:

## S. 3.

Nun könnte zwar solches zur Anweisung satzsam dienen/ und wäre das folgende daraus natürlicher Weise zu begreifen; allein/ damit man mich nicht abermahl beschuldige/ ich wolle was gespielt wissen/ das nicht da stehe/ und der Hencer (denn das ist ein erfahrner Kerl) möchte rathen/ was ich da just haben wolle/ so will ich noch ein paar Tacte mehr hersehen.

Und



Und dieses mag auch genug seyn für einen der sich gar nicht zu helfen weiß. Die was heißen und bedeuten wollen/ müssen solche Dinge noch schöner und künstlicher/ als hier angewiesen worden/ex tempore heraus bringen/sonst sind sie/ ob wohl eben keine Stümper/ doch nur ganz kleine Dreyling-Lichter. Es gefällt 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 Parttheyen auf seinem Clavier dabey imitiret. Seine Worte lauten pag. 63. alsö: Quand on accompagne une voix seule qui chante quelque Air de mouvement, dans lequel il y a plusieurs imitations de chants, NB. tels que sont les Airs Italiens; on peut imiter sur son Clavecin le Sujet & les Fuges de l'Air, faisant entrer les Parties l'une après l'autre; mais cela demande une science consommée, & il faut etre du premier Ordre pour y reussir. Hierunter können diese Exempla als Muster/ dienen. Ich hätte gerne etliche mehr de ce premier Ordre in der Welt/ es sind ihrer gar zu wenig. Ceux du dernier Ordre dominant.

§. 4.

Die drey folgenden Tacte spielt man blosserdings mit Tertzen/ welche bey dem Allegro schon genug füllen/ und schließlic die zwey Tacte für dem letzten mit dem Contra-Subjecto und vollem Bass zu Ende. Vid Keisers Solik. p. 4. & 22.

## Zehntes Prob-Stück.

Musical score for "Zehntes Prob-Stück" (Tenth Exercise). The score is written for guitar, featuring a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 6/8. The piece consists of seven systems of two staves each (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the left hand and 1-4 on the right hand. Accents are placed over several notes. The score is marked with "76" at the beginning of the first system and "76b" above the first measure of the second system. The piece concludes with a double bar line and a fermata.



### Erläuterung.

#### §. 1.

**D**ie erste Zeile dieses Stückes spielet man ntr mit Octaven im Bass und resolvirt die Septime ein wenig zierlicher als ordinar. Nach Verfließung zweyer Tacte der andern Zeile, kömmt das Subjectum wieder vor/ jedoch variiret/ wobey sonst nichts à partes zu bemerken. Im siebenzehnten Tact wolle man aber den daselbst anhebenden Lauff wohl in acht nehmen und sich denselben fest imprimiren/ weil ihn die rechte Hand hernach gebrauchen wird.

#### §. 2.

Bey dem ein und zwanzigsten Tact fällt das Subjectum in die Repercussion aus dem c. und zwar variiret/ wobey abermahl/ wann es nur sein rein gespielt wird/ nichts buntes nöthig ist. So dann hat man im sechs und zwanzigsten Tact den oberrechten Lauff in der rechten Hand gleich mit dem Schlag der Septime in der Quinte anzubringen/ und damit drey Tacte bey vollen Griffen des Basses fortzu fahren. Vom neun und zwanzigsten bis zwen und drehzigsten Tact wird so stark geschlagen und zu jeder Note das gehörige so vollstimmig angebracht/ als nur immer möglich. Will man die geschwinde Syncopation mit beyden Händen einander hier employiren/ wird es nicht schaden können.

#### §. 3.

Der drey und drehzigste Tact hebt eine neue Invention an/ und erfordert/  
**daß**

daß die rechte der linken canoniquement, das ist/ Note vor Note/ nachfolget/ wenn diese erst drey Schritte voraus genommen/ und damit währet es bis in sieben und dreißigsten Tact/ alwo die im drezehnten Tact gewesene Passage/ gleich als ein Interscenium, in die Quarte wieder angebracht wird.

## §. 4.

Nach Verfließung vier Mensuren ergreiffet der Bass abermahl den vorerwehnten 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. Etwan im sechs und vierzigsten Tact ersieht man das erste Subjectum, und zwar auf eine zweyte Art variiret/ wobey zu beobachten/ daß die Septime und ihre Resolution auf dieselbe Weise verändert und gebrochen werden können/ wie aus beygesetztem mit mehrern zu erlernen:



## §. 5.

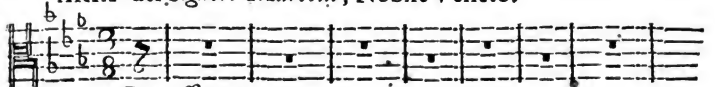
Nach diesem Satz kommt der offgemeldete Lauff mit der rechten Hand gleich zu dem grossen C in der Quinte/ und wird dann bis in den vierden Tact continuiret/ jedoch/ wie allezeit geschehen/ mit vollstimmigen Griffen im Bass.

## §. 6.

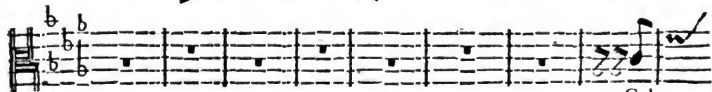
Zum Beschluß folgt was schon im neun und zwanzigsten bis zwey und dreißigsten Tact gewesen/ und wird mit allen Kräfften so vollstimmig als möglich/ auch wohl per Syncopationem mit beyden Händen gespielt. Was dieser Syncopation eigentlichen Gebrauch betrifft/ angesehen dieselbe ein grosses Geräusche macht/ und die durchdringende Art zu spielen auf dem Clavier ist/ so muß dieselbe nirgend anders/ als in viestimmigen Sachen/ wie da sind/ starcke Concerten/ Ouyerturen, Symphonien, und Chöre/ angebracht werden/ zumahl wo ein forte und tutti steht; denn sonst würde alles dadurch gar leicht überäubet und verdorben werden. Loco allegatorum kan folgende Aria dienen.

Aria



ARIA del *Signore Marcelli*, Nobile Veneto.

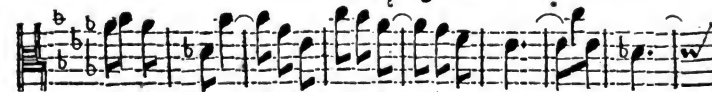
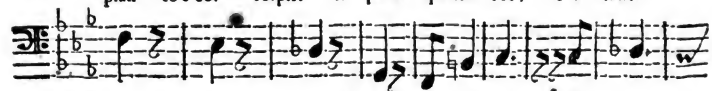
Con affetto.



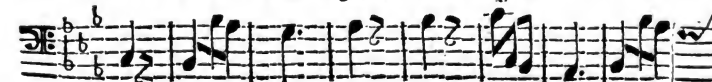
Col



pian - to e coi sospiri ti parla questo cor, e a tanto



suo do - lor ti chiede un guardo ti chiede un guar-



do ti chiede un guardo, col pianto e coi fo-

spiri ti parla - questo cor e a tanto suo dolor ti chiede un

guardo ti chiede un guardo col pianto coi fo-

spiri ti parla questo cor e a tanto suo do - lor ti

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 einfließen. (1) damit einer sich drüber mache und selbige solmifire; (2) weil bD bG, bC und bF häufig darinn vorkommen; (3) weil der letzte Theil beydes im Dis mol und im Gis mol so wohl modulirt als cadencirt; (4) Weil es einen großen Meister erfordert/ diese Aria ohne Bezeleferung accurat zu accompagniren/ massen dem siebenden/ achten/ neunten und zehnten Tact keiner ihr Recht thut wird/ der nicht aus dem drey und sechszigsten und folgenden ersche/ wie jene müssen tractiret werden; und (5) weil pag. 156. lin. 2. Tactu secundo, in der Sing-Stimme/ und denn im neunten und zwölfften Tact des letzten Theils/ Tactu antepenult. pag. 156. ein Intervallum vorkommt/ das unter die sogenannte Usitata wohl nicht eben zu zehlen/ und dennoch weißet/ wie sich ein geschickter Compositheur dessen wohl bedienen könne. Es ist eine Nona minor (respectu Basso) und ich gesteh es gerne/ die erste/ die ich in einer Melodie/ auf solche Art/ gefunden oder auch practicable geglaubet habe. So ist auch die Cadenz des ersten Theils in Septimam etwas merkwürdiges und nichts quotidianes. Daß sie mich aber deswegen sonderlich charmiren sollte/ zumahl/ wann ich die Reprise betrachte/ kan ich eben nicht sagen; doch jeder hat seinen Gout. Vid. Giacomo Sherard, Opera II. Sonata VIII. it. Giovanni Mossi, Sonata VI. beyde in Holland gravirt.

## Zwölftes Prob-Stück.

Musical score for 'Zwölftes Prob-Stück'. The score consists of seven staves of music, primarily in treble clef with a bass clef on the first staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page of musical notation consists of six systems of staves. The first system is written in treble clef and contains six measures of music with various note values and fingerings (7, 6, 7, 5, 4, 3, 6, 4). The subsequent five systems are written in bass clef. The second system has six measures with fingerings (4, 3, 6, 6, 7, 8) and includes a double bar line. The third system has six measures with fingerings (6, 6, 8, 6, 6, 8) and includes a double bar line. The fourth system has six measures with fingerings (6, 6, 8, 6, 6, 8) and includes a double bar line. The fifth system has six measures with fingerings (6, 6, 8, 6, 6, 8) and includes a double bar line. The sixth system has six measures with fingerings (6, 6, 8, 6, 6, 8) and includes a double bar line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

160

a b c d e f g h i j k l m n o p q r s t u v w x y z

1 2 3 4 5 6 7

6 5 4 3 2 1

6 4 2 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Vid. Guiseppe Valencini Opera V. Sonata VII. chiamata: la Corelli. Keiffers Solilo-  
quia, pag. 5. 6. 7. 8. 9. Elias Bruunmüller Sonata III. in Amsterdam gravirt.

## Erläuterung.

S. 1.

**W**ie wird dem Herrn Organisten zu Muthe? Es sieht hier ein bißgen dunt  
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  
ja alles so schön in die Hand/ daß es eine Lust ist. Nur frisch daran/ wer wagt/  
der gewinnt; Um eine Probe ist es zu thun. Der Ton ist ja bekandt/ der Laet  
drey Viertel/ die Claves nichts als Bass/ Tenor und Alt; warum sollte man  
sich dafür fürchten? Wiewohl ich erinnere mich/ der Herr spielt nicht gern nach

gedruckten Noten; es ist wahr/man ist es nicht gewohnt. Das Papier scheint auch etwas durchzuschlagen; er nehme es mit nach Hause und lasse es rein/ in **Möhlmanns** † Noten abschreiben/ das Ding verdient es wohl/ es hats einer gemacht/ von dem der Herr einst gehöret/ er könne oder wolle auch ja componiren. Morgen kommen wir wieder zusammen.

§. 2. Also ungefehr würde ich/ oder ein ander/ mit einem unmusicalischen Organisten reden müssen; einem andern ehrlichen Mann aber könnte zur Nachricht dienen/ daß man gerne sähe/ wenn beyde Hände Tertien- auch wohl bisweilen/ wo es die Harmonie erfordert/ Quarten- weiß mit einander in einem Tempo die drey ersten Tacte spielten/ da sich denn dabey von selbstien äussern wird/ wo eine 6 oder  $\frac{6}{4}$  mit zu greiffen. Unser Absehen vom vierten bis sechsten Tact gienge auch wohl unmaßgeblich dahin/ daß die Concentus und überstehende Species bloß in der linken Hand blieben/ die rechte aber ein wenig dazu modulirte/ wann folgender gestalt:

So auch im 23<sup>ten</sup> und andern. Item im 18. 19. und 20<sup>ten</sup> Tact des andern Theils.

§. 4. Der siebende/ achte und neunte Tact haben ihre gewisse Wege/ der zehnte/ elffte und zwölffte richten sich nach dem Anfang/ es sind auch eben. dieselbe Noten. Bis zu Ende des ersten Theils ist sonst auch weiter nichts zu erinnern/ als daß der achzehnte und neunzehnte Tact mit schlechten Schlägen/ ohne den geringsten Zerrath/ gespielt werde. Im dritten/ vierden und fünfften Tact des andern Theils/ gehet es wieder auf die zuerst beschriebene Weise/ mit beyden Händen durch gebrochene Accorte und Species; ein paar Tacte davon will ich doch auch etwas specificiren/ woraus das übrige nach Maßgebung des Basses/ ferner zu beurtheilen seyn wird: NB. Diß sänget vom dritten Tact des andern Theils an.

De

† Es war ein Organiste an der Nicolai-Kirchen alhier/ dem man einige Tage zuvor die Partie/ oder den Bass der Music ins Haus senden muste/ da er sich denn jede Note zweymahl so groß machte/ als sie sonst war/ nur daß er sie desto besser sehen könnte; aber es half doch nichts.



§. 4. Der zehnte Tact des letzten Theils will in der rechten Hand mit der Sechste und Quinte ein solches Harpeggio haben/ als die Lincke im vorhergehenden geführt hat. Im zwölfften findet es abermahl statt. Im dreyzehnten und vierzehnten auch/ aber also:

Welches Harpeggio eines der leichtesten ist/ das gefunden werden mag.

§. 5. Man siehet nun solcher gestalt wohl/ das im fünff und zwanzigsten und sechs und zwanzigsten Tact es eben auch so angehet/ und das im neun und zwanzigsten wiederum die erste Art vorfällt. Vom vier und dreyßigsten aber bis an den acht und dreyßigsten kan die rechte Hand gar mamerlich moduliren/ indem die Lincke alle Species abfertiget; und das möchte ohngefehr so angehen:

Wiewohl dieses alles niemand so wohl zur Vorschrift/ als zur Auffmunterung und zum Exempel dienen soll/ damit es noch immer besser und wohlklingender herauskomme.

Zwölff.

## Südliches Grob-Stück.

Andante.

A musical score for a piece titled "Südliches Grob-Stück" in Andante. The score is written on seven staves, each with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music is characterized by dense, rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes. The first six staves contain the main melodic and harmonic material, while the seventh staff features a series of rhythmic figures (7, 6 7, 3 7, 6 7, 7 7, 7 7) above the notes. The piece concludes with a final cadence on the seventh staff.

This page contains seven staves of musical notation. The notation is written in a single system, alternating between treble and bass clefs. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is characterized by dense, rhythmic passages with many beamed notes and rests. Fingering numbers (1-5) and articulation marks (accents, slurs) are present throughout. The page number '165' is in the top right corner.



weder die Natur des Tons / oder auch die Signaturen antweisen. Wohl zu verstehen / daß der erste derte 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 Theils des Exempels / im gleichen den zwey und zwanzigsten und drey und zwanzigsten Tact desselben wohl merken / damit es mit den Signaturen seine Richtigkeit erlange. Insonderheit passe man / bey einer Probe / auf den dritten Tact vor dem Final; wann es da nicht hapert oder stocket / so kans schon passiren. Bey der ersten Note gedachten Tacts wird es ins Strecken gerathen; ich weiß es aus der Erfahrung / und andere werdens lernen. Indessen sind die Sachen so naturel gefest / und alle von der Beschaffenheit / daß / wenn man einem Verständigen nur einmahl sagt woran es liegt / so begreiff er gleich / wenn er nur bekennen will / er habe es zuvor nicht recht eingesehen; wers kan / dem geht es nicht an.

§. 6. Ob nun zwar aus diesem Ton / so / daß er zum Fundament stehet / selten etwas zum Vorschein kommt (wiewohl es doch an Exempeln nicht fehlet / besonders im Recitativ) so moduliren dennoch alle Stücke aus dem F mol gar stark ins bA, als der Tercia, und muß einer deswege nothwendig auch in diesem Modo, wenn er gleich nur pro affinali stehet / wohl beschlagen seyn. vid. pag. 154. Ja / was sage ich vom F mol? so gar befandte und tägliche C mol weicht gar oft ins bA, als seine Sextam, aus. Zum Verweiß dessen kan eine Cantata von Msr. Händeln / die mir eben zur Hand liegt / dienen. Sie ist zwar nicht gedruckt / (wie ich denn nicht weiß / daß von diesem so berühmten Autore was gedrucktes oder gravirtes verhanden / welches mich wundert) allein sie ist in vieler Leute Händen / und führet den Titel: *Lucretia*. Die Anfangs Worte heissen: *O Numi eterni &c.* und die andere Aria hat gleich bey dem Anfang des zweyten Theils diesen Satz:

Se il passo move

se il guardo gira se il guardo gira, &c.

Darinnen ist der ganze Ambitus des Modi C mol / oder bA, enthalten / und wer denselben nicht als einen eigenen Modum kennet / ist auch incapax / weiln recht zu spielen. Dergleichen  
sind tausend und aber tausend Exempel anzuf

# Dreizehntes Prob-Stück.

Con Spirito.

The musical score consists of seven staves. The first staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 9/8 time signature. The subsequent staves are in treble clef. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages, often in groups of six or seven notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

This page of musical notation consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is primarily melodic, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several ornaments (marked with a stylized 'X') placed above notes in various staves. The second staff introduces a bass clef and contains some rhythmic accompaniment with eighth notes. The third staff continues the melodic line with some sixteenth-note passages. The fourth staff shows a change in clef to a bass clef and includes some rhythmic patterns. The fifth staff returns to a treble clef. The sixth and seventh staves continue the melodic development with various rhythmic values and ornaments. The notation is dense and characteristic of 18th or 19th-century manuscript notation.



### Erläuterung.

§. 1.

**W**enn jener Bauer die dicke Milch mit der Mist-Gabel isset / so braucht er sich dabey des Sprichworts: *Wer het dat / de licf dat.* (Varietas delectat) weil er sie lange genug mit dem Löffel möchte gegessen haben. Wir wollen dem guten lateinischen Haus-Mann sein Gericht / zusamt den verschiedenen Vehiculis, gerne lassen / und nur nach Maßgebung seines weisen Dieti hier auch eine kleine Veränderung mit einer divertissanten Pieze machen / nachdem wir vorherho eine ziemliche Ecke in mühsamen Tönen zurück geleget haben.

§. 2.

Ob man nun schon alles hierinn mit dem neun-achtel Tact ganz wohl hätte bestellen / und nur ein Allegro dabey setzen können / so kan es doch nicht schaden / das wir auch denen zu gefallen den neun-sechszehntel hersetzen / die ihn vielleicht nimmer / oder doch selten / gesehen haben / und sich dannenhero / wenn er ihnen einmahl unvermuthet begegnen solte / ein wenig fürchten möchten. Es heisset zwar: *Entia non sunt multiplicanda præter necessitatem*, und mag jener alte erfahrene Musicus nicht unrecht gesagt haben: *Summa est dementia, cantionem, quæ simplicibus Notis scribi potest, obscuris signis perplexare*; wie solches der Schwäbisch-Hällische Cantor, Herr Majer, in seinem jüngst herausgegebenen *Hodegō Musico*, p. 28. glücklich anführet. Allein / ersilich muß man / um geschwinde Sachen recht zu ex-

pri-



primiren/ auch geschwinde Tacte und geschwinde Noten gebrauchen. (2) Muß man der Mode in gewissen Stücken nicht absagen/ und (3) werden hier keine Signa obscura vorkommen. Was sonst der Löw im **Petersquenz** (einer närrischen Comedie) von sich selber meldet: **Ihr lieben Leut erschreckt euch nicht/ ich bin kein rechter Löw;** solches kan zwar durchgehends von dieser **Organisten-Prob**e/ insonderheit aber von etlichen bunten Väßen/ die doch nicht gefährlich sind/ so 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 wolle gesagt seyn lassen.

§. 4.

Vom neunzehnten Tact bis an die erste Reprise weistet auch schon der Bass aus/ daß sich die rechte Hand seine vorhergehende Passagen sehr wohl zu Nutzen kan/ wovon viel Worte nur unnöthig. Sapiienti sat.

§. 5.

Da nun im achten Tact des andern Theils der Bass wiederum zu erkennen giebt/ daß er gern abgeldset seyn möchte/ so wird man seine rechte Hand abermahl zu einer kleinen Syncopation bequemen müssen. Damit dieselbe aber nicht allezeit auf einerley Weise geschehe/ so kan der eine Tact von unten an seine Arbeit/ der andere aber dieselbe von oben machen/ und damit Tact-Weise alternirt werden/ (wie hernach der Bass selber thut) welches aus beystehendem wenigen deutlicher zu sehe ist:



Der

Der zehnte und elfte Tact können nach vorhergehender Anleitung abgefertiget werden; bey dem zwölfften aber muß man sich / und so durchgehends bey allen Accorten vorsehen / erstlich / daß das Intervallum keine Tertie mache / welche zur Syncopation zu enge ist / (wie oben schon angemercket worden) Vors andere / daß die Trias Harmonica vor allen Dingen vollkommen sey / da es denn nicht anders folgen kan / wenn diese beyde Stücke beobachtet werden / als daß von unten die Syncopation jederzeit bey Accorten in der Quinte / von oben aber in die Tertie anhebe / welches man sonst Syzygiam remotam zu nennen pfleget. Kommen aber zwey Accorten gradatim auf einander / es sey im Auff- oder Niedersteigen / und man wolte denn beydes mahl in der Quinte anfangen / so kämen Fehler heraus; Derowegen muß die Alternation vorbeschriebener massen das Mittel seyn / Fehler zu verhüten. Obgleich in dieser Piece keine zwey Accorte immediate und gradatim auf einander folgen / so will ich doch den Casum hersehen / dadurch zugleich aber mahl erläutert werde / was in der Quinte oder Tertie anfangen oder alterniren heisse.



NB. Wenn / wie im dreyzehnten und vierzehnten Tact / der Bass eine solche Clausul hat / die durch zwey Tacte / woraus sie besteht / repetiret wird; alsdann muß die Alternation nicht Tact-weise / sondern je zwey und zwey Tacte / oder durch mehr geschehen / wenn sich eine Clausul über mehr erstreckt. Im sieben und zwanzigsten Tact gibt es zwey Accorte Sprung-weise nach einander / woselbst alternirt werden muß.

## §. 7.

Vom acht und zwanzigsten Tact an bis zu Ende mögen beyde Hände egalement ihre Syncopation zusammen führen / welches einen gar artigen Effect thut /

thut/ dafern nur am rechten Ort angefangen wird. Solches geschieht auf folgende Weise / da die letzten acht Tacte gänzlich specificiret sind:

Dieses Harpeggio, ob es gleich nur zweinstimmig aussiehet/ ist dennoch im Grunde vierstimmig/ und klingt bey der Geschwindigkeit so voll/ als sonst acht Stimmen bey geraden oder schlechten Griffen nicht thun können; Man bringe es aber nirgen dan/ als wo der Bass entweder allein/ oder zu einem starcken Satz

## Discretamente.

This musical score is for a piece titled "Discretamente" (Op. 14, No. 14). It is written in 3/8 time and features a complex, rhythmic melody. The score is arranged in two systems, each with two staves. The upper staff of each system is for the right hand, and the lower staff is for the left hand. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat). The piece is characterized by its intricate sixteenth-note patterns and frequent use of accidentals. The notation includes various ornaments and dynamic markings, such as accents and slurs. The piece concludes with a double bar line.

Alto modo.

The musical score consists of eight staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense, with frequent use of beamed eighth and sixteenth notes. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7. Ornaments, represented by asterisks and crosses, are placed above or below notes throughout the piece. The music concludes with a double bar line and a repeat sign. The page number '175' is located in the upper right corner, and the title 'Alto modo.' is centered at the top.

# Erklärung.

S. 1.

**D**A wirds wieder schmecken bey einem **Tresser**/ wenn er das Ding so vot der Faust wegspielen soll. Mich deucht/ ich hätte eben nicht nöthig gehabt das Beywort *Discretamente* hinzuzusetzen/weil es bey manchen discret genug / ja so discret hergehen dürfte/ daß man gar nichts höret: Das Wort soll indessen so viel bedenten/ daß keiner zu plumpe/ sondern erst sein bescheidenlich erwege/ wie und welcher Gestalt es anzugreifen / daß er hübsch vorsichtiglich wandle/ und sich keine sonderliche Airs gebe. Wenn er auch gleich manichmahl hie und da meynen sollte/ er sitze oben darauff/ und wolle sich moquieren; so kömmt ganz unermuthet ein Stos/ der ihn von der Wahren herunter wirfft / und das hat er dann seiner Indiscretion zu danken.

§. 2. Vom achten Tact an kan manns sein (wenn man will) in der rechten Hand variiren / (wer nicht will/ der lasse es bleiben) welches um so viel fremder klingt/ da man es aus solchen Tönen nicht gewohnt ist. Ich habe es probirt/ und ganz durchgehen lassen mit etner geschickten Variation, und es hat gut geklungen. Wilt du aber wissen/ mein Spieler/ wie es gemacht worden/ so theile dir hier ein wenig zur Probe mit/ daraus das übrige mag beurtheilet werden:



Achter Tact.

Neunter Tact.

§. 3. Die Septimen im elfften und zwölfften Tact lassen sich auch auf diese Weise gar artig behandeln/ und fällt die Resolution einem von selbsten in die Hand. Es wäre nur überflüssig davon etwas zu specificiren/weil es auf die vorhin gewiesene Art ausläufft. Man darff nur den rechten Arm thun/ und die Finger einen um den andern regen/ so hat es schon seine Nichtigkeit. Es ist gar nichts rares noch schweres daran.

§. 4. Ob nun wohl das *Discretamente*, nebst vorangeführter Erklärung/ auch bedeuten möchte/ daß sich niemand sonderlich zu übereilen hätte; so wolte ich doch auch nicht gerne/ daß man einen Polnischen Tanc daraus machte; das Stückgen verliert sonst dadurch alle seine Gracé. Ich kan dabey nicht unberühret lassen/ daß das *Mouvement*, (nicht nur der Tact) und die *Manier*/ womit eine Sache herausgebracht wird/ derselben das rechte Leben geben/ ohne welchen alles todt und hölzern klingt. Wie derachen offemahls eine unansehnlich: *Aria*, als etwas nichtswürdiges/ bis wir einfl hören/ mit welcher Art dieselbe müsse oder könne executirt werden/ alddann ist sie unsere *Favorite*. Die *Artista*: *Navicella*, che s' inoltra &c. war hier lange befannd/ ehe **Monfr. Grünwald** / der große

grosse Virtuose und nunmehrige Darmstädter Vice-Capellmeister / noch einmahl in Zamburg kam. Niemand wußte was an dem Dinge war / es wurde sein gerade weggesungen / daß man über des Componisten vermeinte Einsicht lachen mußte / da er doch unschuldig war. Wie aber Monfr. Grünwald sich damit hören ließ / kannte es fast niemand / so freundt klang es / und jeder wolte sich Hernach an der Sache zu Tode künsteln. O! es hatte seines gleichen nicht. Echt! so viel liegt an der Execution / sie machet in der Music just den Unterscheid / welchen Licht und Schatten haben / das sind aber Extremitäten. Also wolte ich denn auch insonderheit diese Piéce, mit einem gewissen Mouvement, nicht zu langsam auch nicht zu geschwind / sondern con Discretion handthiert wissen. Und das ist / was zu dieser Disgression Anlaß gegeben hat.

§. 5. Jedermann wird sehen / daß / was auf der andern Seite dieses Prob. Stückes erscheint / eben dasselbe Ding sey / und nur eine andere Gestalt durch die Chromata an sich genommen hat. Ich halte solche Transpositiones für sehr nützlich / und will die Studierende gebeten haben / dergleichen selbst vor sich zu versuchen / und die Stücke / so nicht übersetzt hierinn zu finden / fleißig auf diese Art zu transponiren; denn bey dieser Transposition verändert das Stück den Ton nicht.

§. 6. Daß ich aber eben verlangen solte / man möchte alle Tone so transponiren (nemlich alle Neun die es leiden / weil D, G und A noch vor der Hand davon auszunehmen sind / wie II. Orch. pag. 439. No. XXIV. gezeiget worden) solches sey ferne / und ist hoc Seculo unnöthig / ob man sie sich gleich alle gar wohl bekandt machen darff / weil sie alte afinalicer häufig genug vorkommen. Solgende zwey aber scheinen mir diesen Falls nochwendiger zu seyn / als die andern sieben / nemlich: ♯D in Gegenhaltung bE, und ♯G in Gegenhaltung bA. Die übrigen: ♯H, bC, bD, ♯E, bF, bG, und ♯A, die doch Monfr. de St. Lambert, und sonst noch kein Autor zu specificiren die Curiosité gehabt hat / würden mit ihrer Transposition gar zu weitläufftig fallen / und doch wenig Nutzen schaffen / weil man sie alle mit einander viel näher haben kan. Denn ♯H ist C mol, bC ist H dur, bD ist Cis dur, ♯E ist F mol, bF ist E dur, bG ist Fis dur, und ♯A ist B mol. Daß also jeder dieser 7 Tone / wenn er pro fundamento stehen solte / schon per usitatum exprimiret werden kan / ob sie wohl afinalicer alle zusammen distinguiret werden müssen. Mit den beyden ausgeschlossenen aber hat es eine andere Beschaffenheit; denn ♯D ist ein eben so gewöhnliches Dis, als bE / und ♯G ein eben so gewöhnliches Gis, als bA. (salva distinctione inter durum & molle) so / daß die eine Bezeichnung eben so vulgair ist / als die andere; welches bey den übrigen nicht eintritt. Einremahl ♯H gar ein fremder / hingegen C ein täglicher Gast ist; bC ist eben so neu; H aber ganz nicht. bD ist seltener / als ♯C; ♯E lange nicht so gemein / als F; bF erscheint kaum einmahl / da k. tausendmahl vorkömmt; bG läßt sich auch weit sparsamer sehen / als Fis; und ♯A nicht so offft / als das rechte H / welches ein jeder Nachdenkender wird gesehen müssen. In Erwegung dessen habe hier bloß das Dis und Gis auf zweyerley Art vorstellen / die übrigen zurück lassen / und einem fleißigen General-Basistiren rathen wollen / sein Heil selbst daran zu versuchen. Schaden kan es nicht. Wenn ich sonst l. c. Orchestre sagen / daß D, G und A nur auf einerley Art notirt werden / so verstehe ich dadurch / wenn sie zum Fundament dienen sollen. Denn sonst kan man sie auch mit zweyen Erzügen exprimiren / die beide doppelt / oder aber wie unten vorkommen wird / ein simplex und ein duplex Chroma seyn können. Z. E. Wenn schon Fis da ist / und vor dem Fis noch ein ♯ gesetzt wird / spielt man G. Wenn vor dem Cis noch ein ♯ gesetzt wird / spielt man D, und wenn vor dem Cis das ♯ verdoppelt wird / alsdann spielt man A. Ich habe aber mannichmahl lieber mit dem H operiren wollen / und hoffe / man werde mirs nicht verübeln / weil es aus Riehe zur Deutlichkeit gesehen.

## Fünffzehntes Prob-Stück.

Scherzando.

The image displays a musical score for a piece titled "Fünffzehntes Prob-Stück" (Fifteenth Exercise), marked "Scherzando". The score is written for a piano and consists of seven systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings, such as accents and slurs, and some specific performance instructions like "6" and "8" above notes. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



The musical score consists of six staves. The first two staves are in bass clef, and the last four are in treble clef. The key signature is B-flat major (two flats). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several ornaments (marked with a stylized 'X') and dynamic markings such as 'f' and 'p'. The piece ends with a double bar line followed by the instruction "Da Capo."

Vid. Sonates d' *Elias Brummüller*, gravées à Amsterdam chés Etienne Roger, Sonata. Bmol.

Wie dieser Ton gar oft an solchem Orte/ und in solchen Piegen, vorkommen könne / da man seiner am wenigsten vermuthet; solches will ich mit einer Aria zum Beschluß der Erläuterung beweisen.

Erläu-

## Erläuterung.

S. 1.

**B**ersten Theil dieser Organisten-Probe ist/ bey Gelegenheit des zwey und zwanzigsten Prob-Stückes/ den Liebhabern des unzeitigen Tactschlagens 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 völlig davon curirt worden seyn möchten/ so muß ich hier noch ein Wort mit ihnen theilen.

S. 2.

Vors erste verlange ich/ daß sie mirs Danck wissen sollen/ daß ich dieses Funffzehnte Prob-Stück eigentlich ihnen zu gefallen gesetzt/ damit die beliebte badinerie ihrer Füße nicht gar vergehe/ zu dem Ende es auch mit dem Worte Scherzando (scherzend/ spielend/ tändlend) wohlbedächtlich versehen worden ist. Vors andere bedinge mir aus/ daß sich niemand unterstehe/ in einem Tact bey zwey Vierteln zwey mahl nieder zu schlagen/ denn solches wäre ein Mißbrauch meiner Indulgence. Vors dritte will ich mir ausgebeten haben/ daß diejenigen/ so mit den Füßen tactiren/ wenigstens den Kopff still halten/ und den ganzen Leib nicht dabey in Bewegung setzen/ zufolge dem ihnen bekandten Axiomate: **Daß nicht durch viele verrichtet werden dürfte/ was einer thun kan.**

S. 3.

Es ist wunderbarlich! Unsere Lands-Leute wollen von den Franzosen ihren Fleiß/ ihre Accurateße, ihre Fertigkeit in den Schlüsseln/ ihre Etnigkeit im Spielen/ und andere gute Eigenschaften keines weges erlernen; aber die Luftstreiche/ das Aufheben/ das Windfechten/ die Contortiones, so ihrer etliche mit Händen und Füßen/ mit Leib und Seele/ bey ihrem Tactschlagen anbringen/ das sind Sachen/ die uns Deutsche sonderlich charmiren müssen/ weil wir uns so viel Mühe geben/ ihnen es hierinn/ als Affen/ nachzumachen/ und uns noch Airs dazu zu geben. Man solte meinen/ wenn so, ein affectirter Franzose/ mit ein paar accompagnirenden

Vio-

Violinen/ etwas daher kauet/ in Meinung er singe/ daß er mit seinen Grimazen den Teuffel bannen wolle/ da er doch bißweilen lauter tendresse im Munde führet. Das lächerlichste ist/ er will solchen Leuten im Schweiß seines Angesichts und mit rechten Gärber-Tritten den Tact vorschlagen/ die tausendunahl besser wissen/ was Tact sey/ denn er selber. Sehen wir manchen Französische Violon, o bone Pan! welche gefährliche Striche fallen da nicht vor; alles muß unter seinen Füßen krachen/ erzittern und erbeben; seine Ermel (sonderlich bey ißiger auffschneiderischen Mode) lassen keine Fliege leben/ und sind besser als alle Wedel und Fachtel in der Welt. Wenn man hergegen das Ding bey'm Licht betrachtet/ so höret man fast keinen einßigen reinen Griff noch Strich von ihm/ sondern alles beruhet in dieser Charlatanerie, in dem mühsamen Exterieur. Das sind nun die Leute/ die uns Appetit zum Tact-schlagen machen/ weil es ihnen (scil.) so wohl ansehet. Ich accompagnirte dieser Tagen eine heßere Parisienne, die keine Note kennete/und mir doch/mit Kopff/Hand und Fuß/den Tact vorschlagen wolte.

## S. 4.

Wir brauchen des Tact-Schlagens bey unsern grossen Concerten und Chören anders nicht/ als aus Noth; wie etwan ein Lahmer seines Stocks nicht entbehren kan. Nun ist es ja wohl an dem/ daß ein solcher Mensch mit seiner Krücke niemahls Hoffart und Figure zu machen/ sondern vielmehr suchen wird/ dieselbe so viel möglich zu verbergen/ warum solten wir uns dann solche unnöthige und insolente Aïrs mit unserm Nothhelffer (dem Tact schlagen) geben? da es ja weiter zu nichts dienet/ als denjenigen/ die unter dem Hauffen etwa hinken/ eine Stütze abzugeben/ bey welcher sie sich wieder aufrichten/ und in guter Einigkeit mitmachen können.

## S. 5.

Die vielen Gentilezze, so in vorhabender Pieçe können angebracht werden/ sind unnüßlich hier alle zu specificiren. Genug/ man nehme zum Dreyzehnten Tact eben die Noten/ welche der Bass im elften gehabt hat/ und gebe so mit dem Bass gradatim herunter bis im siebenzehnten Tact. Im achtzehnten nimmt die rechte Hand die ordentlichen drey a vier Tacte des Anfangs/ hernach laufft sie mit dem Bass in Tertien und vollen Griffen bis zur Cadence

A a

Daß

Daß auch im ersten 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 / dieselbe wird auch ein Studirender bester massen zu nutzen wissen.

## §. 6.

Hier erscheinet nun die versprochene Aria in aller Einfacht und Ehrbarkeit. Ich weiß gewiß / wer das vorhergehende nicht gelesen hat / und diese Pièze 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. Indessen wolte ich wohl keinen Thaler daran wenden / wenn in meiner Gegenwart / und Beyseyn anderer Kenner / ein Pflaster-Treter und eingebildeter Meister sich damit prostituirte. Ich will die Stelle nicht nennen / sie wird sich schon weisen.

ARIA del Sig<sup>re</sup> *Dominico Bottari.*

Non presto.

Ai. raggi d'un volto, . . . . . Ai.

raggi d'un volto al biondó d'un crine un alma nel se - no resister non

sà - un alma nel se - no re - sifter non sà

al

volto al crine un alma nel feno re-

sifter non sà, nò nò - resi - sifter resister non sà, nò nò, non sà,

sifter non sà, nò nò - resi - sifter resister non sà, nò nò, non sà,

re - sifter non sà, nò nò non sà. - re - si - fter non sà.

al grato cinabro

d'un vago e bel labro e . pe - na e vien

me - no mo - rendo s'en va mo - ren-

do morendo s'en vâ moren-

do mo - rendo s'en vâ.

Da Capo.

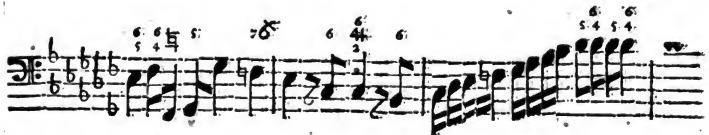
Da Capo.

Zu merken ist hieby/ daß C mol und F mol &c. eben den Ambitum haben/ und dannhero gleiche unerwartete Vorfälle/ mit dem Dis mol und Gis mol, an die Hand geben. Da es denn schon läßt/ wenn ein Organiste darin stolpert. Zum Exempel kan ihm abermahl dienen pag. 55 aus Giovanni Mossi bereits citirten Sonaten, wo ein Satz vorkömmt/ der just mit obiger Aria quadriret. Wer sonst das Dis mol, wie es pag. 174. vorgekommen/ nimmer in Praxi gesehen hat/ der kan es auch in obiger Aria, mit seinem ganzen Ambitum, antreffen. Was brauchen wir denn weiter Zeugnis?

## Sechzehntes Prob-Stück.

Musical score for the 16th exercise, consisting of six staves of music. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.





**Erleu**

## Erläuterung.

## S. 1.

**M**an der ersten Abtheilung dieser Organisten-Probe ist gegenwärtiger Ton anderst notiret worden als hier / da es doch (nach der Einrichtung des gewöhnlichen Claviers zu reden) dieselbe Clavis oder dieselbe Palmula ist. Es wird wohlbedächtlich gesagt / nach der gewöhnlichen Einrichtung unserer Claviere; denn es schon genugsam ex Matesi, theoreticè, von andern erwiesen worden ist / daß  $\mathbb{A}G$  in Natura sonst ein ganz anderer Ton sey als  $bD$ . Ich thue hinzu / daß man es auch musicè, ex Praxi, darthun könne; massen die Eigenschaft des ersten Tertiam minorem erfordert / und also eigentlich mol ist. Der andere aber von selbstem Tertiam majorem haben muß / einfolglich von Natur dur ist / welches ein und derselbe Ton zugleich nicht seyn kan. vid. Orca II. pag. 426. Harmonica hat noch keine Rationes hierüber fallen lassen.

## S. 2.

Man hat zwar lange wohl gemercket / daß in den so genänten Hemitonis, gleichsam ein Equivoque stecke; daß nemlich  $\mathbb{A}C$  ein ander Ding an sich selbstem sey als  $bD$ ; daß  $\mathbb{A}D$  vom  $bE$  bissg unterschieden seyn solte; daß  $\mathbb{A}E$  vom ordinairen  $F$  differire. Sie haben gar recht demonstrirret / daß  $\mathbb{A}F$  nicht  $bG$  sey; daß in vorgewesenes  $bA$  und  $\mathbb{A}G$  im Grunde nicht einerley; daß  $bH$  ganz was anders sagen wolte / als  $\mathbb{A}A$ , und daß endlich  $\mathbb{A}H$  keine Gemeinschaft oder Identitatem haben könne mit dem ordentlichen  $C$ , denn darin bestehet ein Stück der enharmonischen Octave. (Besehe unsre Vortrede.)

## S. 3.

Allein so weit sind unsere Emendatores nicht gegangen / daß sie auch  $bC$  vom  $H$  unterschieden / und  $bF$  nicht mit  $E$  confundirret / oder daß / gleichwie  $C$  und  $F$  auf verschiedener Art können exprimirret werden / dieselbe auch / wonicht eigene nebenliegende Claves, (welche ich gerne im Kauff geben will) doch wenigstens eine andere Signatur erfordern solten / welches doch / besonders in chromatischen Tönen, die ins Genus enharmonium tectè ausweichen / höchstnöthig ist / mit

dere

derowegen davon mit mehrern zum Beschlus dieses Werckes wird geredet/ auch ge-  
wiesen werden/ was sonst vor Inconvenience im Schreiben daraus entstehet.

## S. 4.

Unsere Vorfahren/ wie sie diese Observaciones über den Mangel der Tone gemacht/ und vermeynet/ das dem Clavier bey den Hemitoniis noch 7. Palmulæ sch-  
ten/ haben wohl nicht geglaubet/ das man nach ihrer Zeit aus solchen Hemitoniis,  
(geschweige aus ihren abgängigen/ per Temperaturam brauchbaren Brüchen)  
jemahls ein Stück setzen würde/ zumahl da Capricornus und Bernhardi sich in die-  
sem Wercke schon wacker utigesehen/ und schwerlich gedacht haben/ das es weiter  
können poussiret werden/ wie doch am Tage lieget; Sie haben nur die Conse-  
quences und Ausweichungen der andern gewöhnlichen Tone betrachtet/ und aus  
diesem Principio ihre Anmerkungen für ununsthöflich auch unentbehrlich gehalten/  
welches doch ein Pudel ist.

## S. 5.

Eben so wenig nun als unser einer glauben mag/ das nach diesem aus dem **Æ**,  
in so weit es vom F unterschieden/ etwas zum Vorschein kommen solte/ eben so leicht  
kan es doch geschehen; und wolte ich nicht Bürge dafür seyn/ noch prätendiren/ das  
man deswegen sonderliche grosse Aenderungen im Instrumente machen solte/ den die  
helffen doch nichts; meine Gedancken gehen/ mit aller Moderation, dahin/ das nur  
Signa genug möchten angesetzt werden/ wodurch dergleichen Sachen geschieht zu  
notiren/ und zwar hauptsächlich wegen besagter Consequences. Denn die Hoff-  
nung/ ein Clavier zu verbessern/ zu vermehren/ und zur Vollkommenheit  
zu bringen/ müssen wir fahren/ und uns an einer guten Temperatur begnügen  
lassen/ weil es doch/ ungeachtet vielfältiger Vorschläge und Versuchs mit dem  
Flick-Werck der Palmularum nicht durchdringen kan; aber unsere Meynung  
durch Noten zu exprimiren dürffte wohl nicht haben/ und das können wir nicht  
etmahln recht thun/ wie bey dem letzten Exempel / ja gleich in folgender Arie, ge-  
wiesen werden soll.

## S. 6.

Mit wenigen ist sonst anzudeuten/ das vom 5<sup>ten</sup> Tact dieses **Prob. Stück**s  
bis am dritten des letzten Theils; so dann wieder vom 10<sup>ten</sup> besagten Theils bis an  
den 17<sup>ten</sup> alles recht mannierlich in der rechten Hand könne gespielt/ bey den vo-  
kommenden  $\frac{3}{4}$  aber eine zierliche Syncopation angebracht werden; übriges  
braucht es keiner grossen Künste.

## ARIA.

In quel seno o-ue t'afcon-di, cor Germano, cor a-

mico al mio Amor l' Amor confondi e mi sembri un solo

cor e mi sem- . . . bri un

fo - lo cor. In quel fe no o - ue t'a - fcondi cor Ger-

mano e cor a - mico al mio Amor l'A - mor con - fon - di

e mi sembri un fo - lo cor

e mi sembri un folo

cor - un folo cor mi sembri un folo - cor.

il mio fanguein questo Amplesso stringe

forse mà un Nemi-co d'abbracciar in luogo d'esso non

hò più fie - ro più fie. ro ti- mor. non hò più



§. 7. Diese Aria habe ich bey einer vornehmen Person/welche aus Italien hieher gekommen/ angetroffen/ ohne zu wissen/ wer Autor davon sey. Man sieht wohl/ daß sie entweder für einen Castraten, oder sonst für jemand/ der den Semcant gefungen/ gesetzt seyn müsse/ auch daß Instrumenta dabey gehören/ die ich aber/ samt etlichen zwischenkommenden Pausen/ hier für unnöthig gehalten habe. Die Absicht gehet nur dahin/ ein Exemplum in Praxi usitata zu geben/ wo das G mol stark herhält/ und dazu ergreiffe ich/ was mir am ersten/ ja gleichsam par hazard, in die Hände fällt. Daß indeß \* G mol häufiger auffstosse als b A mol, ist wahr. Ratio: Das erste hat Tertiam minorem essentialiter, das andere nur accidentaliter; allein/ es ist doch einerley in Spielen/ nur läset sich das letztere reiner notiren/ darum hat mans hier im Prob. Stücke gewehlet. Einen schönen Satz aber/ aus dem b A dur, finde ich in Mossi seinem Werke/ pag. 34/ welches zu merken bitte/ weil es mir bey dem Zwölfften Prob. Stücke dieses Theils entfallen. Einen andern Satz aber/ aus dem \* G dur, trifft man bey eben selbigem Autore pag. 59 an/ wodurch meine obige Remarques bewiesen sind.

§. 8. Ich habe p. 189. gesagt/ es sollte in dieser Aria gezeigt werden/ daß wir unsre Meynung nicht alleinahl/ ohne inconvenience, mit Noten recht exprimiren können/ und daß es uns würcklich an Signis fehle/ wenn wir in die unberwanderten Tone moduliren wollen. Das erhellet nun insonderheit aus den beyden letzten Zeilen obiger Arie Sonnenklar/ weil daselbst fünffmahls eine Note/ so wohl in der Stimme als in Bass/ vorkommt/ die ein zweyfaches Creuz (XX) vor sich hat/ und ein so genanntes g bedeutet/ welches ich allerdings (ob es gleich die gewöhnliche Schreib. Art ist) für eine Inconvenience halte/ und zum Beschlus dieses Wercks meine Rationes & Remedia, so gut ich sie begreiffe/ und im Vorrath habe/ nebst mehr Exempeln/ beybringen werde.

## Siebenzehntes Prob-Stück.

A giusto tempo.

Musical score for "Siebenzehntes Prob-Stück" in G major, 6/8 time, marked "A giusto tempo". The score consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and frequent chord changes. Fingerings and fingering patterns are indicated by numbers 1-5 above or below notes, and by numbers 1-5 above or below groups of notes. Some groups are marked with a circled 'x' or an asterisk. The score concludes with a double bar line and repeat signs.



This page contains seven staves of musical notation, likely for guitar. The notation includes various rhythmic patterns, fingerings (indicated by numbers 1-5), and articulation marks (asterisks). The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the seventh at the bottom. The notation is dense and complex, suggesting a technically demanding piece.

The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a series of sixteenth-note patterns with fingerings 6, 6, and 6. The second staff continues with similar patterns, including a measure with a fermata and fingerings 6, 7, 4, and 5. The third staff includes a measure with a fermata and a measure with a double bar line and a key signature change to one flat (Bb). The fourth staff starts with a bass clef and continues with sixteenth-note patterns. The fifth staff returns to a treble clef. The sixth staff includes a measure with a fermata and fingerings 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, and 6. The seventh staff includes a measure with a fermata and fingerings 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7, and 6.

Da Capo.

## Erläuterung.

### §. 1.

**D**andere Töne zum Klagen/ zum Lachen/ zum Jauchzen/ zur Andacht/ und so ferner/ gemacht zu seyn scheinen/ so hat es fast das Ansehen/ als wenn dieser insbesondere zum Spielen und badiniren geschickt seyn wolte. Ein Violiste 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 zu frieden/ daran ist zu zweiffeln. Indessen/ da es unserm accompagneur einerley seyn muß/ aus 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 ge-

gegründeten Principio: **Dass aller Anfang schlecht und deutlich ist/ und auch seyn muß.** Durch das simple Spielen wird hier hauptsächlich verlangt/ daß zu jeden sechs Noten in besagten Tacten nur einmahl mit der rechten Hand vor- und zugeschlagen werde / wobey erinnerlich seyn mag/ daß der Vorschlag die Pause angehet.

§. 3 Die folgenden drey Tacte spielet man mit den Ziffern aufs accurateste/ und schlägt bey jedem Achtel das Gehörige an; Wiewohl sich einer / im letzten Tact dieser 3/ vorzusehen hat/ daß er bey der 4 nicht die sonst gewöhnliche Secunde mit ergreiffe / sintemahl solches unnützlich ohne Schnitzer abgehen würde/ sondern er lasse an deren Statt die schon in der Hand habende 8 wieder hören/ so wird solcher Satz wegen der 4 ganz fremd klingen.

§. 4. Was ferner Tactum 6/ 7/ und die Helffte des achten betrifft/ so kan man sich schon dabey ein wenig mehr Freyheit nehmen / und solche nicht nur mit verdoppelter Octave in der linken Hand spielen/ sondern auch in der rechten statt einmahl/ wohl dremahl zu je 6 Noten das in Händen habende oder bezeichnete anschlagen. Der Rest des achten/ sammt dem neunten Tact/ haben ihre geweisste Wege.

§. 5. Der sunffzehnte Tact gibt schon wegen der schlechten Noten Nachdenken und Anlaß/ nach Belieben/ (nicht daß es eben seyn muß) das Subjectum in der rechten Hand mit eben den Noten womit der Anfang gemacht/ zu ergreifen; jedoch daß die lincke Hand/ wie einmahl vor alleinmahl gesagt/ nicht vergesse vollstimmig dabey anzuschlagen/ damit/ auch bey dem Alleinspielen/ der Charaktere des General-Basses nicht ausgesetzet/ sondern nur embellire werde/ wie dessen oben an verschiedenen Orten schon satssame Erinnerung geschehen.

§. 6. Bey dem elfften Tact kan zwar die rechte Hand/ wie sie angefangen/ mit Tertien continuiren/ der Bass auch doppelt geschlagen/ doch muß nicht vergessen werden/ daß man mit der rechten Hand/ bey jeder ersien Note von sechs zusammengezognen/ allemahl vollgreiffe.

§. 7. Anlangend den zwölfften/ drezehnten und vierzehnten Tact so respiriret man gleichsam dabey etwas weniges/ und machet nach Belieben was sich schicken will/ oder auch gar nichts/ als was da stehet: Bey dem sunffzehnten und sechszehnten aber wird einer schon sehen/ daß die rechte Hand wieder zu thun haben kan/ nur

wird es am Anfang liegen/ welcher nach einer  $\frac{S}{C}$  mit der 4 vom d gemacht werden muß/ alsdann das übrige von selbstem/ nach Maßgebung des Subjecti, in

Tertien mit dem Bass folget / dessen Schläge doch alle vollstimmig seyn müssen / und ist sonst bis zum Schluss des ersten Theils nichts sonderlich mehr zu erinnern / ausser das man die dreygeschwänzte Noten in der rechten Hand auch Tertien-weis mit lauffen läst.

§. 8. Das man der andere Theil ein neues Thema anzufangen scheinet / solches geschiehet aus Liebe zur Abwechslung / und darff man jeder Note ihren gehörigen Schlag geben / auch den Bass dabey so starck / als es seyn kan / angreifen / welches sonderlich auf dem Cis, und andern chromatischen sonis, guten Effect thut. Die sechs hinaufflauffende Noten in andern / it. die sechs heruntergehende im vierden und fünfften Tact / wolle man von dem öfftern Zuschlagen ausnehmen / und distincte Octaven-weiß hören lassen ; sodann ergreiffet der Bass wieder das erste Subjectum und verfähret damit nach Anleitung §. 4.

§. 9. Im neunten Tact dieses andern Theils gehet es wieder starck übers ganze Clavier zu jeder Note her ; bey der letzten Helffte aber kan die rechte Hand eine dem Themat gleichende / besänftigende Manier anbringen / die einem Studirenden und Nachdenkenden die Natur des Ganges selbst zeigen wird / und damit hat es bis zum Ende des dreyzehnten Tacts seine Nichtigkeit / allwo das erste Subjectum in der ordentlichen Repercussion vorkömmt / wie es im sechsten und sechenden Tacten des ersten Theils gewesen / weßhalb man auch nur §. 4. hiebey zu Rathe ziehen / und der daseibst gemachten Anmerckung genau folgen darff.

§. 10. Noch ist bey der letzten Helffte des sechzehnten Tacts eine kleine Invasion mit der rechten Hand / auf eben den Schlag / wie im ersten Theil / Tactu 10 / geschehen / anzubringen / es muß aber auch das übrige §. 5. dabey erfordert bis im achtzehnten Tact wohl in acht genommen / und kan sodann / wie alles siehet / fernergeendiget werden ; wobey sich niemand die im penultimo vorkommende 9 und 7 wolle choquiren lassen / weil es Griffe sind / die just vorhergegangen / und durch die & wieder stroum und gut werden.

## Achtzehntes Prob-Stück.



This page contains seven staves of musical notation, likely for guitar. The notation includes various fret numbers (e.g., 6, 7, 5, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) and symbols such as 'x' and 'o' above notes, which typically indicate natural harmonics or specific playing techniques. The music is written in a standard staff format with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense, with many notes and stems, suggesting a complex piece of music. The page is numbered '199' in the top right corner.

62

This page of musical notation, numbered 200, contains seven systems of music. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Chord diagrams are indicated by numbers 1-4 on the strings in the bass clef staff. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The music is written in a style typical of early 20th-century guitar sheet music, with a focus on melodic lines and harmonic accompaniment. The notation is dense, with many notes and chords, suggesting a complex piece of music. The page is otherwise blank, with no text or other markings.



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 Maffi*, Sonata XI. und unzählige mehr.

## Erläuterung.

§. 1.

Im ersten Tact wird zu den beyden ersten Noten angeschlagen / zu den 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 wohl zu merken / daß die  $\delta$  so über der letzten Note befindlich / bey dem vorhergehendem h schon angeschlagen und anticipiren müsse. Im achten Tact macht die rechte Hand mit dem fis und h dasjenige / was der Bass anfangs mit h und e hat hören lassen. Im neunten continuiret solches mit h und gis zu e, mit h und fis aber zu dis. Im zehnten geht es wieder wie im fünfften. Im elfften aber nimt die rechte Hand das Subjectum, und fängt mit e cis an / hernach e h, denn e a, darauf e gis, zuletzt e fis, so wie die vier ersten Tacte des Prob-Stückes von Note zu Note heissen.

§. 3.

Mit folgenden sechszehnten / siebenzehnten und achtzehnten Tacten verfähret man wie mit dem fünfften / und wo das Tenor-Zeichen die Repercussion des Thematic anhebet / eben wie mit dem Anfang. Im acht und zwanzigsten Tact ist zu merken / daß die rechte Hand daselbst nebst der Sexte / welche liegen bleibt / zu jeder Note die Tertie mit anschlage. Weiter wolle man den sieben und dreißigsten und acht und dreißigsten Tact in acht nehmen / und dazu eben das spielen / 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 vier Tacte bis zum Schluss des ersten Theils werden ganz stark mit Zuschlagung zu jeder Note angegriffen und vollstimmig absolvirt.

## §. 4.

Es stehet wohl zu beobachten / daß im andern Tact des andern Theils die erste Note durchgehet / welches selten also vorfällt / und vom Judicio dependiret / da einer beobachten muß / auf welche Note die Emphasis oder der Accent fällt / welches hier nicht auf die erste / sondern auf die andere geschieht / weil selbige 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 nichts zu erklären vor / und muß alhier wieder das erste Subjectum, und zwar erstlich mit fis cis, hernach mit fis dis zum H, sodann mit fis cis wieder zum B, und schließlich mit fis h als der Septime zum Gis, welche durch f und h resolviret wird / angebracht und durchgeföhret werden.

## §. 6.

Beim ein und dreißigsten Tact kommt der Satz wieder / ob wohl in andern Tönen / der im ersten Theil Tactu 37 & seqq. gewesen / da man denn nur hier ebenfalls weiter nichts zu thun hat / als daß man mit der rechten Hand dieselben Noten / die der Bass vorher gespielt / nachschlage / wiewohl auf die vorige Art / als ob ein niedriger Discant-Schlüssel davor befindlich wäre. Die folgenden vier oder fünf Tacte kan man füglich Tertten-weis / ohne weiteres Zuthun / durchgehen lassen / und endlich wird der Beschluß mit einer abermahligen Repercussion des Subjecti in der rechten Hand also gemacht:







Woben jedoch unansbleiblich die lincke Hand alles auf das vollstimmigste anschlagen muß/ welches je und allerwege fest gesetzt wird.

## §. 7.

Sonst habe mit Fleiß die ganze Passage hieher bringen wollen/ damit/ wenn in den vorigen Beschreibungen etwann einem oder andern etwas dunckel scheinen möchte/ es alles mit einander aus dieser Probe könne illustriret und deutlicher gemacht werden; sintemahl es wohl dabey bleibet/ daß/ wer einer Sache kundig ist/ dieselbe natürlicher Weise nicht so klar fürzutragen geschickt sey/ als es wohl einem Unkundigen nöthig; Dahero niemand zu verständlich im Unterricht seyn kan/ so daß auch wohl gar eine kleine Weitläuffigkeit und Wiederholung nicht gleich zu tadeln/ dafern sie ihr Abschen auf die Deutlichkeit gerichtet hat.

## §. 8.

Es hat der berühmte Herr Capellmeister **Telemann** neulich 6 Concerte herausgegeben/ und gar sauber in Kupffer stechen lassen/ die der weyland Durchlauchtige **Herzog von Sachsen-Weymar** mit eigener Hand/ und aus eigener Invention componiret hat/ in selbigen ist das Concerto V. aus obtigem Ton/ und eins der schönsten. Einen souverainen Fürsten zu finden/ der ein Autor Musicus, und allegirt werden kan/ ist sonst eine Sache die nicht alle Tage auffißlet/ der edlen Musique aber eine sonderbahre Avantage giebt. Siehe die Vorbereitung. Hanc Reges olim, & summi Principes didicere; hanc publice & privatim exercuere, wie **Marcus Meibom.** in *Dedic. antiqu. Mus. ad Reginam Christinam* sagt. Vid. *Vivaldi Opera Terza, Lib. II. Concerto ultimo del' Estro Armonico.*

Neun



The musical score consists of seven staves of piano notation. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Above the notes, there are numerous fingering numbers (1-5) and dynamic markings (e.g., *mf*, *f*, *ff*). The score concludes with a double bar line and a fermata.

Dal segno.

5.

**D**

**C**

## Erläuterung.

§. 1.

**N**ur möchte nun wohl ein wenig Tactirens nöthig seyn / zumahl vor einem / der nicht fest im Sattel sitzt. Ich zweifle aber / ob ein solcher selber schlagen / oder sich den Tact vorschlagen lassen wolle. Das andere wäre mein Erachtens das beste / so könnte man mit mehrer Attention das übrige verrichten. Inzwischen bedarff ein Meister weder des einen noch des andern / wenn er allein spielt? und muß doch kein Härlein fehlen / falls ihm nicht gepffiffen werden soll.

§. 2.

An den Orten dieser Pieçe , wo die 6 so häufig stehet / als wenns irer aller Rendesvous wäre / kan man / insonderheit bey zweygeschwägten Noten / entweder mit der 6 allein / oder mit der Tertie zukommen / doch so / das wenn die Sexte die geschwinden Noten mit accompagniret / die Tertie nicht mangelsondern liege / & vice versa , wo die Tertien mitlaufen / muß die Sexte auch gegenwärtig in der Hand seyn. An welchen Orten aber die Sexte so geschwinde abwechselte / und an welchem es die Tertie thun kan / solches will ich anmercken.

§. 3.

Im andern und dritten Tact verrichten die Sexten die Expedition , und bleibt das fis , als die Tertie zum d , dabey besiegen / welche dann zum cis eine Quarte / und folglich nichts unangenehmes / sondern was galantes wird. Im neunten und zehnten Tact hingegen thut sich die Tertie mehr Mühe / und läst die Sexte ruhen / welche zum fis zwar dissonirte / wenn es langsamere Noten wären / da sie aber geschwinde durchgehen / und zuletzt bey der Tertie alles aufhöret / so kan darüber eben den Ohren nichts widriges begegnen ; Bey dem andern Satz indessen macht die liegende Sexte zu den zwischen-spielenden Noten eine wohlklingende Quinte aus.

§. 4.

Wo der Tact mit einer Pause anfängt / nemlich mit einer solchen <sup>2</sup> da wird zu der darauf folgenden Note nichts / auch billig allhier nicht einmahl vorgeschlagen ; wiewohl ich hievon den Anfang ausnehmen will / und rede nur von den Vorfällen im 7. 8. 12. 20. 21. 22. 29. 30. 31. 32. 33. 42. 45. 47. 48. und 27<sup>ten</sup> Tact.

\* Vom Tact-schlagen / wie solches dem Directori allein / und sonst keinem zustehet / befehlet Pringens Satyr. Comp. II. Th. c. 18. §. 10.

**Tact.** Nun fänget zwar an allen diesen Stellen der Tact nicht just mit der Pause an/ es hat aber eben die Raison alda/ daß zu der Note/ welche auf die Pause folget/ nichts muß geschlagen werden/ weil sie nemlich durchgeheth/ nichts sonderliches zu bedeuten hat/ und nur/ nach der Abreißung/ an statt eines Haackens gleichsam dienet/ wodurch eines ans andere gehängt wird.

## §. 5.

Im funffzehnten Tact haben die Sexten wiederum die Schule/ und liegen die Tertien nur stille; Beym drey und zwanzigsten fällt mir eine Manier ein/ die in der lincken Hand gar oft kan angebracht werden/ und solches um desto mehr/ weil überhaupt im Bass ein grosser Mangel am manierlichen Spielen (als da sind: gute scharffe Trilli, Vorschläge/ Accente und dergleichen) beym Accompagniren geführet 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 ungemeyne Force geben kan. Es muß aber solcher Schleuffer nicht/ wie etwann bey dem Singen/ gezogen/ sondern kurz und etwas vehement gemacht werden/ gerade als ob man die drey Finger zugleich hinsetzte/ und nur einen nach den andern aufhebe.

## §. 6.

Es möchte einer im vier und dreyßigsten Tact Wunder denken/ woher sich die harte Signatur schreibe/ es ist aber die Gerte zur folgenden Note/ welche nur anticipirt und hiebey erinnert werden wollen/ daß solches in dieser Piece oft geschehen müsse. Kan einer im ein und vierzigsten Tact mit der rechten Hand ein paar Noten canonicè vorher spielen und den Bass folgen lassen/ wird es 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, gravirt bey Etienne Roger zu Amsterdam/ es wird die Siebende seyn: Vid. Arc. Corelli, Livre II. Suite XI. Msr. St. Lambert nennet diesen Ton p. 29. Fut Fa Dieze mineur, und schreibet dabey: Rare. Fis mol ist kürzer gesagt/ und bey mir gar nichts rares.

# Sechzigstes Prob-Stück.

This musical score consists of six staves of music, each beginning with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and is heavily annotated with fingering numbers (6, 7) and asterisks (\*).

The first staff contains measures 1-4, with fingering numbers 6 and 7 above the notes. The second staff contains measures 5-8, with fingering numbers 7 and 6 above the notes. The third staff contains measures 9-12, with fingering numbers 7 and 6 above the notes. The fourth staff contains measures 13-16, with fingering numbers 6 and 7 above the notes. The fifth staff contains measures 17-20, with fingering numbers 6 and 7 above the notes. The sixth staff contains measures 21-24, with fingering numbers 7 and 6 above the notes.

The notation includes various rhythmic values, primarily sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth staff.

6 6 6 6 7 7 7 7 7 7

volti presto.

DD 3





## Erläuterung.

§. I.

**D**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 denn im fünfften/ sechsten und siebenden auf diese Art:

Fünfter Tact.

Solches wird sich auch im fünfzehnten/ sechzehnten und siebenzehnten Tact gar wohl schicken.

§. 2.

Am Ende des achten Tacts/ zu den zwey Achteln/spielet die rechte Hand diese nebenstehende Noten/ und alternirt damit im neunten/ zehnten und elfften Tact nach Maßgebung des Basses;

§. 4.

wie auch im achtzehnten und neunzehnten dieselbe Passage wieder vorkömmt; Wer aber im zwanzigsten und folgenden Mensuren nicht zu spät erscheinen will/ der muß nicht lange säumen/ sondern die Finger galoppiren lassen.

## §. 3.

Da der andere Theil mit einem gewissen Harpeggio anfänget/ deutet solches allhie so viel an/ daß die rechte Hand daher Gelegenheit suchen solle es nachzumachen. Solches kan auch sofort im andern Tact geschehen/ etwann folgender Gestalt:



Wobey nicht zu vergessen/ daß die Bass-Noten mit Octaven einhergehen/ und so dann dem Dinge eine Gravitè geben können.

## §. 4.

Im fünften und sechsten Tact des andern Theils nimmt man die § 2 beschriebene Alternation wieder in acht/ und will man im siebenden Tact die Passage Tertien-weise im Discant mitlauffen lassen/ füllt solches besser aus/ als die schlechten Griffe. So dann hat man im neunten/ zehnten und elften das obige Harpeggio abermahl anzubringen/ zu den vier letzten Noten aber des elften 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 die seine. Solches muß aber nur auf diese drey Viertel geschehen:

Blet.



Daß die letzten Noten mit dem Bass Octaven nehmen / geschieht express, um das Subjectum, so daselbst wieder einfällt / desto deutlicher auszudrücken; da dieselben Noten aber noch einmahl vorkommen / darff man sie nicht auch noch einmahl mit Octaven / sondern ordinair, wie das andere / spielen / damit abgewechselt werde.

## §. 6.

Gleich darauf kan / bey dem stillhaltenden Bass / die rechte Hand sich hören lassen / nur mit einem gebrochenen Accort und was sonst übersteht. Zum Exempel:



## §. 7.

Gleichergestalt leidet der achtzehende Tact gar wohl / daß die rechte Hand in der Harmonie mit der linken auf eben vorbedeutete Art procedire. Bey dem anhebenden niedrigen Bass / Schlüssel aber wird nur einmahl zu vier Noten geschlagen / 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. de St. Lambert seinem obangeführten Tractat vom General-Bass/ da er p. 27. setzet: Le B Fa Si Becarre (H) etant un Ton sur lequel on compose rarement, \*) il n'a point de modulation qui lui soit particulièrement affectée; s'il en avoit une ce seroit la mineure. Ich sage/ er habe natürlicher weise tertiam minorem, und habe die Gründe von allen diesen Sachen in der zwayten Eröffnung des Orch. p. 486. schon gewiesen. Daß aber dieser Ton gar nichts rares bewuns sey/ zeigt/ nebst unzähllich andern täglich vorfallenden Exempeln/ auch des Herrn Capellmeister **Telemanns** III Sonata aus den zu Franckfurt gravirten Solis.

§. 9. Ein Römer/ mit Nahmen Giovanni Mossi, ein Corelliner/ der schon oben ein paar mahl citiret worden/ hat ohnlängst ein vortreffliches Werck von 12 Sonaten à Violino solo herausgegeben/ darinnen suche man die Sonata V aus dem H mol, und spiele sie wohl/ ich will Bürge seyn/ sie soll Vergnügen bringen. Das Werck ist zu Amsterdam/ ben Jeanne Roger, in Kupffer gestochen/ und dem Cardinal von Schrottenbach dedicirt. C duro caret. Vid. dell *Abaco* Opera IV. Sonata XI. Ant. *Vivaldi* Opera V. Sonata XVI. Giacomo *Sberard* Opera I. Sonata XI. e Opera II. Sonata II. &c.

Ein

\*) Wir haben Sachen mit Trompeten und Pauken aus diesem Ton/ das ist zu sagen: Cammer-Ton. Ich habe den senk betrübten Choral: Ach bleib bey uns Herr Jesu Christ/ &c. im verwichenen Jubileo auf dem H Cammer-Ton gesetzt/ und ihn mit Trompeten und Pauken Chor-Ton so accompagniret/ daß es manchem ins Herze gangen ist.

# Ein und zwanzigstes Grob-Stück.



volti presto.

Et 2

The musical score consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and fingerings (numbers 1-7). Some notes are marked with an asterisk (\*). 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 Mossi, und sonst alle Sachen aus dem E dur.

# Erläuterung.

## §. 1.

**M**eil ohne dem der Ton etwas hart fällt/ so habe dieses Prob. Stück mit sonderlicher anderwärtiger Schwierigkeit nicht beladen/ sondern nur so sein natürlich hergehen wollen/ wie es mir eingefallen/ damit niemand sagen soll/ man suchte die vor sich (scil.) schweren Tone mit allerhand Künstlehen noch verwirrter zu machen.

## §. 2.

Dies wenige muß anmercken/ daß dem Anfang ein besonderer Zerrath zuwächst/ wenn die Tertien Note vor Note mitspielen/ dabey aber die Signaturen nicht vergessen werden müssen/ und der Bass in Octaven einhergehen kan. Weiter/ da ohne dem die Harmonie schon vollkommen in dem Harpeggio befindlich/ so hätte gerne/ daß man vom dritten bis sechsten Tact nur die bloße Tertie oben im Discante Octavenweis springen/ und hernach eine kleine Pause folgen liesse/ so wie die Figur weiter unten im Bass vorkömmt. Mich deucht/ solches macht mehr Attention, als wenn man da immer und ewig mit lauter vollen Griffen auf einer Stelle weghacket.

## §. 5.

Der siebende und achte Tact enthalten wieder den Anfang/ und werden auch also mit Tertien wieder abgefertiget; Beym neunten und folgenden hat nun die obenberührte Art abermahl statt/ und gehet bloß mit Tertien/ die in der Octave herunter fallen/ nur so:



im Dreyzehnten Tact kehrt sichs um/ und muß die rechte Hand syncopiren.

## §. 4.

Bei Anhebung des andern Theils wird sich nun einer bescheiden/ daß/ da der Bass so continuirt/ wie der erste Theil geschlossen/ auch mit der rechten Hand eben die Veränderung zierlich könne angebracht werden; nur ist darauf zu sehen/ daß die Intervalla so weit von einander genommen werden als möglich/ weil/ wie schon mehrmahlen berühret/ die Tertien bey solcher Syncopation zu enge klingen; Doch hat Noth auch kein Gebot. Ich sage nur/ wenn es zu ändern steht. Als zum Exempel/ ich kan zum h im andern Theile die Syncopation so machen: Es wirds mit niemand wehren.



Daß es aber nicht besser solte seyn auf folgende Manier/ wird niemand streiten.

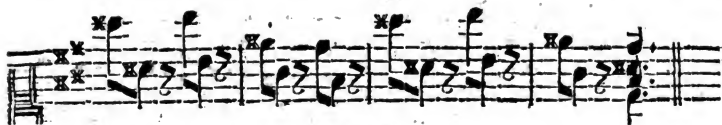


## §. 5.

Beim fünfften Tact des andern Theils hat der Bass wieder das obige Harpeggio, deswegen mag auch die rechte Hand ihre Tertien abermahl dabey in die Octaven springen lassen. Im siebenden giebt es eine Abwechslung hierinnen. Im neunnden ist das Anfangs-Subiectum angebracht/ wobei die beliebten Tertien sich bey jeder Note hören lassen können. Der elffte Tact erfordert die so oft erwähnte springende Tertien/ oder was sonstien durch die Zahlen dabey angedeutet worden. Zum Ueberflusß will ich meine Meynung noch einmahl hersehen:

Wenn





## S. 6.

Wenn dieses vorbei/ so macht es die rechte Hand auf dieselbe Art / wie der Schluss des ersten Theils ist tractiret worden / und fällt weiter nichts zu erklähen vor. Wer aber aus diesem Ton eine schöne Aria zu accompagniren Lust hat/ der suche selbige/ unter andern/ in **Herrn Keisers** seiner Opera Fredegunda.

## S. 7.

Dieser Ton heisset bey mehrerwehnten St. Lambert: B Fa Si Becarre, majeure, und steht dabey: (ich weiß nicht warum) *rare*. Wenn wir lauter Raritäten aus unsern Tönen machen wollen/ so wundert mich nicht/ warum die Armuth so groß ist. Wenn in der Fibel J. E. bey D. beym A. beym V. und so weiter/ auch beygesetzt würde/ es wären solches rare Buchstaben/ weil sie nicht so öfters herhalten als das A und die übrigen Vocales, so könnte doch solches den Lesebengel nicht entschuldigen / falls er sie nicht kennen sollte/ noch viel weniger einen Buchdrucker / wenn sie in seiner Officin nicht zugegen.

## S. 4.

Wegen des Bedenkens/in Notirung dieses Modi und dergleichen/habe schon p. 57. & 89. etwas erwöhnet. Hier stößt es wieder um auf; und zwar im fünfften/siebenden/ neunten und funffzehnten Tact des andern Theils. Dabey zu erinnern/ daß ich gar wohl weiß/ wie man sich bey solchen Vorfällen zweyer gleichen Creutze (✱✱) für einer Note zu bedienen pfleget/ habe es auch öfters selbst practisiret; aber dabey befunden/ daß den meisten die hier gebrauchte Weise (ob gleich dadurch die Intervalla in Wahrheit den Schein einer Unförmlichkeit bekommen) dennoch deutlicher und leichter zu spielen gedauert. Ich sage: zu spielen. Denn zum Singen wäre jene Art schon viel bequemer / worüber zum Beschluß dieses Werckes meine unvorgreifliche Gedancken / versprochenen massen / mit mehrern eröffnen werde.

Zwey

## Zwey und zwanzigstes Prob-Stück.

This musical score consists of seven staves of music. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. Above the notes, there are various performance markings, including the number '6' and the letter 'X'. The music is divided into measures by vertical bar lines.

The fifth staff contains the Italian instruction *si suona, se piace.* written below the notes. The sixth staff contains the instruction *tutti* written below the notes. The score concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the seventh staff.

Anmerkungen.

**M** Eil 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 notiren bey den chromatischen Tönen erwähnt worden / die etwas unformlich scheint / umgeachtet sie den meisten leichter vorkommt als die recipirte, wie mich solches die Erfahrung offters gelehret hat / indem ein mittelmäßiger Spieler z. E. weniger bey diesen Noten stutzen wird:

Als bey folgenden:

So hat man doch Ursach zu denken / daß diese gebrauchte Complaisance nunmehr wohl aufhören möge / und daß einer / der in seiner Probe bis hieher glücklich fortgekommen ist / die Kinder-Schul nun meistens vertreten haben / und wissen müsse / daß die Intervalla nicht so wohl nach den Sign's, als nach ihrer eigentlichen Maaße und Proportion zu beurtheilen sind. Derowegen ist in gegenwärtigem und nachfolgenden Prob-Stücken die bey vielen berühmten Virtuosen gebräuchliche Weise / mit dem zweyfachen Creuze (X X) eingeführet worden; dabey man sich doch seine Dabiz vorbehält / und selbige einigermassen / zum Beschluß dieses Werckes / zu erörtern suchen / anbey insonderheit wegen Notirung des Fis dazü etwas merckwürdiges erinnern wird / das hier keinen Raum findet.

6 6 6 6 6 76  
fi suona

6 6 6 6 6  
tutti.

6 6 6 6 6 6 6  
fi suona

6 6 6 6 6 6 6  
tutti.

6 6 6 6 6 6 6  
tutti.

6 6 6 6 6 6 6  
Da Capo.

Erlau

# Erläuterung.

S. 1.

**D**amit ja niemand sich zu beschweren haben möge / daß bey diesem Prob-  
Stück die Claves ihm Verwirrung verursachen / so ist ganz und gar  
davon abstrahiret und nur ein einziges mahl das Tenor-Zeichen / et-  
wann anderthalb Tact lang / eingerückt worden. Man hat auch bestmüßlichst  
auf die natürlichste Ausweichung des Tons sein Absehen gerichtet und keine Clau-  
sulam peregrinam angebracht.

S. 2. Das war / was sich in gegenwärtiger Piece nicht befindet; nun wollen  
wir mit wenigen dasjenige betrachten / was darinnen vorkömmt. Erstlich  
muß bey dem Fall aus dem cis ins b bemercket werden / daß zwischen beyden  
das h an- und mit einem kleinen Trillo vorschlagen muß / sonst würde es höl-  
hern klingen. Vors andere / wenn man alles sein rein bis auf die Cadence in  
den elfften Tact gebracht hat / so wird nach Belieben (nicht daß es eben unum-  
gänglich sey) die rechte Hand oder vielmehr der Kopff seine Melodie / wie es zu  
singen seyn möchte / zu ersinnen wissen / welche unmaßgeblich auf diesen Schlag  
einzurichten / womit sie dann ein Tact oder zehn bis zur Cadence ins cis con-  
tinuïret werden mag:

ff 2

Ju

Indessen muß/ was so oft erinnert worden / die Vollstimmigkeit des Basses und Beobachtung der Signaturen, in der linken Hand / keines wegesehset werden.

## f. 3.

Im neunzehnten Tact steht wiederum si suona, dessen Bedeutung bekandt ist/ und wo Tutti eintritt/ da geht es über alles/ was nur wohl klingt. Nach dem Schluss des ersten Theils fänget die rechte Hand abermahl zu moduliren an/ wovon dieses ein Muster seyn mag:

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of notes with various rhythmic values and rests, including some notes marked with 'x'. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and rests, with some notes marked with 'x'. The system concludes with a cadence symbol (&c.) and the number 76.

Darauf hebt sich das Tutti an bis zur nächsten Cadence, alstro ohngefehr auf diese Art mag gespielt werden:

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of notes with various rhythmic values and rests, including some notes marked with 'x'. The lower staff is in bass clef and contains corresponding notes and rests, with some notes marked with 'x'. The system concludes with a cadence symbol (&c.) and the number 77.



## S. 4.

Ich wiederhole hochmahls/ daß es keine Sanctio pragmatica sey/ eben diese Noten/ so wie hier stehen/ an bemeldten Oertern zu spielen; denn es wird unmöglich seyn/ daß einer unter hundert es just so treffe. Es ist alles nur zur Nachricht hingesehet worden/ und wer sich der Probe unternimmt/ kan schon etwas bessers extemporisiren/ anbey dadurch zu erkennen geben/ daß die Seltenheit des Tons seinen Geist nicht fesselt/ sondern/ daß er/ derselben ungeachtet/ freye Fantaisie habe/ und nach Befallen mit dem Clavier schalten könne. Wenn selbiges reine gestimmt ist/ so wird es schon gut aus dem Fis dur klingen/ dafern ein habiler Meister darüber kömmt; stimmt das Instrument aber nicht/ so kan es auch aus dem gemeinsten Strassen-Ton nicht gut klingen/ und wenn ein Orpheus selber spielte. Gibt sich inzwischen einer für Meister aus/ so muß er hier extemporisiren können; denn solche Leute/ hauptsächlich unter den Organisten/ zu prüfen/ ist hier der erste und fürnehmste Zweck; dahingegen der Unterricht nur beyläufig gehandelt und secundo loco gesetzt wird. Es kan und mag zwar ein jeder/ wie in der Vorbereitung gesagt worden/ sich ohne Zeugen selbst prüfen; aber weil uns doch die Eigen-Liebe gar zu sehr anhängt/ und man gerne mit seinen eigenen Fehlern durch die Finger siehet/ so wäre mein Rath/ erst ins geheim/ hernach mit Zuziehung eines unpartheyischen Kenners/ die Probe anzustellen.

Sf 3

Drey

Presto affai.

Musical score for "Drey und zwanzigstes Prob-Stück" (Op. 299, No. 23) by Carl Czerny. The score is for piano and consists of eight staves of music. It is in 3/4 time and marked "Presto affai". The piece features a continuous sixteenth-note pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand. The score includes various fingering numbers (1-7) and dynamic markings like "p" and "f". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.



Conf. Giov. Mossi Opera Ima pag. 59.

## Erläuterung.

## §. 1.

**E**iner Soldat hatte das Leben verwirreket / und wurde ihm ein Urtheil abgefaßt / er sollte sich von einem hohen und gähen Felsen herunter stürzen: Wie er nun auf die Wahlstatt kömmt / geht er etliche Schritte hinterwärts / und nimmt einen starcken Zulauff / damit er seinen Sprung desto besser ausführen möchte; Da er aber schon auf der Spitze ist / und jedermann ihn mit den Augen unten sucht / bleibt er plötzlich stehen / vielleicht aus Entsetzen vor dem schrecklichen Abgrund. Solches geschicht zu dreymahlen; worüber endlich der dabey stehende General zornig wird / fragend: Was er denn zauderte? und weßwegen er nun drey Mahl den Zulauff genommen / und immer auf dem Rande stehen geblieben sey? Der beherzte Soldat nicht faul / antwortet dem General mit einer grossen Standhaftigkeit: Monsieur, (denn er war ein Franchose) ihr meynet es sey so eine Bagatelle sich von diesem Felsen herunter zu stürzen; Es ist wahr / ich habe es drey Mahl versuchen wollen / und ist mir noch nicht angegangen / je vous le donne en quatre; ich will euch gerne viermahl geben / wenn ihr vor mich springen wollet. Über diese freye Antwort mußte sich jedermann auch der General selbst verwundern / und der Kerl wurde pardonniret.

## §. 2.

Nun möchte aber mancher Organistens-Bursche sagen: Du lieber Gott! wie kömmt das hiebey? Was soll ich wohl für Trost aus dieser Historie / wider die Angst / so mir diß leidige Exempel aus dem Cis einjaget / schöpfen? Was kan mir der Soldat mit seiner naseweissen Antwort für Erläuterung geben / es möchte dem seyn / daß man dieses naseweisse Prob-Stück damit vergleiche? Nein / mein guter Held / du hast es nicht getroffen; es ist nicht so gemeint. Ich will dir sagen wie diese Erzählung hierbey kömmt; was für Trost du aus der Application derselben zu schöpfen / und welche Erläuterung du dadurch bekommen kanst.

Erst-

§. 3. **Erstlich** ist das **Prob. Stück**/ wenn es soll presto assai und reine dabei gespielt werden/ nicht von der Art/ daß es auf einmahl könne vollkommen herauskommen/ sondern es braucht einer zu solchem Sprunge wohl mehr als einen Zulauff. Auf diese Weise quadriert meine Histoire. Vors andere ist es für dich auf der Probe stehenden ein grosser Trost/ wenn ich nicht nur zu dir/ wie der Soldat (sans comparaison) zum Generalen sage: Je te le donne en quatre, ich will dichs gerne viermahl durchspielen lassen/ ehe es recht gelten soll; sondern/ Je te le donne en six, ich gebe dir's wohl sechs und mehrmahl frey. Siehe/ den Trost hast du aus der Application meiner kleinen Geschichte. Drittens folget ja nothwendig daraus/ wenn man dir Zeit läßt/ das Stück vier- bis sechsmahl über zu spielen/ daß durch diese Praxin dir eine grosse Erläuterung darüber wird zu wachsen. Und da hast du meine Antwort.

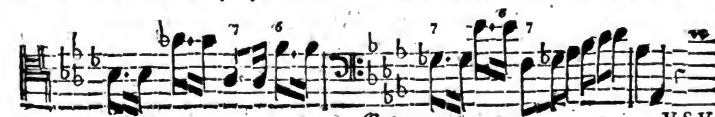
§. 4. Nun thue dein bestes/ und laß dich hören; ich verlange nicht/ daß die rechte Hand das geringste (außer ein paar Tertian dann und wann) machen soll/ es wird auch keine Zeit dazu seyn/ wenn das presto assai wohl in acht genommen werden soll. Hüte dich aber für Octaven und falschen Griffen bey der höchsten Geschwindigkeit/ man hört es sonst bald/ und wenn noch so sehr darüber hingefahren wird; Es möchte einem ankommen/ daß du ihm etliche Tacte/ insonderheit die sechs letzteren/ ganz langkum spielen solltest/ alsdann du leicht beschämnet stehen möchtest. Ich sehe nun nicht/ wie dir weiter zu helfen/ und wodurch dir ferner in diesem Fall einige Anleitung könne gegeben werden. Die Piece ist so absolute eigensinnig/ daß/ wenn mir nicht dieses Histörchen dabei eingefallen/ ich schwerlich ein Wort zu deiner Avantage hätte vorbringen können.

§. 5. Wie dieser Ton/ Cis moll, gar oft affinaliter (des Recitativi zu geschweigen) in den kleinsten Arien vorkomme/ kan man insonderheit aus Herrn Keisers **Erlesenen Sätzen** p. 67. f. ingleichen aus desselben **Erlösungs-Gedanken** pag. 25. kerschen. In Instrumental-Sachen dienen zum Exempel des Herrn **Telemanns** Sonatine, alwo im Bassé pag. 9. & 10. Cadenzen und Modulationes nicht nur ins Cis moll, sondern auch ins Gis moll vorkommen. Sonsten finden wir ganze Paragraphos (ut ita loquar) welche in diesem Ton fundamentaliter anfangen und endigen. Ich könnte vom Cis dur und Fis dur auch viele Proben beibringen; aber sie sind eben nicht gedruckt; und wenn ich sie hier alle sollte einrücken lassen/ würde das Buch dreymahl so groß werden. Man suche nur in **Conti**, **Hendels** und **Heinichens** Sing-Sachen/ so wird sich genug von dieser Art hervorthun.

## Hier und zwanzigstes und letztes Brod-Stück.

Musical score for a piece titled "Hier und zwanzigstes und letztes Brod-Stück". The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.



♩ 2

V.S.V.

## NOTA.

**M**enn im Orch. II. pag. 438. gelehret worden / daß alle Modi, deren Haupt-Ton ein Creutz 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 Z. E. Cis dur wählen / und ein Specimen daraus zu Papier bringen will / es natürlicher sey / solches mit dem bD, als mit dem **♯**C zu verrichten. Denn das bD erfordert von selbst Terciam majorem, und darff solche (als das rechte f) im Systemate nicht durch ein absonderliches Zeichen bemercket werden. **♯**C hergegen / wenn es soll dur seyn / muß per diesin dur gemacht werden / weil es sonst / seiner Natur nach / moll ist / und kan aus diesem Principio auf die übrigen ungewohnte Tone geschlossen werden / wie nemlich dieselbe am bequemsten zu notiren sind. Wir haben uns hier die Bequemlichkeit eben nicht allenthalben vorgesehen / zumahl da es auf Proben ankömmt. Ferner hat man bey dem bD das C, als septimam majorem, ganz natürlich / und darff sich nicht mit so viel Creuzen / derer aufs wenigste sieben seyn müssen / schleppen. Doch werden an deren statt fünff bndthig seyn / die manchem eben so schranisch vorkommen dürfften / ob gleich die Tertia und Septima majores rein bleiben. Der Gang uns Bmoll, welcher bey **♯**Cis dur Clausula secundaria ist / fällt auch

auch besser ins Auge / wenn bD zum Grunde stehet / als weinß  $\mathbb{K}C$  ist. Und was noch sonst vor Raisons dieser Distinction halber auffstossen möchten. 3. E. die Vermeidung der verdoppelten Creuze vor einer Note. 2c.

Ob aber Fis dur, wenn solches durch bG exprimiret wird / eben den Vortheil habe / daran solte fast zweifeln. Denn es will auch bey dieser Observation das bekannte: *nulla regula sine exceptione*, statt haben / massen / ob alles gleich gar gut bey dem bH, bA, bE, und bD eintrifft / so nimmet sich doch / wie es scheint / das einhitzige Fis dur davon aus. Cis dur, wenn  $\mathbb{K}C$  zum Grunde stehet / erfordert 6 bis; 7 Creuze. Hergegen darff bD nur 5 b haben; welches eine grosse Avantage im Schreiben und Spielen bringt. Dis dur, wenn  $\mathbb{K}D$  zum Grunde gesetzt werden solte / erfordert nicht nur gleichfalls 7 Creuze / sondern im dritten Grad gar ein zweyfaches. Hergegen darff bE mehr nicht als nur 3 b haben. Ferner / wenn bey m Cis dur  $\mathbb{K}G$  zum Fundament gebraucht würde / müßten abermahl 7 Creuze / und noch überdem ein zweyfaches im siebenden Grad herhalten; dahingegen / wenn bA pro basi befindlich / nicht mehr als 4 b nöthig sind. Was das B anlanget / so siehet ein jeder die Inconveniencie leicht / wenn  $\mathbb{K}A$  den Grund Ton andeuten solte; denn da gehören nicht nur wiederum 7 Creuze / sondern noch überdem 3 verdoppelte oder zweyfache / im dritten / sechsten und siebenden Grade / dazu; welches ein abscheuliches Wesen geben würde: hingegen bestellet es bH mit 2 b auf das allerbeste. Nur das einhitzige Fis dur scheint gleichsam aniceps zu seyn / sintemahl / ob ich  $\mathbb{K}F$  oder bG zum Grunde setze / eines Theils 6 Creuze / und andern Theils 6 befördert werden; woben doch dieser Unterschied: daß bey den Creuzen die Quarta unbezeichnet und frey bleibt / bey den bb aber nur die Septima natürlich ist; wodurch / meines Erachtens / den Creuzen / in diesem Stücke / ein Vortheil zuwächst / well man mehr mit der Quarta als mit der Septima (insonderheit Majori, wie sie hier ist) zu thun hat / deswegen ich lieber bey m  $\mathbb{K}F$  bleiben wollen. Wegen des Dis mollis aber halte ich gewiß dafür / daß es aus obigem Principio besser und natürlicher sey / selbiges durch  $\mathbb{K}D$ ; das Dis dur aber / wie gewöhnlich / durch bE zu exprimiren. Doch hindert solches nicht / daß man es nicht auch umkehren / und so wohl Cis dur durch  $\mathbb{K}C$ , als Dis dur durch  $\mathbb{K}D$  aufzeichnen könne; nur scheint es so commode und naturel nicht. Ein Meister muß es auf alle Art wissen / denn es kömmt affinaliter täglich vor; und damit es ein Schüler lerne / findet er hier / nebst den Ubrsachen / das Cis dur, zum Creuzel / auf beyderley Weise / da er denn wählen kan / was ihm am besten ansiehet. Ich würde das erste erkiesen.

# Dasselbige Prob-Stück / anders notirt.

The musical score consists of six staves of music. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. Fingerings are indicated by numbers 1 through 7 above the notes. Some notes are marked with an asterisk (\*). The piece concludes with a double bar line and a repeat sign (two dots) at the end of the sixth staff.



The image shows a page of musical notation, likely for a guitar or piano. It consists of eight staves of music. Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The time signature is 2/4. The notation includes various notes, rests, and fingerings (indicated by numbers 1-5). There are also some markings that look like 'X' or 'O' above certain notes. The page number '235' is written in the top right corner.

V. S. V.

## Erläuterung.

S. I.

**B**ey Ansehung der vorgesezten Creuze dieses letzten Prob-Stückes fallen mir Prinzens Worte ein/ die er im dritten Capitel des ersten Theils 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 hielt den Organisten/ der einen so gezeichneten General-Bass nicht rein spielte/ für einen „Stümpfer/ da ich doch selbst ein Erk-Stümpfer war/ und nicht wuste/ daß so „gesezte Sachen auf keiner Orgel rein gespielt werden können.“ Hierüber glossire ich kürzlich so: (1) Ist uns wohl bekandt/ was auf einer Orgel rein gespielt werden könne oder nicht. (2) Erfordert man von einem Organisten auch das Accompagnement auf Clavicymbeln/ und ich sage umgekehrt/ daß ich den Organisten/ der einen so gezeichneten General-Bass/ wie dieser ist/ nicht rein auf dem Clavier spielt/ wo nicht für einen Stümpfer/ doch für einen schlechten Portentanten halte. (3) Distinguiret 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.

M

## S. 2.

In meinem Orchestre, Erster Eröffnung/ ist bey Gelegenheit dieser chromatischen Tone/ pag. 64 und 65/ den Meistern von grosser Suffisance gesagt worden / dasi man ihnen einen Bass vorlegen könne/ dessen fünf / ja zwey erste Noten/ falls dieselbe sine hæitatione getroffen würden/ zu ihrem sonderbahren Lobe gereichen sollten. Nun bin ich seit dem hie und da angezwacket worden/ solches dereinst zu bewerkstelligen / und zwar mit einer gegenseitigen Air, die da gleichsam sagen wolte: Es stünde was darum zu lachen.

## S. 3.

Wie weit sich dergleichen Leute nun prostituirén würden/ wenn/ bey einer öffentlichen Versammlung/ ihre Blöße solcher Gestalt etwan entdeckt werden möchte (denn privatim verbindet dieser defu zu nichts) das lasse an seinem Orte gestellet bleiben. Bisher hat man Bedencken getragen/ Anstalt zu ihrer Beschleunigung zu machen/ welches sonst leicht geschehen könnte. Indessen/ ob gleich der Bass/ den man damahls eben en veüe gehabt/ hiertinn gar nicht anzutreffen/ und noch ganz anders klingt/ als diese **Prob. Stücke** (angesehen jener bloß zum Poffen gesetzt ist/ und hundert dergleichen gesetzt werden mögen; diese aber würcklich sich in die Schrancken einer Nothwendigkeit und eines ernstlichen Requisites einschliessen lassen) so mag doch ein solcher schon daraus / quasi ex ungue, leonem kennen lernen / und seinen Geist prüfen / ob er noch eine schärfere Probe/ als gegenwärtige/ aushalten wolle? Und so viel sey diesen Herrn vorgetragen.

## S. 4.

Solten sich aber auch die Sceptici und Anhänger der Pyrrhonismi gar verlauten lassen / sie zweiffelten / ob der Autor selber die Sachen / dadurch er andere probiren wolle / spielen könnte / wie denn vernehme / dasi sich hiedurch viele Idioten schon eine Trophée auffgerichtet zu haben vermögen; So dienet mit wenigen auf diesen liederlichen Einwurff zur Nachricht / dasi / wenn derselbe auch gleich nicht mit hundert lebendigen Zeugen den Augenblick zu vernichten / und derjenigen keiner mehr in der Welt wäre / denen ich die Ehre gehabt meine geringfügige Information eben über dieses Werk mitzutheilen / wenn / sage ich / keiner meiner ecoliers hier prästiren könnte / was man dem Autori und Maître selbst nicht zutrauet / welches / da es ja wahr / jenen ein grosser Schimpff seyn mag / die

Hh

Mei.

Meister seyn wollen / und es nicht können; Wenn ich gleich hier / so zu reden / keine Exceptionem fori machen könnte / und mich von jedem Holuncken auf die Probe setzen lassen müste / so sehe doch nicht / was den Sündern alles dieses helfen würde. Denn erslich setze zum Grunde / daß einer solche Probe niemand raisonnablen unterworfen seyn kan / als der sich unbedachtsamer Weise vermisst / alles aus dem Stegreiff / ohne Unterscheid / ex tempore wegspielen zu können. So weit aber gibt man sich disseite nicht ab; sondern gesteht gerne / daß / je mehr der Sache nachgedacht wird / je unerfabrer man sich befinde. Es kan auch niemand so denken oder sprechen / als höchst-umbesonnene Menschen / deren es die Menge gibt / und denen der Kopff zu rechte gebracht werden muß. Geseht auch / man wäre ein bloßer Componiste, und liesse sich / nebst andern unausfetzlichen Verrichtungen / das Studium melopoeticum so angelegen seyn / daß die gehörige Praxis des Claviers einiger massen dadurch hindan gesezt würde / so daß / was wohl ehe fertig von der Faust weggegangen / aus Mangel der Übung / anho nicht so gar glatt heraus käme; Wie folgt daraus ein bländiger Schluß / daß andere deswegen zu entschuldigen sind. Man setze tausend Sachen / die der Autor selber zu executiren nicht gebunden ist / noch seyn kan. Ich könnte wohl vor dem hauptfertigen Virtuosen / Monsr. **Losen** / Jun. ein Violino Solo setzen / daß weder ich noch zehen andere zu spielen capable; deswegen wird ers doch thun. Es hätte mich / zum Exempel / der habile Künstler / Monsieur **Keiser** / ich möchte ihm ein Solo vor die Flöte setzen (darauf er wie ein Vogel ist) so würde mich wohl nicht unterstehen selbtes zu spielen / ob ich gleich sonst eine sehr tröstliche Beige und stolze Flöte tractire; Hergegen ihm würde die Wegerung verdacht werden. Tausend dergleichen wären anzuführen / wenn man sich disfalls zu justificiren nöthig hätte; allein / jedermann wird von selbst schliessen / daß das Argument falsch sey / wenn man sagte: Der Autor kan diese Piecen selber nur so taliter qualiter spielen / ergo, dürffens andere gar nicht können. Es ist hier die Frage nicht / was der Autor kan / sondern was der eingebildete Dursche kan / der ein Omnificus seyn will? Damit er aber nicht meyne / ich wolle es gar von mir lehnen / so will ich doch / ohne einzigen Ruhm / hiemit versichert haben / daß / wenn es auf eine Probe ankommen sollte / man noch endlich wohl damit fortzukommen / und der schlechteste nicht zu seyn / hoffen wolte. Es wird ja niemand so nährisch seyn / daß er sich von Hudlern weiß machen lasse / es sey die **Organisten-Probe** etwan wie die **Pla-**

Platonische Republic. Mit meiner unschuldigen *Sonata* vors *Clavier* habe schon dergleichen Fata erlebt/ da es erstlich hieß: Ich könne sie selber nicht spielen; und wie diese Unwahrheit endlich/ bey Gelegenheit öffentlicher Concerte, vor vielen Zuhörern zu Schanden wurde/ wussten die Tropffen sonst nichts zu sagen: Als ich hätte gut spielen; es wäre meine eigene Arbeit; andere würdend wohl bleiben lassen; deswegen hätte ich die *Sonata* mir auch selber indirecte dediciren wollen/ mit den Worten: Dediée à celui qui la jouera le mieux, und was des abgeschmackten Zeuges mehr war/ welches wohl ein Frauenzimmer mathematice, das ist zu sagen: mit Spielen/ widerlegen kan. Nun stelle mir schon vor/ daß die Pflaster-Treter nicht viel anders raisonniren werden/ wenn sie Gelegenheit haben solten/ ihre über gegenwärtige Arbeit gehabte Träume vernichtet zu sehen. Wollen sie doch mein *Harmonisches Denckmahl* nicht gelten lassen/ vielweniger ihren Schülern zu kaufen anrathen/ unter dem Vorwand: Die Sachen könnten wegen der Schlüssel und anderer Umstände hier zu Lande/ quod mirum, nicht gebraucht werden; da doch die wahre Ursache ist/ daß die guten Helden nicht capables sind/ die Suiten zu spielen. Und derowegen/ ihre Unwissenheit zu beschöner/ einfältigen Leuten einprägen wollen/ der Autor sey eben so ein Schöpfs wie sie/ und könne sein eigen Nachwerck selbst nicht spielen/ alsdann vermeynen sie sich recht wohl verantwortet zu haben. O! möchte ich doch die Freude sehen/ daß solche Pygmées, ihrer jämmerlichen Stümpercy und und unaescheuten medifance wegen/ einjt durch diese gegenwärtige schlechte *Prob. Stücke* schamroth gemacht würden! ich hoffe es.

## §. 5.

Damit aber wiederum zum *Propos* geschritten werde/ muß ich bey diesem letzten Exempel den *Scrupel* nicht unerinnert lassen/ der mir/ wegen der *Signaturen*, in specie bey dergleichen *Tönen*/ aufstößt. Da stelle nun zwar fest/ daß nächst *H dur*, *Cis moll*, *Gis dur*, und *B moll*, diese viere/ so wie sie in der Ordnung folge/ die schwersten seyn mögen/ nemlich: *Fis dur*, *Gis moll*, *Dis moll*, und endlich *Cis dur*. Es würde sich aber vieles dabey leichter thun lassen/ wenn man nur *Signa* und *Noten* genug hätte/ alles zu exprimiren. Daß wir aber solches nicht haben/ will ich beweisen/ und zwar nur/ Kürze halber/ nach Maßgebung gegenwärtiger letzten *Pieçe*, zumahl die mit *b* bezeichnete/ der *Inconvenience* nicht so sehr unterworfen zu seyn scheinen, Ich habe aber dieses *Prob. Stück* expresse auf die Art notiret/ wie es

viele große Meister thun (davon ich hernach Exempel anführen will) damit etwer sehe/ 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 Exempels ein a, welches aussieht/ als sey es ein gis. Ein gleiches g trifft man an im dreyzehnten/ vierzehnten/ funffzehnten/ sechszehnten und achtzehnten Tact des ersten Theils. It. im ersten/ zweyten/ dritten/ vierdten/ sechsten/ achten/ neunten/ elfften und 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 freud ist/ anbey im sechsten und achten Tact besagten Theils ein gewisses d, das auch nicht legitim heissen kan. 2c.

## S. 6.

Nun möchte zwar solche Inconvenience bey dem 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 abzuhelffen/ das ist eine Frage.

## S. 7.

Es haben schon/ nebst verschiedenen andern/ sowohl Kircherus als Bulowski, zwar nicht ihre eigene/ doch die vermeinten vielfältigen Mängel unsers Claviers wahr genommen/ und denselben gesucht durch die drey Ordnungen der Palmarum zu Hülffe zu kommen/ da/ anstatt der 12 Intervallen, womit sich unsere Octave behilfft/ neunzehn seyn müsten/ nemlich: eine Clavis zwischen h und c, eine über dem eis, 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 präterdirte Emendation noch lange nicht zureichen/ sondern entdecket nur immer mehr was daran fehlet/ und wenn wir die Octavam diatono-chromatico-enharmonicam, der gemeinen Meinung nach/ recht vollständig haben wolten/ so müsten/ secundum Kircheri Systema, 24 Intervalla daraus werden. vid. ej. Musurg. pag. 150. Ja/ 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/ so ist doch etwas vollkommenes (gesetzt es sey vollkommen) unsern unvollkommenen Ohren nicht nöthig/ sondern in gewisser Stücken zuwider/ und wolte ich die Confusion sehen/ die einer haben würde/ auf einem solchen Clavier zu spielen/ er müste denn von neuem in die Schule gehen/ und das wäre eben keine Schande.

Wey

Wey wein aber? Es ist auch/ allem raisonniren ungeachtet/ noch bis dato keine Aenderung hierinnen/ mit Bestand und generaler Aufnahme/ vorgenommen/ wie wohl solches bey dem ersten Anblick nicht unrecht zu seyn scheint; sondern wir folgen dem alten Satz: Ufus est Tyrannus. Es läßt sich auch/ vermittelst einer geschickten Temperatur (davon **Werckmeister** etwas gutes/ **Neidhardt** aber etwas bessers ans Licht gegeben) unser Gehör handeln und leicht befriedigen; aber die Augen/ durch deren Canal/ bey dem Spielen/ unsere Finger gleichsam ihre Ordre empfangen/ 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; allein/ wer weiß/ ob es angenommen wird. Zu solchen Projecten gehört nicht nur ein allgemeiner Credit/ und die daraus folgende Approbation; sondern es dependiren dergleichen Sachen/ eben so wohl als andere/ so zu reden/ von einer gewissen Fatalité. Indessen/ da wir heutiges Tages aus vielen Tönen spielen/ die den Alten unbekandt gewesen sind/ so möchten auch unsere Nachkommen vielleicht der Sache mehr nachdenken als wir/ und würde eine kleine Handleitung bey ihnen nicht unwillkommen seyn.

## S. 9.

Ich vermurthe mir ganz gewiß/ daß nach etlich hundert Jahren/ wenns der jüngste Tag nicht verhindert/ die Musici das Cis dur und Gis moll eben so leicht tractiren werden/ als unsere Dorff-Organisten das C dur; ja/ ich halte sie werden sich dieses letzten Tons wohl gar schämen/ wos ich denn schon bemercket habe/ daß er sich in galanter Composition wenig oder gar nicht mehr sehen läßt. Es liegen z. E. eben wie ich dieses schreibe/ bey mir ungefehr auf dem Tische/ die **Fürstl. Weymarsischen** Concerte, und L'Estro Armonico von Vivaldi, in welchen beyden Wercken kein Stück aus dem C dur, in jedem aber ein Concert aus dem E dur vorkommt/ darinn sich **G H, g E, g A, Cis dur, Cis moll, Gis dur, Gis moll, Fis dur, &c.** auff allen Seiten und Zeilen finden lassen. Wenn ich die Mühe nehmen wolte/ weiter nach zu forschen/ dürfte sich das Exilium des C dur noch klärer zeigen/ und meine obige Anmerckung bekräftigen; falls auch aus præteritis ad futurum zu schließen erlaubet ist/ wird meine Mutmassung wohl nicht so gar ungereimt seyn. Ce qui faisoit honneur il y a cent an, est en quelque maniere 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.

## S. 10.

Monfr. de St. Lambert pflichtet meinen Gedanken/ auf eine musicalischere 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 *peute-tre* 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 ensin à les rendre TOUTS 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** niemahls 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 viele 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.

## S. 11.

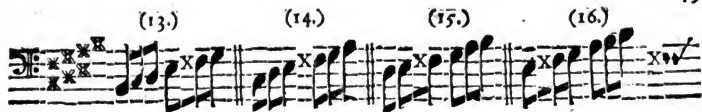
Um aber wieder zu unserm kleinen Vorschlag zu kehren/ wie wäre es/ wenn wir uns der nicht unbekandten einfachen chromatum bey der Notirung der oben S. 5. angeführten Töne bedienen/ und ob gleich schon ein gewöhnliches Doppel-Creuz  $\times$  vorne auf dem Systemate vorgeschrieben stünde/ noch ein solches einfaches  $\times$  bey der Note selbst hin zu setzen? Denn so liesse sich der vorhin citirte neunte Tact dieses letzten Exempels also notiren:



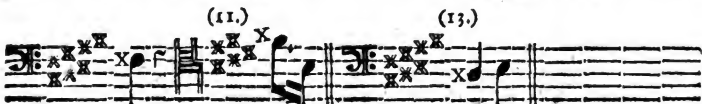
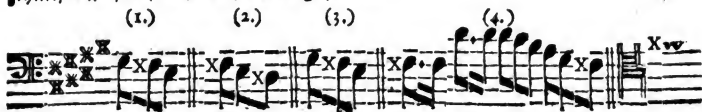
Und mit dem dreyzehnten/ vierzehnten/ sunffzehnten und sechszehnten Tact würde es folgende Gestalt gewinnen:

Hier.






Hiernächst möchten auch die im andern Theil des Prob-Stückes heimgelbte Tacte/  
nemlich : Der erste/ zweyte/ dritte/ vierde/ sechste/ achte/ neunte/ elfte und drey-  
zehnte/ besser/ auf diese Art/ ins Auge fallen:



f. 12.

Keinem will ich indessen dieses Mittel aufdringen/ sondern mich vielmehr  
nach dessen Meinung richten/ der mit guten Gründen ein bequemes zu ersinnen  
und vorzuschlagen weiß/ damit aus der Sache zu kommen sey. Man könnte zwar  
wohl an statt des x das chroma triplex  nehmen/ allein ich halte dafür/ es siehet  
bess

dem **x** mehr ähnlich als das **x**/ und erfordert mehr Schreibens und mehr Raums/ sonst müchte es gleich viel gelten. Von grossen Meistern habe Exempel/ das sie bey solchen Fällen/ wenn gleich schon ein **x** vorne auf Systemate gestanden/ noch eins/ eben der gleichen Art/ vor der Note die zum andernmahl erhöht werden sol/ hin zu setzen/ so wie ichs hier und anderswo imitirt habe; obs aber gut und zu defendiren sey/ weiß ich nicht. Ein erfahrner sieht und merckt die Meinung leicht/ ein Unerfahner aber wird dabey stutzen. Ich will ein paar Tacte hersetzen/ darinn ein **f** viermahl vorkommt/ das schon ein **x** vorne auf den Linien hat/ und noch eins/ eben der gleichen/ bey der Note zu sich nimmt/ damit endlich ein **g** daraus werde/ und an solchen Orten hätte ich lieber / wenn es thunlich wäre / das **x**; doch jedem seine Meinung.

Del Sigre. Heudel.

The image displays a musical score for two systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Asterisks (\*) are placed above certain notes in both systems, and 'x' marks are placed above notes in the first system. The second system concludes with the abbreviation '&c.' at the end of the bass staff.

Del

Del Sig<sup>re</sup> Heincen / nella Cantata :  
*Bella, ti lascio &c.*

do - len- - - - - te &c.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The bottom staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a vocal line and a lute accompaniment. The vocal line starts with a whole note 'do', followed by a half note 'len-', and then a series of eighth notes leading to 'te' and '&c.'. The lute accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Conf. p. 192. 193.

## §. 13.

Meine erste Raïson, warum ich lieber das x einmahl/ als das x zweymahl hätte / ist diese : Weil ich mit dem x/ auch ohne vorgesehtem x/ meine Intention, wie und wo ich nur will/ es sey in welchem Systemate es wolle/ entdecken und mit leichter Mühe an den Tag geben kan ; a) welches in Sachen/ da geschwind aus einem Ton in den andern gearbeitet wird/ und nicht allemahl alles vorne auf den Linien angedeutet werden kan/ von grossem Nutzen seyn muß : dahingegen/ wenn ich ein wiederholtes x gebrauche/ nothwendig eins derselben schon würcklich vorne auf dem Systemate stehen muß/ und also zwey signa für eins nöthig sind/ die figura & potestate nicht ; aber doch locatione von ein ander differiren/ und ziemlich ferne gehohlet werden müssen. Wenn ich nun auf diese Art J. E. das gis um einen halben Ton erhöhen/ und ein a daraus machen wolte/ müste es/ wenn vorne auf den Linien nichts befindlich/ also

unförmlich gezeichnet werden :  
 Da es doch auf jene Art bequemer/  
 und nur dieses erfordert würde :

The image shows two musical examples. The first example shows a treble clef with a G note on the second line, followed by an 'x' above it, indicating a sharp sign. The second example shows a treble clef with an A note on the third line, also followed by an 'x' above it. Both examples illustrate the notation for raising a note by a half tone.

Ji

§. 14.

a) Von Erfindung des x hat Zarlinus eine artige Muthmassung/ dasi man nemlich mit diesen vier kreuzweise geflochtenen Strichlein die Erhöhung durch vier Commata habe anzeigen wolten/ welches ungefehr ein hemitonium minus betragen mag. vid. Zarlin. Vol. I. p. 169.

## S. 14.

Meine andere Ratio, warum ich lieber ein  $x$  als zwey  $\mathbb{X}$  hätte / ist diese: weil mir deutlicher scheint / zweyerley Sachen auch mit zweyerley signis, als zweyerley Sachen mit einem und einerley Doppelten oder wiederholttem signo zu bemerken. 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  $g$  ein  $a$  wird) oder / wenn durch das Zeichen ein æquivocum entstehet / 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  $\mathbb{H}$  / wenn ein erhöheter 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  $\mathbb{X}$  / nachdem der Ton erniedriget oder erhöht werden soll / hingesezet wird. Ich will auch deswegen mit keinem Handel 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 kömmt mir doch / mit Erlaubniß / deutlicher für / wenn  $\mathbb{Z}$ .  $\mathbb{E}$ . aus einem  $b$  wieder ein  $h$  werden soll / daß man  $\mathbb{H}$  und nicht  $\mathbb{X}$  dazu gebrauchet. Denn / wenn ein  $\mathbb{X}$  fürs  $h$  stehet / bedeutet es eigentlich  $c$  / und so mit den übrigen. Zwar / wer den Ambitum komet / und die Connexion der Melodie / insonderheit aber das vorhergehende und folgende betrachtet / siehet leicht / was bey solcher Gelegenheit des Autoris Meinung sey; Allein ein jeder / voraus ein Incipient, hat so viel Nachdenckens und Erfahrung nicht / ja / es können Sätze vorkommen / da es der musicalische Context nicht so gar deutlich weist / und der beste der führet werden kan.  $\mathbb{Z}$ .  $\mathbb{E}$ .

Del Sigre Cefare. nell' Opera *Inganno Fedele*.



## §. 16.

Wenn nun eine solchergestalt bezeichnete Note / nach ihrer eigentlichen Bedeutung / just so beschaffen ist / daß sie fremd und mal à propos klingen würde / so kan man noch bald mercken / daß der Verfasser eine solche Note nicht gemeynet habe; ist es aber ein  $\text{bA}$  oder  $\text{bE}$ , als welche gar gewöhnlich vorkommen / so gibt es würtllich Confusion, wie ich solches insonderheit bey unpartheyischen ecoliers selbst oft mit Verdruß erfahren habe. Alles / was einen Irrthum und Verdruß verursachen kan / das soll und muß abgeschaffet werden. So lautet in Pringens Satyr. Componisten / Parte II. Cap. VI. das zweyte Axioma, und das vierte / so auch hieher gehöret / ist so eingerichtet: Ein jedes Zeichen soll von dem andern unterschieden seyn; das ist / es soll nicht zwey oder mehr / sondern nur ein Ding andeuten.

## §. 17.

Oben stehen Exempel vom  $\text{bA}$ ; Bey dem  $\text{e}$  siehet es noch wunderlicher aus / wenn dasselbe durch ein  $\text{X}$  erhöht worden und wieder zurück in seine natürliche Stelle treten soll; deßwegen ich auch bemercke / daß der Herr Capellmeister Keiser das  $\text{b}$  lieber gar dabey weggelassen hat / wemmer pag. 54. del' Inganno fedele folgenden Satz anbringt:



## §. 18.

Dahingegen wohlgedachter Autor sich des  $\text{h}$ , nicht nur bey dem eigentlichen  $\text{h}$ , sondern auch bey dem  $\text{e}$  gar vielfältig bedienet (\*) wenn solche Claves vom  $\text{b}$  oder  $\text{dis}$  wieder hinauf in ihre natürliche Stelle treten sollen; wodurch denn ja der usus des  $\text{h}$  satzsam gebilliget und ascendendo behauptet wird / weil sich an solchen Orten das sonst alles erhöhende  $\text{X}$  nicht gerne meldet. Was nun aber solchergestalt das  $\text{X}$  ascendendo verlihet / wenn die Note ihren natürlichen oder gewöhnlichen Klang wieder haben soll / das kan auch billig dem  $\text{b}$  descendo entzogen / und in diesem Fall lieber das  $\text{h}$  genommen werden / weil bey beyden Vorfäl-

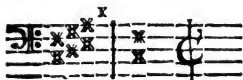
si 2

(\*) Vid. Erlesene Sätze pag. 41. & 55.

fällen / so wohl im Steigen als Fallen / der Endzweck einerley ist / nemlich dieser :  
**D**aß die Note ihren vorigen alten und gewöhnlichen Sitz / es sey fallend oder steigend / wieder einnehmen soll. a) Könnte solches das b oder **X** allenthalben süglich und ohne Zwendeutung verrichten / so möchte man des **H** 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 **H** allen Zweifel hebet / und man es an einem Orte ohne Scrupel gebraucht / soll man es von dem andern / da es einerley Zweck und Absicht führet / keinesweges relegiren. Ist demnach das **X** signum intensificationis, das b signum remissionis, und das **H** signum restitutionis, damit also ein jedes Zeichen seine eigentliche Bedeutung / und jedes Ding sein eigentliches Zeichen habe.

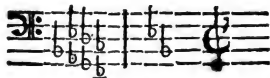
## §. 19.

Ich kehre wieder zum Propos wegen der Chromatum, und bemercke / daß Msr. de St. Lambert noch eine andere Invention hat / da er nemlich / vorne auf den Linien / gleich das eine **X** / von dem andern auf derselben Stelle befindlichen / mittelst eines Durchschnitte / separiret. Mit dem b hat er auch eine solche Verdoppelung / und kan die Sache in consideration gezogen werden. Seine Systemata, bey welchen er sich ebensals des x bedienet / sehen J. E. so aus :



B Fa Si Dieze mineur.

Nach unsrer Redens-Art: C mol, dafür es schwerlich jemand so leicht ansehen solte.



G Re Sol Be mol mineur

In unserm kühnern Sylo: Fis mol.

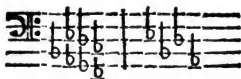
Oder

- a) Daher es dem ein Irthum ist / wenn man schreibt : das **H** erhöhe / und das **X** auch. Warum solte man zwey signa zum Erhöhen haben / da es eins bestellen kan ? Aber es verhält sich nicht so / sondern wie gesagt : das **H** hebt alle Erhöz- und Erniedrigung auf / und zeigt an / daß die Note wieder in ihre rechte Natur trete.

## Oder noch ein paar stärkere:



B Fa Si Dieze majeur  
(laconicè Cdur.)



F ut Fa Be mol mineur.  
(i. e. Emol.)

Er bringet gleichwohl nur den Ambitum simplicissimum, oder die Gradus Octava diatonæ, und sonst kein Exempel vor. Obaber diese Verdoppelung der  $\sharp$  und  $\flat$  nicht mehr Verwirrung machet/ als wenn obberührter massen die Chordæ elegantiores mit einem  $\times$  in dem Lauff der Melodie/ bezeichnet würden/ lasse jedem zum Urtheil über. Wenn auch eine Verdoppelung des  $\flat$  nöthig wäre/ (welches ich noch nicht erlebet) so könnte etwan/ cum pace aliter sentientium, das  $\beta$  dazu genommen werden/ weil doch kurzum alles Griechisch seyn solle. Ich will par curiosité ein Exempel zweyer  $\flat\flat$  vor einer Note geben:



§. 20.

Mancher wird diesen Discours für Brillenfängerey und Kleinigkeiten/oder auch pro nimio achtē/und dabey glaubē/man könne die Zeit wol mit wichtigeren Betrachtun-

tungen zubringt; Allein/ein rechtschaffener Liebhaber und seiner Wissenschaftt Besessener achtet es für keine Kleinigkeit/wenn er auch nur ein einziges Pünctgen in der Sache/der er ergeben ist/wo nicht verbessert/wenigstens/wenn ihm etwas fehlet/den Mangel entdeckt. Ist sonst niemand damit gedienet/ so kan es vielleicht der Jugend nutzen. Ich spreche mit jenem grossen Mann: Quod si forte erunt, qui has minutas contemnendas judicaverint, illi sciant, nihil minus aut leve esse, quod cum juventutis commodo conjunctum est. *Morhoff. Polyhist. T. I. L. II. c. 13. c. 23.* Zu dem finde ich in **Prinzens** Phrynide eine Lection, eine ziemliche scharffe Lection, die hieher gehört/ da es P. II c. 19. §. 15. so lautet: „Es soll sich einer fürssehen/ daß er nichts sehe/ das nicht seinen Grund in Musica signatoria habe. Denn diejenigen/ so hierinn pecciren/ prostituiren sich nicht wenig; weil zu vermuthen/ daß NB. der/ so in solchen geringen Dingen verstoffet/ gewiß sonst auch nicht viel verstehe.“ So weit **Pring**.

## §. 21.

Da mir bey Schliessung dieses Wercks berichtet werden wollen/ ob hätte ein gewisser Freund in Engeland/ ein teutscher Licentiatu Musices, sich ein so genanntes chromatisches Clavier verfertigen lassen/darauf er merveille machen soll; so kan nicht umhin mich darüber zu erfreuen/ und zu wünschen/ daß er viele Nachfolger haben möge. Wie ein solches Instrument aber eigentlich beschaffen sey/ davon habe keine rechte Idée; zumahl mir der Nahme eines chromatischen Claviers keine Satisfaction geben kan/ denn alle unsere Claviere haben schon die chromatische Octaven; Zweifelte dannenhero/ob es in enharmonische claves oder gar in lauter commata habe dividirt werden können/ weil solches einen grossen Raum erfordern würde. Eine commatische Eintheilung/ davon oben §. 7. etwas erwehnet worden/ will ich doch denen zu gefallen/ die gar keinen Begriff von der Sache haben/ allhie auf das grösste (\*) entwerffen:

Diat.

(\*) Ich sage auf das Grösste/ weil mir nicht unbekant/ daß Tonus minor 8-9 mehr als acht/ und weniger als 9 commata, it. daß das hemitonium minus mehr als drey/ und weniger als 4 commata begreiff/ einfolglich das Ding noch nicht recht ausgemacht ist. Vid. *Zarlin. Vol. I. p. 169. Boer. L. III. c. 14. & 15.* Derowegen man diese rude Vorbildung ja nicht mit der accuraten Demonstration aller und jeder Intervallorum bey heutigiger Schwebung confundiren noch vergleichen muß.





## §. 22.

So viel Strichlein als nur zwischen jedem Buchstaben befindlich/ so viel *claves* oder *palmulæ*, (*Gallis touches*) müßten zwischen jedem gebräuchlichen Intervallo eingeschaltet werden/ falls man ein *commatisches a)* Werck hervor bringen wolte. Daß demnach/ wenn 53. in eine Octave kämen/ nothwendig das ganze Clavier/ von vier Octaven/ weniger nicht/ als 112 *claves* haben würde/ welches/ in *compendio* zu thun/ Kunst erfordern dürffte/ doch nicht so viel/ als richtig darauf zu spielen..

## §. 23.

Werckmeister macht in seiner Temperatur (nur zur Demonstration) zwanzig 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 behelffen uns inzwischen vor erste noch mit 48 *touches*, in vier Octaven/ und haben beyde Hände voll damit zu thun.

## §. 24.

*Zarlinus* und *Salinas*, zwey der besten *Autorum Musicorum*, hielten nicht gar viel von dergleichen zerhackten Clavieren/ die man in so schrecklich viele Intervalla eintheilte/ ob wohl der erste *c)* ein *Grauecembalum* vorstellig macht und abmahlet/ das er sich Anno 1548 zu *Venedig*/ von Meister *Domenico Pesar-*  
re-

a) Es kan seyn/ daß derjenige/ von dem ich den Bericht des *Engelländischen Archicymbali* habe/ an statt eines *commatischen* Claviers/ von einem *chromatischen* gesprochen.

b) Vid. §. 7. pag. 240.

c) Volum. I. *Instit. harmon.* pag. 172.

refe. verfertigen laffen/ und vermuthlich nicht fo wohl zum Spielen/ als statt eines Probir- Seins ( wie seine Worte lauten ) gebraucht hat. Es enthält dasselbige zwey 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 damables 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/ gedencet: er habe solche enharmonisch- getheilte Instrumente zu Florenz gesehen und gehört; das allervollkommenste aber solcher Art/ bey sich zu Salamanca/ welches in Rom gemacht/ und auf welchem alle drey Genera mit Fleiß demonstrirt worden. f). Er giebt aber keinen Abriss noch fernere Beschreibung dieses Instruments/ das man also nicht weiß/ ob es mit dem Zarlinischen einerley/ oder von demselben noch unterschieden sey.

## §. 26.

Des Salinæ Meinung geht sonst dahin/ g) das man der andern Subsemitonien ( wie sie corrupte genennet werden ) gar wohl entbehren könne; allein/ zwey müste man doch nothwendig in jeder Octava hinzuthun/ nemlich: eines sey dem dis, das andere aber bey dem gis/ damit nicht ( wie er spricht ) quod nunc Instrumentorum defectui merito adscribitur, tunc ipsius Organistæ culpæ tribuetur. Man findet auch noch hin und wieder diese Disposition in alten Organwercken/ 3. E. hier in Hamburg bey der Marie Magdalenen Kirche. Wolsey  
dem

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.

denn einer anmercken kan/ daß der Mann/ welcher solche Eintheilungen verordnet/ blind gewesen; Salinas geheissen; als Abt zu St. Pancratii; und auf der Academie zu Salamanca in Spanien als Professor Musicæ gestanden/ von welcher seiner Profession er sieben schöne Bücher in Folio heraus gehen lassen/ die Anno 1577. daselbst gedrucket worden sind.

§. 27.

Gewiß ist es indes/ daß obige beyde berühmte Autores durchgehends mehr von einem guten Temperament/ als solchen/ meist zur Speculation dienlichen/ gebrochenen <sup>a)</sup> Instrumenten gehalten haben/ wiewohl ihnen die rechte Temperatura fehlte. Denn/ da hat Salinas dreyerley Wege/ das Comma einzutheilen/ die er so wohl separatim als conjunctim zu behaupten meynet/ nemlich: in 2/3/ und 5. Theile; dabey denn halbe/ drittel/ viertel und siebtel. Commata herhalten müssen. Zarlinus aber bleibt bey sieben particulis allein/ nach Maßgebung der sieben diatonischen Klänge.

§. 28.

Ein jeder hat nun hiebey seine rationes, und arbeitet mit halben und Quart-Commatibus drauf los/ daß es einem Wunder nehmen möchte; sie zanken sich/ dem Ansehen nach/ auch wohl ein bißgen darum/ wer von ihnen der erste Erfinder dieser groben Streiche seyn soll/ (wie etwann der Goldschmidt und sein Junge/ die sich einander in den Haaren fielen wegen eines künfftig zu findenden Stück Goldes) wobey Ludovicus Follianus vom Salina pag. 164. & 228. einen Fang bekömmet/ Zarlinus hergegen/ mit seinen zwölf Fehlern/ pag. 232. seq. noch ziemlich glimpflich abgefertiget wird. Wir wissen aber nunmehr/ Gott Lob! daß man/ nach Maßgebung der zwölf chromatischen Klänge/ mit zwölfsteln vorn commate, und mit keiner andern Eintheilung/ zu verfahren habe/ wenn ein gutes und leidliches Temperament soll getroffen werden. Welches wir/ der Erfindung nach/ dem Herrn Neidhardt zu dancken haben. Mich soll verlangen/ wer es dereinst in allen Stücken ad Praxin bringen wird. Die Herren Geometra werden es schwerlich thun. Wie gesagt: Aurium superbissimum judicium muß gebraucht werden.

§. 29.

Salinas schreibt sonst im dritten Buch seiner Music ein ganzes Capittel b) über die Erfindung eines Instruments/ das die Octavam in 13 Theile darleget/

R R

und

<sup>a)</sup> Keiner muß hier unter den gebrochenen Instrumenten etwann die Clavecin brises verstehen; denn diese kan man zusammen legen und auf Reisen mit sich führen; jene aber werden nur in Ansehen der vielfältigen palmarum so geneuet.

<sup>b)</sup> Es ist das sieben und zwanzigste Capittel des dritten Buchs.

und refutiret es unter folgendem Titel: De prava constitutione cujusdam Instrumenti, quod in Italia citra quadraginta annos fabricari coeptum est, in quo reperitur omnis Tonus in partes quinque divisus. Nach ihm hat Mersennus auch den Tonus zero hen/ und hält eben so wenig davon. Das Instrument hat man Archycymbalum geheißen/ und ist gewesen incerti Autoris. Monfr. Huygens glaubet zwar/ daß sich beyde/ Salinas und Mersennus, betrogen haben/ er aber allein auf dem rechten Wege sey/ und die 31 gleiche Theile der Octava nicht nur demonstrieren/ *b*) sondern leicht/ nescio quo azylo ignorantiae, ich weiß nicht mit welcher Art aufgesetzter und beweglicher Claviere/ ad Praxin bringen könne. Allein/ weil der gute und gelehrte Mann noch immer mit Quart-commaten und gröbern Sachen handelt/ mag ich ihm keinen Beyfall geben/ wenn er auch die logarithmische Rechnung besser/ als ein Mensch in der Welt/ verstünde; Halte es hergegen in diesem Stück zehnmal lieber mit einer guten Temperatura, es müste denn erst nähere Nachricht einlauffen.

## S. 30.

Dem/wenn man auch (sagt **Werckmeister** pag. 70. seiner Temperaturæ Monochordi) 100/ oder 1000 Subsemitonia in ein Clavier machte/ so wird doch die Zusammenbindung der Harmoniæ unvollkommen und lahm seyn und bleiben. Ich bin auch/ mit Submission vor diejenigen die klüger sind/ eben derselben Meinung/ und pflichte den Worten obgedachten Autoris bey/ die er kurz vorher anführet/ also: Darum hat es **GOTT** so weißlich geordnet/ und unser Gemüth also zugerichtet/ daß es **NB.** mit einer guten Temperatur zu Frieden ist; ja/ **GOTT** hat alles/ was in der Natur ist/ in die Temperatur gesetzt/ warum wolten wir dieselbe aus der Music verbannen und verworffen/ znmahl es nicht anders seyn kan. 2c. Der Hr. **Neidhardt** in seiner besten und leichtesten Temperatur p. 27. gibt es auf diese Art: **Es** bleibt ausgemacht/ daß es wieder alle Gründe der Natur lauffe/ eine reine *Scalam Diatonico-Chromaticam* zu wünschen/ geschweige zu haben. Man kan ja die *Diatonicam* nicht einmahl reine haben/ welche man doch bey **Erfindung** einer *Diatonico-Chromaticæ* zum **G.** und setzen muß. 2c. Hiebey mag der geneigte Leser conferiren/ was in unserer Vorbereitung s. CLXII. seq. von der Temperatura Practica des Herrn **Sinnes** angeführet worden ist.

## S. 31.

## §. 31.

Was soust bey unserm letzten Prob-Stück insonderheit zu erinnern vorfallen möchte / ist wenig / und kömmt das meiste darauf an / daß die Uchtel / davon dies festmahl drey auf ein Viertel geben / alleine spielen / und zur ersten Note derselben nur das gehörige oder übergezeichnete angeschlagen werde. Viele Künste bey dergleichen Concerten sehen zu lassen / leider wohl der Umstand bishero nicht ; jedennoch könte bey den Cadenzen, als nemlich / im fünfften / sechzehnten / und fünff und dreyßigsten Tacte / etwas gebrochener gar zierlich angebracht werden. Ich will es aber / wie durchgehends alle solche Auszierungen und embellissementens, nicht als ein requisitum bey dem gewöhnlichen Accompannement, sondern als eine galante Zugabe bey der Probe / bey dem exercitio, und bey ersehener Gelegenheit / betrachtet haben / weil ich völig in diesem Stück mit Msr. Lambert übereinstimme / wenn er sich / p. 58. seines oft angeführten Werckes vom General-Baß / also heraus läßt : *Quand les Basses sont peu chargées de Notes, & qu'elles traignent trop au gré de l'Accompagnateur, il peut y ajouter d'autres notes pour figurer d'avantage, pourvü qu'il connoisse que cela ne fera point de tort à l'Air, & sur tout à la voix qui chante.* Car l'accompannement est fait pour seconder la voix, & non pas pour l'etouffer ou la defigurer par un mauvais carillon. Il ya des Accompannateurs qui ont si bonne opinion d'eux memes, que croyant valoir seuls plus que le reste du Concert, ils s'efforcent de briller par dessus tous les concertans. Ils chargent les Basses continues de Passages; ils figurent les Accompannements & font cent autres choses qui sont peutetre *fort belles en elles memes*; mais qui pour lors nuisent extremement au Concert, & ne servent qu'à montrer l'habile vanité du Musicien qui les produit. Quiconque jouë 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.

„d. i. Wenn der Baß wenig Noten hat / und nach des Accompannateurs Sinn zu sehr schleppet / kan er die Noten variiren und figuriren / dafern er weiß / daß solches der Melodie / insonderheit aber „NB. der Sing-Stimme nicht nachtheilig fällt. Denn wer accompagniret / der soll der Stimme zu Hülffe kommen / keinesweges aber dieselbe unterdrücken / oder durch ein ungeschicktes Veklängel 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 ragen. Die Bässe überhäuffen sie mit Passagen; Das Accompannement verbrämen sie hinten 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 schädlich sind / und zu nichts anders dienen / als die gekünstelte Ruhm-Sucht des Spielers zu begeugen. „Wer demnach in einem Concert spielet / 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 spielet / so ist es kein Concert mehr.“

## §. 32.

Ich will diesen ganz gesunden Sentimens noch hinzufügen / daß / wer nicht im Concert, sondern zur Probe / oder etwan hie und da viele Tacte allein spielet / so spielen müsse / daß

nicht nur die andern / sondern hauptsächlich er / der auf die Probe spielt / Ehre davon haben *wird*. Denn/wenn solcher Gestalt einer für sich und in seiner eigenen Absicht spielt/ so soll und darf es kein Concert heißen. *Wiewohl* auch durch das Wort Concert selbst angedeutet und erfordert wird/ daß ein jeder seine besten Künste gebrauche/ und mit den andern gleichsam um den Preis certire/ kämpfe/ oder streite.

## S. 33.

Nun muß es wohl vor diesmal verschieden seyn/ mein lieber Leser ! Wer einen Leser *nenmet*/ *nenmet* eine Person/ deren saures Gesicht und störrisches Wesen alle Annehmlichkeiten verjaget ; einen Richter/der sich aus andern keiner Ursach auf den Stuhl zu setzen scheint/als einen Autorem nur zu verdammien ; einen unbelländigen Freund / der ihm die vorher geschenckte Gunst den Augenblick wieder entziehet/ so bald ein Wortgen kommt/ das ihm nicht ansehet. Da ist dein Portrait/ mein lieber Leser ! Urtheile nun/ ob ich Mühe habe/ dich zu verlassen. Du siehest wohl/ daß ich dich gar nicht schmincke. Ich bin kein Autor der Lust hat dir zu Susse zu fallen ; es wäre alles/ was man vor einer schönen Leserin thun könnte. Hast du mich nun in diesem Buche von oben bis unten spöttlich genug betrachtet / so glaube/ daß ich eben so fier. und noch wohl spöder ausseh'n kan/ als du. Es könnte aber doch wohl seyn/ daß ich dir hin und wieder nicht gänzlich missfallen hätte. Wohlan / sind wir miteinander nur einiger massen zu frieden/ so will ich dir / meinem Versprechen nach / bey Gelegenheit noch manchen guten Rendesvous geben. Vielleicht erscheint dereinst eine Organisten-Probe in einem andern Artikel/ wenn man dieser ihre Fata erst erlebt haben wird. Ich will mich indessen des Lesers und Spielers Andencken/ so viel einer oder der andere davon zu wissen hat und ich brauche/ empfohlen ; alle rechtschaffene Organisten meiner freundlichen Dienste nochmahls versichert / den Lehrbegierigen meinen äußersten Beystand angebothen ; den Hudlern und Stümpfern aber ein rechtes/ starkes Gefühl ihres Unvermögens/ und fleißige Besserung angewünscht haben/ der ich ein aufrichtiger Beförderer 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. de R.*

**S N D E.**

*Re.*

# 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 Range/ CLVI.  
 Accidentia *Modorum* XLVIII, vid. Zufällige  
 Dinge.  
 Accompagnateur, was er wissen müsse/ XLIII.  
 Accompagniren / wie es nährisch *distinguir*  
 worden XXIV.  
 - - sich selbst / was dazu gehört/ 140.  
 Accords, alle auf einem Blat/ 40.  
 - - die lincke Hand kan sie schon abfertigen/  
147.  
 Acumen & Gravitas ändern *Modum*, LIV.  
 LXVIII.  
 - haben viel zu bedeuten/ CL.  
 - werden mit Unrecht gering geachtet / CLIII.  
 Adur, seine verdächtige *Intervalla*, CXI, CXII.  
 - kommt mit F im *diatono* überein/ CXII. (o)  
 - *differirs* mit demselben in *chromate* CXLIV  
 - Exempel daraus/ 66. 194.  
 Acolische *Musick*/ LXXXI.  
 Affinaliter, wie die Tone ausweichen/ XXXVII.  
 Agricola, *Martinus*, N. A. confundirt Tonos  
 & hemitonia, CXX.  
 Ai raggid' un volto, *Aria*, 182.  
 Alardus, N. A. de *Modis*, LXVIII, LXXI,  
 LXXXIV.

Alcannus, N. A. de *Phrygio*, LXVIII.  
 Allabreue, 58.  
 - wird in Cantaten *gebraucht/ 60.*  
 Alltags-Ton/ 40.  
 Alte-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 *Aristo. veno*, 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.  
 Applicatio der Finger / 118.  
 Apulejus, N. A. de Lydio, LXXI.  
 Aquavivus, N. *Dugis & Ant. Mus.* LXXXIV.  
 Aretinus, *Guido*, vom Unterscheid des *Musick*  
 und Sängers/ XCII.  
 Argumenta *Distinctionis & Perfectionis* wo  
 sie zu suchen/ CXII. (w)

Ariosti, N. A. bringt *Allabreuen* in Cantaten an/ 60.

- setzt viel aus dem *Fis*, 77.

Aristides Quintil. *de Tetrachordis*, XLIX.

- de Modis, LIV.

- de *Aristoxeno*, LVII.

- de *differenti Toni & Modi*, LXV, LXVIII, LXIX, LXXII, LXXIII.

- de *Generibus*, LXXXIII.

- de *Transpositione*, CXV, CLVIII.

Aristoreles, *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 *Arguino* Meister/ CXX.

Artusio, N. A. *de Generibus Harmon.*, LXIII.

Athenæus, *de Aristoxeno*, LVII.

Atrium *Fahsi*, *de Generibus Musicis*, XCI.

*Augen*/ geben es nicht so wohlfeil als die *Ohren* in der *Temperatur*/ 241.

Aulus Gellius, *de Aristoxeno*, LVII.

*Ausleger*/ unmusikalische/ 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.

Arguino Brenciano, N. A. *confundit Tonus majores & minores &c.* CXX.

## B.

*B*, *dur*, seine unrichtige *Intervalla*, CXI.

- hat etliche gleiche *Proportionen* mit *Fis*, CXII. (σ)

- *Prob*: Stück daraus mit 2 *Clavieren*/ 50.

- ein anders/ 168.

*B*, *mol*, *Exempel* davon/ 58/178/184/185.

*B*, vor der *Note* will *tertiam majorem* haben/ 57.

- wie es verdoppelt wird/ 248.

*B*, *quadratum*, wie es zu *gebrauchen*/ 246.

*Babel*/ ein berühmter *Clavieymbaliste*/ XXX.

*Bacchanten*: *Lied*/ wird in alle *Modos* zum *zum* *Beveiß* transponiret/ CXXVI.

*Bacchius*, N. A. ein *Verleiter*/ XLIX, LVII.

- urtheilt recht von den *Modis* nach der *Höhe* und *Tiefe*/ LXIX.

*Bachelbel*/ oder *Bachelbel*/ ein berühmter *Organist*/ XXII, CLXXVII.

*Barre, la*, N. A. verändert oft die *Schlüssel*/ 32/79/ 168.

*Bässe*/ etliche leiden nichts *buntes*/ 33.

*Basso continuo* L: *continuiret* nicht *stets*/ 52.

- macht selbst *Resolutiones*, 16.

- wird gerne *doppelt* oder *Octaven* *weiss* *gespielt*/ 17/33/37/76.

- enthält *bisweilen* auch *Ober*: *Stimmen*/ 20.

*Batemens*: wie der *Klang* *dabey* zu *unterscheiden*/ CLIII.

*Beda venerabilis*: vom *Unterscheid* zwischen einem *Musico* und *Sänger*/ XCII.

- von der *Würdigkeit* der *Musik*/ XCVIII.

*Bercouch*/ *fehlet* dem *Orchestra*, CLXXI.

*Beziefferung*/ *ohne*/ 154/157.

*Bimler*/ oder *Bümler*/ N. A. bringt *allabreuen* in Cantaten an/ 60.

- setzt viel aus dem *Fis*, 77.

*Bindungen*/ 61.

*Boethius*, *de Modis*, XLIX, LI, LV.

- hat nichts *de locatiōe hemiton*, LVII.

- gibt zu/ daß die *Erhöhs* und *Erniedrigung* des *Klanges* *Modum* *mache*/ LXXVII.

de



- de Pythagorais, CXXV. not.
- sorgte vor die Genera, CXXXII.
- Bona dies, N. p. wer so geheissen LXXIII.
- Bottari, N. A. 182.
- Brechen / der Accorde / 4/5/48. vid. Harpeggio.
- Brouilliren / ist gemein / 143.
- Brunmüller / N. A. 161, 179.
- Bryennius, wie viel Modos er haben will / LXXIII.
- Buliowski, N. A. 240.
- Buffy, von veränderlichen Sachen / 242.
- Burcheude / ein trefflicher Organist / XXII.

## C.

- C, das dreygestrichene / wollen viele aus dem General-Baß bannen / 147.
- Cadences, in die Septime und Secunde was davon zu halten / 33.
- Calculi Modorum. in diatono, CX.
- in chromatico, CXLI.
- Calvisius, N. A. sein Ausspruch von Bewegung der Affecten per Modos, LXXV.
- Catullus, de Phrygio, LXVIII.
- Calvör, N. A. ein grosser Music-Grund / XCIX.
- seine Meinung de elementis & materia Mus. CIII.
- de Transpositione in Octavam, CLVII.
- Canoniquement, was es bedeute / 153.
- Cantable, kan es die rechte Hand machen / wann einer allein spielt / 21/41/90. 223. 1q.
- die lincke auch / 64.
- Cantor-Wahl / lächerliche / XV.

- Cardanus, de Organo, XXIV.
- von der Höhe und Tieffe, LVI.
- von ungeschickten Practicis, XCII.
- Cdur, wie viel verdächtige Intervalla es habe / CXII. (r)
- kömmt mit E überein in diatono; ibid. (o)
- differirt von E in chromate, CXLIV.
- Crempel / 18/126.
- ist der allgemeinste Ton / 129/214.
- wird exulirt / 241.
- gehört den Dorff-Organisten / ibid.
- Centorinus, de Pythagora, XCV.
- Charlataneria Musicorum, XVII.
- Chordarum Demonstratio, XLVIII.
- Chordæ, essentialis, naturales, necessaria, XLIII.
- elegantiores, XLIV.
- wie sie sich alle in einer Zeile befinden / CXXXV.
- Chordis, aus wie vielen die alte Music bestand / LXXXVI.
- Chroma, quid, LXXXIII.
- duplex, wie es verdoppelt wird / 219/221/244/245/248.
- simplex, wozu es dienen könte / 242.
- warum / 245/246.
- Chromaticum Genus, non fitum, LXXXIX.
- wie viel terminos differentiales es in einem Tetrachordo habe / ibid.
- Cicero, moquirt sich über den Aristoxenum, LVII. (b).
- Cirkul / ist unmöglich zu machen / CLX.
- Quintarum, wie er beschaffen / CLXI.
- musicalischer / wer davon geschrieben / 4/40.
- Cis dur, wie seine Intervalla bestellet / CXI.
- Crempel / 96/230/234.
- läßt sich besser mit bD als cC exprimiren / 232/234.

**Cis mol.** Kommt im D *dur* vor/ 29.

- Exempel/ 92.
- Kommt in *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* offr ab/ 32/68.
- *chromatica*, sind ein schmalere *Steg*/ 88.
- wie viel zur Octave bey *commatischer* Eintheilung gehören/ 251.

**Clavier** ist ein *Organum*, XXIV.

- ein *chromatisches* oder vielmehr *commatisches*/ 250.

**Clausulæ primaria, secundaria, & tertiaria,** 33.

**Cleonides**, wer er gewesen/ LX.

**Cluverus, de Anima Harmonia,**  
- ein *Musicus pictus*, LXXXIII.

**Coagmentatio**, leidet keine *hiatus*, LXXXVIII.  
No. 2.

**Comestā**, was es bedeute/ und wo es zu gebrauchen/ 33/41/84.

**Commata**, sind *sensibles*, CVI.

- wie viel ein *tonus* und *hemitonium* haben/ 250.
- halbe/ drittel/ viertel und siebtel = *commata*, 253.

**Commatische** Eintheilung einer Octavæ, 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 *Schlüsselhäufigig*/ 32.

- braucht *cis* und *fa* stark/ 229.

**Continuo**, non *semper continuo*, 52.

**Contra Subjecta**, 147.

**Copisten**, ihre Unbedachtsamkeit/ CXVIII.

**Corelli, N. A.** wegen E *dur*, 201.

- wegen *Fis mol*, 207.

**Correspondence** der *musicalische*/ CLXX.

**Corollaria**, *supra differentiam Modernum*, CXII.

**Couffer, N. A.** seine *Opera* *Jason*, 56.

**Creuz**/ vor der *Note*/ will *Tert. min.* haben/ 57.

- Muthmaßung von dessen Erfindung in der *Musik*/ 245.

**Creuze**/ zwey vor einer *Note*/ 219/221/244.

**Croulaz, N. A.** de *Modis*, LXIX.LXXXVI.

- de *Diadromis*, CLV. not.

**Crugerus, N. A.** vom *General-Baß*/ IX.

- in *puncto ficti*, LXXXIII.

**Cyclia, Modus musicum**, LXXIV.

## D.

**Dativus**, macht *Organisten*/ XVIII. LXI.

**Deulichkeit** beim *Accompagnement*, wie sie zu befördern/ 25.

**Diatonum Genus**, XLIII. LXXXIII.

- wie viel es *terminos differentiales* im *Tetrachordo* habe/ LXXXIV.
- warum aus selbigem *natura Modi* nicht beurtheilet werden mag/ CXXXVII.

**Diatono-chromaticum Genus**, CXLI. vid. Typumpag. 41. Præfat.

**Diatoni Musici**, LXXXIII.

- Anmerkung vor sie/ CXXXIII.

**Diapason**, wie es von der *Octava* unterschieden/ CXXXIII.

Dia-

- Diazeugis, quid,** LXXXVII. n. 4.  
**D dur,** wie seine *Intervalla* beschaffen/ CXI.  
 - Exempel/ 26/ 134.  
**Diesis, quid,** LXXXVII.  
**Discretamente,** was dabey zu observiren/ 176.  
**Disdiapason,** LXXXV.  
**Dis dur,** 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 zweyerley Art zu kennen/ 177.  
**Distinctionis Argumenta,** sind ex *Proportione* zu machen/ CXII. ( $\pi$ )  
**D, mol,** Exempel/ 2/ 102.  
 [*consonans,*] in welchen *Proportionen* sie bestehen/ LXXXVIII. n. 2.  
 - *incompositus,* wie es zu nehmen/ LXXXVIII. not. b)  
**Donart, N. A.** von der menschlichen Kehle/ CLXI.  
**Dorff: Organisten: Ton/** 241.

## E.

- Ebner/ Wolffg. N. A.** vom *General: Bass*/ IX.  
**E den:** das musicalische/ wo? XXIX.  
**E dur,** von seinen *Intervallis*, CXI.  
 - Exempel/ 70/ 198.

- Ehren: Pforte/ musicalische/** will nicht fort/ CLXXXIII. 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 *terminos differentiales* es im *Tetrachordo* habe/ LXXXIX.  
**Engelant/** was in *Musicis* daher zu hohlen/ XXX.  
**Epicedia,** aus welchem *Modo* man sie setze/ LXXI.  
**Epithalamia,** welcher *Ton* ihnen gewidmet war/ LXXI.  
**Euclides, de veteribus,** XLIX.  
 - *de Generibus* LIII. LXII.  
 - *de Aristoxeno,* LVII.  
 - *de Effectibus Aedorum,* LXIX.  
 - *de Tono,* LXXI. CII.  
 - *de Transpositione,* CXV.  
 - *de Dissonantis,* CLVII.  
**Euripides, de Phrygio,** LXVII.  
**Executio** in der *Musice/* wie viel daran gelegen/ 177.  
**Exempla practica** in *Genere enharmonio,* 252.  
**Ex tempore,** wie darauf gepocht wird/ 143.  
 - wie solches *Verthen* zu mindern/ 218.  
**Extemporisiren** muß ein *Meister* können/ 225.

## F.

- Faber Scapulis,** von der *Höhe* und *Tiefe/* LVI.  
 - *ejus definitio Modi, ibid.*

- vom Unterscheid eines *Musici* und Sängers/  
XCII.

**Fabricius, Joan. Alb. de Arifide Quintil.** XLIX.

- de *Arifox*, LVII.
- de *Cleonide*, LX.
- de *Alardo*, LXXI.

**Fabricius, Wernerus, de Basso Contin.** IX.

**Fabius, N. A.** XCIX. *vid. Atrium.*

**Fa, mi, oder *fammi*, was es heisse/** CVIII.

**Fantaisie, muß frey seyn/** 225.

**Faustfertigkeit/** 142.

**F dur, wie sich seine Intervalla verhalten/** CXI.

- kommt mit A überein *in diatono*, CXI. (o)
- differirt mit A, in *chromatico* CXLIV.
- **Exempel/** 22/130.
- hat was sonderliches/ 233.

**Ficta Musica**, LXX. seq.

**Singirces** / ist nicht in den *sonis*, aber wohl in  
*Solmifatione*, LXXX.

**Fis dur, seine unrichtige Intervalla,** CXI.

- hat etliche gleiche *Proportiones* mit B, CXII.  
(o)
- **Exempel/** 86/220/ 221.
- *mob.* **Exempel/** 74
- wer gerne daraus sehet/ 77.
- **Exempel/** 204.

**F mol, Exempel/** 38/150.

**Follianus, Ludovicus,** wird corrigirt, 253.

**Franchinus, verstand die Moden: Lehre nicht/**  
XLIX.

- wird *reprimendirt*, LXIV.
- *de numero Modorum*, LXXII.

**Franckreich / was es in der Music præstirt,**  
XXX.

**Franzosen / ihr Fleiß und andere gute Eigen-**  
**schaften im Spielen/** 180.

**Fredegunde / Opera, wegen H dur, /** 219.

**Froberger / ein berühmter Orgakist/** XXII.  
CLXXVII.

**Jugen / in einer Ueie / ob sie auf dem Clavier zu**  
**imitiren/** 149.

**Fulgentius, de Arifoxeno,** LVII.

## G.

**Gafforus, De Arifox,** LVII.

- kriegt einen *Levitin* / LXII. *vid. Franchinus.*

**Gasconier / musicalische/** XL

**Gaudentius, N. A. wie er seine Sachen vorträgt/**  
XLIX. LXIX.

**Gavotte, wird per transpositionem kein Menuet;**  
CXXII.

**G dur, von seinen Intervallis,** CXI.

- **Exempel/** 30/32/138.
- *Mr. St. Lambers* Meinung davon/ 141.

**Gehör, läßt in gewissen Stücken mit sich han-**  
**deln/** 241.

**General Bass / wie er verachtet wird/** VIII.  
XIV.

- **IO. Antores**, die davon geschrieben/ IX.
- was er für Nutzen auf der Orgel habe XXIV.
- Solo, 6.
- darff nicht allemahl in Spanischen Tritten  
einhergehen/ 8.
- auch nicht zur un rechten Zeit verbrämnet wer-  
den / 24.
- worin sein Haupt Wesen beruhet/ 142.
- wie sein Character zu erhalten/ 197.

**Genera, Musici, vid. Typus,** LII. LXII. seq.  
LXXXIX.

- wie einseitig davon geredet wird/ xc.

- ihre sind drey/ und die Asten wolten nur eins gelten lassen/ cxxxii.
  - Genitivus macht schöne Organisten/ xviii.
  - Genus *spissum*, lxxxviii, No. 2.
  - Geschwindigkeit/ was dabey zu erinnern/ 137. vid. Sauftfertigkeit.
  - Gibelius, N. A. de *Transpositione*, cxv.
  - Gis dur, wie viel verächtige *Intervalla* es hat/ cxii. (7)
    - Exempel/ 46/ 164.
    - mol, Exempel/ 62/ 157/ 186.
    - kommt im Ddur vor/ 29.
    - auch im Hdur, 84.
    - warum es auf zweyerley Notirungs- Art be-  
kandt seyn müsse/ 177.
  - Glareanus, N. A. ist nicht auf dem rechten Wege gewesen/ xlix.
    - hat die *Hemitonien*: Quackeleyen am ersten unter Leute gebracht/ lx.
    - will nur vor einem *Genere* hören/ lxxii. cxxxii.
    - wie viel er *Modos* hat/ lxxiii.
  - Glaß: Klang/ cxxiii. cxlix.
  - Gmol, Exempel/ 6/ 108.
  - Gradus, est in der *Octave*/ warum nicht groß/ xlvi. xlvii. cxxxiv.
    - lassen sich alle in einer Zeile anbringen/ cxxxv.
    - sind alle großste 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/ Jan. ein großer Virtuose/ 176.
- 
- H/ warum man es lieber als zwey Creutz ge-  
brauchen wolten/ 177/ 221.
  - dessen eigentliche Bedeutung/ 246.
  - Hacken/ mit beyden Händen/ wo es zu spahren/ 37/ 217.
  - wo es nothig/ 9/ 25. vid. *Synop.*
  - Hdis, *Tertianimis major*, cxl.
  - Hdur, seine unrichtige *Intervalla*, cxl. cxlii.
    - Exempel/ 82/ 215.
  - Hamburg/ ist eben nicht die ganze musicalische Welt/ xxviii.
  - Hand/ die rechte/ wo sie nichts machen darf/ 229.
  - Hand: Sachen/ Französische werden *recom-  
mendiret/ 136.*
    - sind anderer Art als der *General: Bass/ 142.*
    - wollen geübt seyn/ *ibid.*
  - Harmatejus, *Modum musicus*, lxxxix.
  - Harmonia, pro *Genere enharmonia*, lxxxiii.
  - Harmonie/ sieren und ausfüllen/ wer es kan/ 142.
    - die Seele soll lauter Harmonie seyn/ lvii. *nos. vid. Moïse.*
  - Harmonisches Wesen/ was man demselben  
zusehet/ cxxvi. *nos. vid. Musical.*
    - Denckmahl/ wird corrigiret/ cxxxvi.
    - wie viel es Titel hat/ clxvii.
    - wird *carpire*, 239.
  - Harpeggio, 171 44/ 45/ 77/ 99/ 114/ 137/ 212/ 217.
  - Harpocratius, de *Aristoxeno*, lvii.
  - Hase/ N. A. *Antisolfmisat*. cviii.
  - Heinchen/ N. A. vom *General: Bass/ ix.*
    - 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. II.
- bedeuten nichts mehr als die übrigen *Interval*la, 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/ LI.
- 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.

Hemiconium *majus*, wie viel und welche *Modi*  
es gar nicht haben/ CXII. (ε)

- wie viel und welche es doppelt haben/ *ib.* (ζ)
- wie viel und welche es mit einem einfachen bestellen/ *ibid.* eod.
- ein hemiconium hat so viel zu sagen als das andere/ CXXXIV.
- ein jedes der 12 hemiconiorum ist ein *Original*/ CLXII.
- ob sie alle gleich groß seyn müssen/ CLI.
- *negatur* *ibid.* & CLXIII.

Hemiconium *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 angeben/  
*ibid.* eod.

Zendel/ 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 hemitonis hält/ CII.

Hoch und niedrig in der Music/ will viel sa-  
gen/ CXLVIIII.

Horatius, de Phrygio, LXVIII.

Hormius, *Modus musicus*, LXXIV.

Huygens, von 31. Theilen der *Octava*, 254.

Hypate *hypaton*, LXXXVI. n. 2.

Hypate *meson*, *ibid.* eod.

Hypatos *quid*, *ibid.* eod.

Hyperboleus *nerum, quis*, *ibid.* n. 5.

## L

Jason, Opera, 56.

Ignorante, wird im Amt einem Virtuosen  
gleich geachtet/ xx.

Imitatio, mit der rechten Hand 16. 41.

- wie weit sie gut zu heißen/ 149.

Informatio, ob man Dabey allezeit seine eigene  
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. (ξ)

*schis-*

- *jehismate 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. fehlet dem *Orchestra*, 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 Organædi* überseht/ VII.

- Klang**/ wann dem tieffesten der größte *numerus* gehört/ und wann man es umkehrt/ CXXX.
- wie er im gewissen Verstande zu betrachten/ CLIX.

- ob der *numerus* ihn/ oder er den *numerus* macht/ *vid.* *Zahlen. it. Numerus.*
- der eine bewegt mehr als der andere/ CLVI.
- Kleinigkeiten**/ dienen zur lahmten Entschuldigung/ 94/249/250.
- Kuhnau**/ N. A. vom *General-Baß* eines Organisten/ L.
- 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*, XLII. CXXXIII.
- vom *Fis mol*, 207.
- vom *H dur*, 219.
- de *Tonis*, 242.
- wie er mit den *Signis umgeheth*/ 248.
- sein *Raisonnement* vom *General-Baß* der zur *Unzeit* verbrämet wird/ 255.
- Lebens-Beschreibungen**/ welche man besitzt/ und welche man verlangt/ CLXXXVIII.
- Leser**/ sein *Portrait*, 256.
- Licentiatius Musices**, 250.
- Lichanos hypaton**; *quid*, LXXXVI.

Lied/ so oft es gesungen wird/ so oft klingt es  
anders/ *CLIX.*

Ligaturz, 20/61.

Limma, quid, *LXXXVIII.*

- wie vieleley/ *CVII.*

- minus, wie viel Modi und welche es führen/  
*CXII. (a) CXLII.*

- majus, wie viel und welche Modi es haben/  
*ibid. (B)*

Livre *ouvers*, wie darauf gepochet wird/ *143/*  
*238.*

Locatio *hemitonii*, ein non ens, *CXXXI. CXLII.*

Legistica *harmonica explicatio*, *CXKVIII.*

Loser/Jun. ein Virtuose/ *238.*

Lucianus, de *Lydio*, *LXXI.*

Lydius, wie er vorgestellt wird/ *L.*

- ein Scherwengel/ *LXXI.*

## M.

Macrobius, de *enharmonia dura sententia*, *LXII.*

Majer/ N. A. de *Signis*, *170.*

Majoragus, N. A. de *Lydio*, *LXVIII.*

Mangel an Zeichen/ wie ihm abgehelfen/ *240.*

- vid. *Signaturen.*

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 Pièze 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*, *LVI.*

- de *Cleonide*, *LX.*

Meister von Sussanee, wie der Proben-Pro-  
cess mit ihnen vorzunehmen/ *237.*

Melante, N. A. per Anagr. Telemanni/ *quod*  
*vide.*

Menagius, de *Aristox*, *LVII.*

Menschen: Scimme/ ein Wunder/ *CXLIX.*

Mersennus, wegen der gebrochenern Instrumen-  
*te/ 254.*

Mesos, quid, *LXXXVI.*

Me<sup>7</sup>α<sup>3</sup>οδ<sup>η</sup>, quid, *CV.*

Meurlius, de *Aristox*, *LVII.*

- de *Cleonide*.

Mi, fa, *CVIII. CXLVI.*

Mittel/ ein kleines/ zur Befriedigung der Au-  
gen *in signis Musicis 241. sq.*

Modi *Tonici XLIII.* dependiren nicht von *Hemi-*

- *tonio*, sondern dieses von ihnen/ *LIX.*

- fünf/ sine *hemitonii maj.* *CIV.*

- vier/ die nur eins haben/ *CV.*

- drey/ die zwey haben/ *CVI.*

- sind auch *in diatono* unterschieden/ *CX.* aus-  
ser zweyen/ *CXII. (u) CXXX.*

- müssen *ex chromatico* beurtheilet werden/  
*CXXXI.*

- *embaterii*, *LXXIV.*

Modorum *accidentia*, *XLVIII.*

- *definitio*, *LV.*

- *doltrina*, *XLIX. LXXVIII.*

- *exempla*, die nicht pro *vocis loco* stehen/  
*LXXIII.*

- *numerus*/ vor *Altus* ungewiß/ *LXXIII.*

Modulatio, *facit Modum*, *LXXI.*

*Modulieren*/ siehe *cantabile*.

Modus, was jeder für *Chordas* habe/ *XLIII.*

- heißt beyh Boethio *liber constitutio*,  
*LXIV.*



- was eigentlich darunter zu verstehen/ *LXIV.*
- LXV. LXVII.*
- ist in seiner eigenen Bedeutung ganz was anders als *Tonus*, *LXV.*
- siehe *Modulatio*.
- hatte ganz andere *raisons* bey den Alten/ *LXV. in not.*
- heist auch wohl *Nonus*, *LXVI.*
- wird/ nach heutiger tonischen Bedeutung/ per transpositionem verändert/ *CXXII. sq. CLI.*
- *Cyclia*,
- *Harmatejus*,
- *Hormius*,
- *Hypothorus*,
- *Orthius*,
- *Parænius*,

LXXIV.

**Möhlmanns Voten/ 162.****Montoni**, ein enharmonischer *Componist/ 252.***Mores musici**, *quid*, *LXIV. LXV. LXVII.*- *Musorum quorundam*, *CLXXXI.***Morhoff**/ wegen der Kleinigkeiten/ *250.***Mossi**, N. A. *Giovanni*, wegen *F mol*, *157.*- wegen *Dis mol*, *185.*- wegen *E dur*, *201.*- wegen *H mol*, *214.*- wegen *H dur*, *216.*- wegen *Cis mol*, *227.***Mothé**, la, *le Vayer*, N. A. de sine *Musices*, *XLV.*- quod anima sit *Harmonia*, *LXVII.*- vom Jubal/ daß er der *Pythagoras*, *XCVI.***Mouvement**, eine andere Sache als *Tact*/ *176.***Musik**-Ehre/ muß verfochten werden/ *LIX.***Musica**, *artificialis*, *XCIV.*- *frigida*, *XCIIA.*- *filla*, *LXXIX. LXXX.*- *naturalis*, *XCIV.*- *occidentana*, *XCIII.*- *practica*, *XCIV.*- *theoretica*, *XCV.*- *vulgaris*, *CXIV.*- ihre schöne und wahre *pradicata*, *CLXXXV.***Musicalische Ehren**-Vorte/ wie es damit siehet/ *CLXXIII. sq.*- weisen/ ist vom harmonischen zu unterscheiden/ *CXXIV. not. CLXX.***Musici**, Ungelehrte werden vom *Cardano* berührt/ *XCH.*- berühmte/ warum man sie nicht *Messieurs* titulirt/ *CLII. not.*- ihre Säumseligkeit/ *CLXXX.*- unartige/ wie sie beschrieben werden/ *CLXXXI.***Musicus**, wie weit er von einem Sanger oder Spieler zu unterscheiden/ *XCII.*

N.

**Nachgeben**/ im musicalischen Verstande/ toer es kan/ *142.***Neidhards** Gedanken von den sogenannten fremden *Modis*, *XXXVII. 95.*- de *Ditono* *incomposito*, *LXXXIII. n. 2.*- de *Temperatura*, *CXLV. 241.*- de *Intervallis*, *251.*- seine *Erfindung/ 253.*- ob man eine reine *Scala*m haben könne/ *254.***Neunsechszehneheil**-*Tact*/ warum man ihn gebrauchet/ *170. 171.***Nete diazeugmenon**, } *LXXXVI. n. 4. 5.*- *hyperboleon*,

**Nieder-Sachsen/** was sie gesündigt haben/  
XXVIII

**Niede/** N. A. vom General-Baß/ IX.  
Nivers, N. A. de numero Intervallorum, CI.

**Nona,** wie sie manniertlich zu resolviren/ 80.

- minor, auf eine sonderliche Art/ 157.

**Noten/** Druck/ was ihnen fehlt/ LXVI.

- Buchs/ Vergleichung/ 105.

**Notirung/** antijohige/ der fremden Tone/ 57/  
89/ 219/ 221/ 239.

**Nouvelles, de la Republ. des Lettres,** von zufälli-  
gen Dingen/ XLVIII.

**Numerus** macht keinen Klang/ CLIII.

- vid. Klang & Zahlen.

## O.

**Octava,** ihre Erhöhung giebt eine andere Spe-  
ciem. LIV.

- behält den Nahmen *par complaisance*, ob  
gleich mehr als 8. Toni darinn befindlich/  
LXXXVII. n. 2.

- *qua Proportio*, wie mancherley? CVII.

- *Transpositio in Octavam* giebt nur eine kleine  
Veränderung/ CLVII.

- diatona ist kein Diapason, CXXXIII.

- in 31. Theile getheilet/ 253.

**Octaven- Viruose/** 69/ 229.

**Ohren/** ihnen wird adieu gesagt/ CXCVI.

- müssen zu Rath gezogen werden/ CLXIII.  
253.

**Opfern/** Hamburgische haben credit, XIII.

**Orchestra,** das forschende/ oder die dritte Er-  
öffnung/ wird recensirt/ CLXIX.

**Ordre, musiciens du premier,** CLXVII. 149.

**Organiste/** darf im General-Baß nicht stol-  
pern/ I.

- musicalische achtet man/ II.

- was dazu gehöret/ VII.

- wie sie beschrieben werden/ XV.

- mancher verdiente Capellmeister zu seyn/ XXX.

- wie er exercirt seyn soll/ XX. V. I.

- was man unter der Organisten Benen-  
nung alles begreiffet/ X. IV.

- wenn er kein Sanger noch Musicus ist/  
XCII.

**Organisten- Amt/** warum es so schlecht be-  
setzt/ XI. XII. XXII. XV.

- ist in Stümper- Händen/ XVIII.

- wie es zu ehren/ XXI.

**Organædi,** *idea boni*, wie es wohl übersetzt  
wird/ VII.

**Organum,** wie weit sich die Benennung eigent-  
lich erstreckt/ XX. V.

**Orgel- Fehler/** und Organisten Fehler sind  
verschiedene Dinge/ 236.

**Orgeln** ohne Organisten/ VI.

- warum sie nicht so temperirt als Clavier/  
CLXV.

**Orthius Modus,** LXXXIV.

**Ottava,** alt/ 12/ 13/ 36/ 152/ 212.

- mit beyden Händen/ 24/ 113/ 115.

## P.

**Parameße,** LXXXVI. n. 3.

**Paranete diazeugmenon,** *ibid.* n. 4.

- hyperboleon, *ibid.* n. 5.

**Parænus, Modus,** LXXXIV.

**Parhypate hypaton,** LXXXVI. n. 2.

- meson, *ibid.* n. 3.

**Pausen** können einen auch gewisser massen auf die Sprünge helfen/ 65.

**Perfectionis musica Argumenta**, sind *ex Proportionibus* nicht zu hohlen/ CXII. ( $\pi$ )

**Phrygius**, Meinungen davon/ LXVIII.

**Picti Musici** kriegen ihre lection, LXXXII.

**Plutarchus**, *de Aristox*, LVII.

- *de Modis*, LXXIV.

**Politianus**, *de numero Tonorum*, LXXIII.

**Porphyrius**, *de Aristox*, LVII.

- *de Phrygie*, LXVIII.

- wie viel Modos er statuirt, LXXIII.

**Porfenna**, *Drama per Musica*, hat sonderliche Fälle/ 56.

**Praxis**, wo sie zu suchen/ XLII.

**Prætorius**, N. A. *de Modis*, LXXI.

**Pretilissimo**, 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.

**Progressus**, *virios*, 69.

**Propertius**, *de Lydis*, 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. Q. I.

**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.

- verwißt das Gehör gang/ CXXV. not.

## Q.

**Quackfalber**/ der musicalische/ I, XVII.

**Qualité** rührt von einer gewissen Quantité her/ CLV.

**Quart**-Cadenzen/ wo sie zu dulden/ 33.

**Quarten**/ wie vielerley/ CVII.

- große / 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/ CXI. (o)

**Recitativo**, wie darin gestolpert wird/ XXIV.

- Die Notirung desselben ist der *inconueniencie* nicht so sehr unterworfen/ 240.

QR m

Rei-

Reinelius, *de Aristox.* LVII.

Reinlichkeit/ im Spiele/ 95/ 143/ 223.

Reisen/ ist den Musicis gut/ xxxiii.

Resignatio, macht Organisten/ xviii.

Rigaudon, *en Rondeaux*, LXXV.

Rückungen/ wie sie zu hören/ 20.

- müssen rein herauskommen/ 61.

Rudimenta *Bassi generalis*, f. Prælat.

## S.

Saiten/ aus wie viel die Griechische *Instrumenta* bestanden/ LXXXVI.

Salinas, N. A. & *Professoris musici*, handelt vom *Boethio*, XLIX.

- *de Modis*, LIV.

- *de Aristox.* LVII.

- vom *commate*, cvii.

- seine Meinung von gebrochenen Clavieren/

251.

- von *subsemitoniis*, 252.

- wo er gelebet und was er geschrieben/ 253.

Sal *musicum*, XLV.

Sänger/ wie sie von den Musicis zu unterscheiden/ xcii.

- müssen *favorisiret* werden/ 142.

Sartorius, *Erasm.* N. A. beschreibt Organisten/ xvi.

Sauveur, N. A. seine Beschreibung des Klangeß/ CLII.

Scala *Modorum in diatono*, cx.

- in *chromatico*, CCLI.

Sealiger, *de Lydio*, LXXX.

Sceptici, werden beantwortet/ 237.

Schieds-Männer des Orchestre, CLXXI.

Schleuffer/ in der linken Hand/ 207.

Schlüssel-Veränderung/ xxxvii. 32/ 68.

Scioppius, seine Titel wegen der *Satiren*/ III.

Secundæ *minores*, braucht man in *Grandtreich* bey *Accompagnement* nicht/ CLXVI. not.

Secunden/ Cadenzzen/ 33/ 137.

Septimen/ wie vielerley/ cvii.

- ihr Gebrauch/ 29.

- Cadenzzen/ 33. 157.

- alle auf einem Blat/ 40.

- können wunderliche Fälle haben/ 81.

Sexta & Quinta beyammen/ 5/ 20/ 21.

Sexta major, wie es mit der darauf folgenden Note gehalten werden muß/ 4.

- wie vielerley es *maiores* und *minores* giebt/ cvii.

Septen/ mögen mit der linken Hand ge Griffen werden/ 147.

Septen/ weiß/ zuspielen/ 77.

Sherard, *Giacomo*, N. A. wegen *Fmol.* 157.

Signa *chromatica*, was sie für Freude verursacht haben/ 236.

Signaturen in der linken Hand/ vid. *Vollstimmigkeit*/ müssen in der *Modulation* beygehalten werden/ 20/ 21/ 25.

- wie sie *anticipiren*/ 94.

- können nicht allemahl gerade über der Note stehen/ 58/ ff. 98.

- in *generalen Verstande*/ 188.

- es fehlt daran/ 189/ 239. vid. *Mangel*.

Singen/ wer solches nicht kan/ taugt nicht zum Spiele/ 129.

Singkunst/ ist nicht *Musica*, xcii.

Sinn/ N. A. xcix.

- von seiner *Temperatur*/ CXLV, CLXIII.

Sinn und Meinung des *Autoris* muß getroffen werden/ 144.

Sol.

Solmisatio. ein fingirtes Wesen/ LXXX.  
 Solmisatorum *confusio*, cxx.  
 Solmisiren/ wird proponirt, 157.  
 Sonata, vord Clavier/ 239.  
 Sonus, wie er zu begreiffen/ CLII.  
 - *fixus*, wer es seyn könte/ CLIV.  
 Sopater, *de Aristox.* LVII.  
 Sordini, Anmerckung drüber/ cxx. (r)  
 Species *Oktava*. würdt *physicalisch*/ LXVIII.  
 - *zwo die 2 andern in diatono gleich sehen*  
 cxxx.  
 Speer/ N. A. vom General-Baß/ ix.  
 Spielen/ *simple*, was dadurch verstanden  
 wird/ 197.  
 Spissum, *Genus*, LXXXVIII. n. 2.  
 Springen ist eine Kunst/ 211.  
 Sprünge/ wie dieselbe tractirt werden/ 476.  
 Stade/ Joh. N. A. vom General-Baß/ ix.  
 Stimmung/ des Instruments ist ein *præsup-*  
*positum* des *Musici*, 225.  
 Stobæus, *de Aristoxeno*, LVII.  
 Stolle N A de Aeol o, LXXI.  
 Stolpern/ darff kein Organist/ I, XLII. 143.  
 Studiren/ was man spielen oder singen soll/ ob  
 es gut/ 143.  
 Subjecta, *zwey* 22/ 25-  
 - ob sie bey *Accompagnement* zu imiti-  
 ren/ 149.  
 Subfemitiona. welche *Salinas* billiget/ 252.  
 Suffisance, wie ihr zu begegnen/ 237.  
 Suidas, *de Aristox.* LVII.  
 Survivances, Der Organisten Dienste/ wie  
 gottlos man damit *verfähret*/ xviii.  
 Syncopatio *Concentus*, 5/ 25/ 217/ 218.  
 - mit beyden Händen/ 9/ 25/ 29/ 152/ 153.  
 Syneumenon *Tetrachordan*, LXXXVIII, n. 1.  
 Syzgia *remota*, 172.

## T.

Tact/ dreyhalber/ 18/ 20.  
 - *Neunachtel*/ 30/ 32.  
 - *Zweyvierthel*/ 86/ 88/ 178.  
 - *Neunsechsheintheil*/ 168.  
 Tactschlagen/ 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 Aristox.* LVII.  
 Telemann/ 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 Scalis*, CXLII,  
 - *ex Calculis*, CXLIII.  
 Theoretische Organisten-Probte/ wie sie anzu-  
 stellen/ CLXV.  
 Theoria, wird proponiret/ XLII.  
 Tigrino, Oratio N. A. seine *Definitio Modi*,  
 LXVII.  
 - *seine Worte vom Sängert und Musico*,  
 xcii.  
 T in 2. Titel/

**Titel** / warum man sie bey berühmten Leuten wegläßt / CLII. not.

**Tone** / alle auf einem einigigen Blasi / 40.

- in einer Zeile / cxxxv. cxxxvi.
- in einer Reprife von einer Menüet, 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, fons, werden einem Gewebe verglichen / CLV.
- ihre Eigenschaften / CXLVII.

**Ton** / ein rarer in **Frankreich** / 214.

- noch ein **folcher** / 219.
- einer hat vor dem andern was voraus / LXX.
- ist gantz was anders als Modus, LXII.
- was das Wort bedeute / LXXII.
- wie viel hemitonia er habe / LXXXVII.
- **major**, wie vielerley / CVII.
- in welchen **Modis** er drey mahl zu finden / CXI. (η)
- in welchen zweymahl *ibid.* (θ)
- in welchen einmahl *ibid.* (ι)
- **minor** wie vielerley / *ibid.*
- in welchen **Modis** er viermahl / CXII. (x)
- in welchen drey mahl / *ibid.* (λ)
- in welchen zweymahl / *ibid. end.*
- müssen nicht vermischet werden cxx.

**Tonus** *incompositus*, LXXXVIII.

**τόπος**, *vocis locus*, LXVI. LXXII. CIX.

Transponir-Geister haben sich vorzusehen / CXIX.

Transpositio in alle **Modos**, cxxvi.

- in Octavam die schwächste / CLVII.
- in hemit. min. die stärkste / CLVIII.
- Problema darüber / CLI.

Transpositions-**Frage** / CXIII.

- derselben **Beantwortung** / CXIV. CLI. vid. **Tren.**

Transpositiones, wie weit man sich ihrer zu bedienen hat / cxvi. sq. 177.

- werden auf unterschiedliche Art verglichen / CXIX. CXXI. sq.

**Treffen** / wie darauf gepocht wird / 143.

- wie das **Bochen zu corrigiren** / 238.
- hat seine **Metren** / 243.

**Tren** / Abdias N. A. de Transpositione, CXIII.

Trias *harmonica*, muß vor allen Dingen in General-**Paß** **da seyn** / 172.

Trihemitonium, *incompositum*, quid, LXXXVIII.

Trillo, nöthig im **Paß** / 72 / 223.

Trite *diazomenon*, LXXXVI. 0.4.

- **hyperbolan**, *ibid.* 0.5.

**Trompeten** / haben nur einen Modum (quoad proportiones) man stimme sie wie man wolle / CXII. (ν)

Typus *Generum*, LXXXIV.

## U.

Valentini, **Guiseppe**, N. A. wegen **Dis**, 161.

- wegen **E dur**, 261.

Valla, N. A. de **Cleonide**, LX.

Variationes, müssen nicht zum **Handwerk** werden / 35. 176.

**Vaterland** / das danckbare / we? XXXII.

**Ubellaut** / muß den Ausschlag geben / 133.

Übersetzung in Sprachen mit musicalischen Transpositionibus verglichen / CXIX.

**Veränderung** / wie sich die Natur / so wohl als die **Musik** / daran belustiget / CLIX.

**Ver.**

**Verdoppelung** der Noten / wie und wo sie am  
tüglichsten zu machen / 13/ 37/ 45/  
53/ 77.

**Venturini** N. A. wegen der Pausen im Gene-  
ral-Baß 52.

- wegen *E dur*, 73.

**Vibrations**, wie der Klang dabey zu begreifen  
und zu unterscheiden / CLIII, CLIV.  
CLXII.

**Virdung** N. A. de Musica ficta, LXXX.

**Vitruvius** de Ariftox, LVII.

**Virtu**, mit seiner zufrieden seyn / ist ein schlechtes  
Zeichen / 40.

**Virtuose** / hat leider im Amt heutiges Tages  
nichts voraus / XX.

- der unbrauchbare / XVII.

- der brauchbare / CLXVII. sq.

**Vivaldi**, N. A. celeberr. wegen der Pausen im  
*Basso continuo*, 52.

- wegen *E dur*, 203.

- wegen *H mol*, 214.

- hat kein *C dur*, 241.

**Vollkommenheit** / ist unsern unvollkomme-  
nen Ohreneben nicht à la rigueur nö-  
thig / 230, 254.

**Vollstimmigkeit** / in der linken so wohl als  
rechten Hand / 9/ 12/ 16/ 21/ 37/ 41/  
72/ 73/ 81/ 89/ 95/ 153/ 198/ 202/  
203/ 224.

**Vorschlag** / in der rechten Hand / 37/ 53/ 191.

- wo er nicht seyn muß / 206.

**Vorurtheile** / in der Music / 133.

**Vossius**, G. L. de Ariftox, LVII.

- de Cleonide, LX.

- de antiquitate studii musici, XCVII.

W.

**Waldbhörner** / haben (quoad proportiones)

273  
nur einen Modum, man stimme sie wie  
man wolle / cxii. (v)

**Werckmeister** / N. A. vom General-Baß /  
VII. IX. XXII. 241.

- wie viel Intervalla er in die Octave set-  
zet / 251.

- vom commate, cvl.

- von subsemitoniis, 254.

- seine Meinung von den fremden Tonen / 95.

**Weymar** / Herzog von / ein Antor musicus,  
203.

- seine Concerte haben kein *C dur*, 241.

**Wohl-Laut** / giebt den Ausschlag / 133.

Z.

**Zahlen** / ob sie decidiren / cxvii. not. e)

- Ordnung derselben in Vorstellung der In-  
tervallorum, cxvii.

- machen keinen Klang / cliii.

- ob es nöthig für jedem Klang eine gewisse  
Zahl zu setzen / cliv.

**Zarlino**, de Ariftox, LVII.

- vom hemitono, lviii. cxlvi. not.

- de chromatico, lxii.

- de Modis, lxvi.

- de scala, lxxxiv.

- vom Jubal / daß es der vermeinte Pythago-  
ras sey / xcvi.

- vom Creuze / X 245.

- vom commate, 250.

- von gebrochenen Clavieren / 251.

**Zielfern** über den General-Baß / sind niemahls  
so accurat zu sehn / daß nicht vieles  
vom judicio des Spielers dependiret /  
65. II 8.

Wm 2

Zieg

Ziegler / G. G. N. A. vom General-Bischof / IX.

Zierach / siehe Auszierung / cantable, Ma-  
nieren.Zierlicheit / wird leider hindangesehet /  
143.Zufällige Dinge / würden stark / XLVIII.  
CXXV.Zweck des Wercks / der erste / IV.  
- der Neben-Zweck / 225.

Zweyviertel-Fact / badinirt / 178. 179

## ERRATA

### In der Vorbereitung.

Seite.	Zeile.	an statt	ließ
3.	8.	iu	in
13.	16, 17.	hoffentlich	hoffentlich
22.	33.	geuus	Genus
25.	18.	credendum	credendum
26.	7.	Distinzione	Distinctione
27.	25.	lässe	lässet
	33.	grossen	grossen
29.	15.	Svstalticen	Systalticen
	16.	Distalticen	Dystalticen
	16, 17.	excitamns	excitamus
34	27.	Briennius	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.	Lact.	
2.	5.	1.	Soll das <b>g</b> über der Note stehen.
3.	3.	3.	gehört das <b>b</b> zur letzten Seite.
24.	2.	2.	soll die 6. über der vorhergehenden Note stehen.
31.	3.	ult.	wo <b>f</b> steht/ soll die 5. ein <b>b</b> haben.

soll



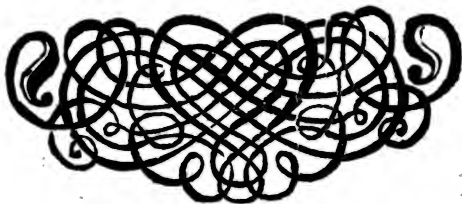
Seite.	Zeile.	Tact.	
-	6.	1.	fol die letzte Note das <b>x</b> über und nicht vor sich haben:
35.	2.	5.	fol die 4 nicht durchstrichen seyn.
-	5.	1.	fol die 6 über der folgenden / tactu 2. aber über der vorgehenden Note stehen.
38.	-	-	stehen die Zahlen der paginæ verkehrt.
42.	4.	-	fol über der letzten Note die 6 bleiben.
43.	1.	-	fol nota antepenult. d seyn.
-	4.	2.	fol nach dem letzten b eine 6. folgen.
50.	6.	8.	fol die erste Note ein b haben.
-	-	9.	fol die letzte Note eine <b>h</b> führen.
52.	3.	-	an statt seyn/ ließ: sey.
66.	4.	1.	fol das <b>x</b> welches auß vierde Spatium stehet/ die vierde Linie einnehmen/ und mit der folgenden Note nichts zu thun haben.
68.	14.	-	an statt Organiste/ ließ: Organisten.
74.	3.	1.	fol die letzte Note gis seyn.
75.	1.	1.	fol die letzte Note auch gis seyn.
-	8.	3.	fol die Schluß-Note kein <b>x</b> haben.
78.	7.	4.	darff die 6 nicht durchstrichen seyn.
-	-	5.	muß das <b>h</b> getilget werden.
89.	6.	-	fol der Custos im Bass auf dem zweyten Spatio stehen.
91.	1.	6.	fol das <b>x</b> hart vor der letzten Note stehen.
102.	3.	2.	fol die 6 ohne b seyn.
-	4.	2.	fol die letzte 6 übers folgende a stehen.
103.	1.	2.	an statt b; fol eine 6 stehen.
104.	4.	2.	fol die letzte 6 übers a stehen.
-	-	3.	die letzte 6 über h.
107.	9.	1.	fol die vierde Note im Discant kein zweygestriches a sondern g seyn.
-	-	-	fol die neundte Note ein dergleichen g seyn.
108.	2.	2.	fol die dritte Note c heißen.
114.	18.	1.	fol die vierde Bass-Note auch c seyn.
129.	16.	-	an statt Geschmader/ ließ: geschmädert.
138.	-	-	ist fälschlich mit 136. bezeichnet.
139.	-	-	eben also mit 137.
147.	9.	-	an statt denu/ ließ: denn.
148.	4.	1.	die 5 ersten Noten im Bass sollen eine Tertie major höher stehen.
166.	22.	-	an statt folget/ ließ: folget.
169.	5.	2.	fol die folgende 6 über der vorgehenden Note d stehen.

Seite.	Seite.	Tact.	
178.	3.	6.	del. punctum;
188.	7.	s	an statt <i>Matheſi</i> , lieſ: <i>Matheſi</i> .
,	26.	s	an ſtatt <i>verſchiedener</i> / lieſ: <i>verſchiedene</i> .
202.	9.	s	an ſtatt <i>Anfang</i> / lieſ: <i>Anfang</i> .
226.	5.	1.	fehler die Abtheilung des Tact.
227.	3.	2.	iſt bey der dritten Note das <i>x</i> ausgelaffen.
240.	18.		an ſtatt 47. lieſ: 53.
249.	11.		an ſtatt ſolle / lieſ: ſoll.

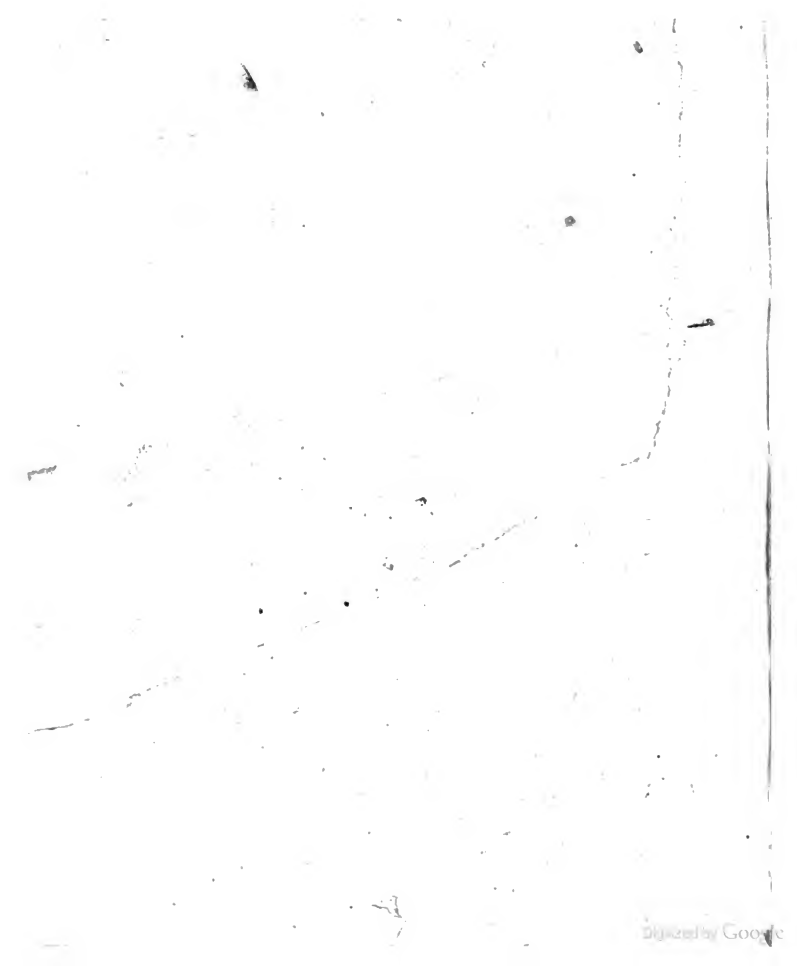
### In der Vorbereitung.

Pag. 21, post verba: **werden müſte / adde:**

*GLAVIANNUS* falſis innitens fundamentis in eum errorem, in quem *FRANCHINIUS* prius incidit, lapſus eſt: uterque enim arbitratus eſt, tonos per ſeptem Diapason ſpecies eſſe conſiderandos, & inter ſe ſolum diverſis ſemitoniorum locationibus differre; quemadmodum ipſæ differunt ſpecies: *cum omnes antiqui apertiffimè dixerint, tonos inter ſe acumine ſolum & gravitate differre.* *Salmasius* de Muſ. L. IV, cap. 31, pag. 228.







a 174<sup>er</sup> ... 1. ~~10~~ ... quart  
 4. ...  
 2. ...  
 2. ...  
 2. ...

Non 3<sup>er</sup> ... 1. ... Praelex

... 6. - -  
 ... 5. 11. 2.  
 ... 5. 11. 2.  
 ... 7. 9  
 ... 20. 9. 8  
 ... 20. 17. 7  
 ... 1.  
 ... 21. 17. 7

...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

Mich ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...  
 ...

Adv. - ...  
 ...  
 ...



