Andreas Werckmeister's *Cribrum musicum* (1700) and *Harmonologia musica* (1702)

The Original German Treatises with Parallel, Annotated English Translations

Andreas Werckmeister's *Cribrum musicum* (1700) and *Harmonologia musica* (1702)

The Original German Treatises with Parallel, Annotated English Translations

by Casey Mongoven

HARMONOLOGIA: Studies in Music Theory No. 19

PENDRAGON PRESS
Hillsdale, NY

Other Titles in the Series HARMONOLOGIA: STUDIES IN MUSIC THEORY

No. 1 *Heinrich Schenker: An Annotated Index to His Analyses of Musical Works,* by Lawrence Laskowski
No. 2 *Marpurg's Thoroughbass and Composition Handbook: A Narrative Translation and Critical Study,* by David A. Sheldon
No. 3 *Between Modes and Keys: German Theory 1592-1802,* by Joel Lester
No. 4 *Music Theory from Zarlino to Schenker: A Bibliography and Guide,* by David Damschroder and David Russell Williams
No. 5 *Musical Time: The Sense of Order,* by Barbara Barry
No. 6 *Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition* (revised edition), by Sharon Kanach
No. 7 Esquisse de l'histoire de l'harmonie: *An English-Language Translation of the François-Joseph Fétis History of Harmony,* by Mary I. Arlin
No. 8 *Analyzing Fugue: A Schenkerian Approach,* by Wiliam Renwick
No. 9 *Bach's Modal Chorales,* by Lori Burns
No. 10 Treatise on Melody *by Anton Reicha,* translated by Peter Landy
No. 11 *A Topical Guide to Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices,* by David Carson Berry
No. 12 *Structure and Meaning in Tonal Music: A Festschrift for Carl Schachter,* edited by Poundie Burstein and David Gagné
No. 13 Complete Treatise on the Theory and Practice of Harmony *(1844) by François-Joseph Fétis,* translated by Peter Landy
No. 14 *Music Theory from Boethius to Zarlino: A Bibliography and Guide,* by Matthew Balensuela and David Russell Williams
No. 15 *Analyzing Jazz: A Schenkerian Approach,* by Steve Larson
No. 16 *The Power of the Moment: Essays on the Western Musical Canon,* by Martin Boykan
No. 17 *Johann David Heinichen's* Comprehensive Instruction on Basso Continuo, translated and compiled by Benedikt Brilmayer and Casey Mongoven
No. 18 *Mendelssohn's Instrumental Music: Structure and Style,* by Erez Rapaport

Cover design by Stuart Ross

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

Werckmeister, Andreas, 1645-1706.
[Theoretical works. Selections. English]
Andreas Werckmeister's Cribrum musicum (1700) and Harmonologia musica (1702) / translated by Casey Mongoven.
pages cm. ~ (Harmonologia : studies in music theory ; no. 19)
ISBN 978-1-57647-217-0
1. Music theory~Early works to 1800. 2. Composition (Music)~Early works to 1800. 3. Music~Instruction and study~Early works to 1800. I. Mongoven, Casey, translator. II. Werckmeister, Andreas, 1645-1706. Cribrum musicum. English. III. Werckmeister, Andreas, 1645-1706. Harmonologia musica. English. IV. Title.
MT6.W34 2013
781~dc23

2013019242

Copyright 2013 Pendragon Press

Contents

Translator's Preface vii

Andreas Werckmeister's *Cribrum musicum* (1700) 1

- Introduction 5
- Summary of the Chapters 9
- Misprints 137
- Appendix A: Biographies of Andreas Werckmeister and Johann Kuhnau 139
- Appendix B: Errors in *Cribrum musicum* 146
- Notes 148

Andreas Werckmeister's *Harmonologia musica* (1702) 159

- Introduction 163
- Foreword 179
- Table of Contents 197
- Addendum 205
- On Chords 207
- Appendix on Double Counterpoint and Fugue 395
- Misprints 491
- Appendix A: Errors in *Harmonologia musica* 497
- Notes 500

Bibliography 508

Special thanks are due to Eastman School of Music's Sibley Music Library for providing the originals used in these bitextual editions.

Translator's Preface

At the dawn of the 18th century, Andreas Werckmeister published two theoretical treatises in succession, both of which focus primarily on music composition, but which approach its teaching in significantly contrasting manners and forms: *Cribrum musicum* (1700) and *Harmonologia musica* (1702).

Cribrum musicum

Werckmeister's *Cribrum musicum* represents one of the earliest works of German music criticism [23]; its publication was facilitated by his colleague Johann Georg Carl, a town musician in Halberstadt. Two primary influences can be cited. The first was the translation from Italian into German of Agostino Steffani's epistle *Quanta certezza habbia da suoi principii la musica* (1695), which Werckmeister had published in the previous year; this writing clearly influenced the unusual form Werckmeister's writing took. The second writing, which influenced the content and approach, was Marco Scacchi's own *Cribrum musicum ad triticum Syferticum* (1643), a treatise siding with Caspar Forster in a dispute with Paul Siefert, who responded to Scacchi's writing with *Anticribratio musica ad avenam Scacchianam* (1645). Similarly to Werckmeister, Scacchi discusses in his *Cribrum musicum* what he saw as the improper use of the modes.

Almost nothing is known about the origin of the fragment of the erroneous fugue included in Chapter XI, which is the primary subject of the epistle. Werckmeister begins by saying that an entire piece had been sent to him, and that he only chose to analyze and critique the fugue; unfortunately, we can only speculate on who the author might have been.

Nowhere else in Werckmeister's writings does one encounter such unfettered harshness and blatant honesty in the criticism of another composer's work. Although he claims in the beginning that he does not "want to write anything to insult anyone surreptitiously," his choice

of words would often tend to suggest otherwise: e.g. "O what outrageous, embarrassing *composition*!", "O what a weak and wretched *harmony*!", etc. Such writing would be considered unusually bombastic if published today; there is, however, some value in the candidness musicians of that time had in their writing – something that has been lost to some extent today, primarily as a result of egalitarianism and political correctness.

Johann Kuhnau's *Musicalischer Quack-Salber* was published in Dresden the same year as Werckmeister's *Cribrum musicum*. It is a *Musikerroman* (i.e. a novel concerning musicians) about an errant and boastful musician, Caraffa, who eventually finds the proper path and humility after many trials and tribulations. Near the end, in Chapter LII, Caraffa receives a letter from a pastor with 64 tenets entitled *The True Virtuoso and Blissful Musician*. Johann Georg Carl chose to include this part of Kuhnau's book in his printing of *Cribrum musicum* because he felt that it fortified that which was said in Werckmeister's epistle and that it defined the virtuoso accurately.

Harmonologia musica

Werckmeister indicates in his foreword that *Harmonologia musica* expands on a book printed in 1698 entitled *Die Nothwendigsten Anmerkungen … wie der Bassus Continuus … wol könne tractiret werden …* [The most necessary annotations … on how basso continuo … can be realized effectively] [27].[1] Surprisingly, the book, published in 1698 according to Werckmeister, refers readers to *Harmonologia musica* in §6 for more information on various types of chords. This means that at least part of *Harmonologia musica* must have already been written by 1698. If one compares *Die Nothwendigsten Anmerkungen …* to *Harmonologia musica*, one finds that both books consist of two main sections and an appendix. The first two sections of both books deal primarily with the same topics: chords and progressions. The appendices, however, differ in that the former deals with how to tune keyboard instruments and the latter is more extensive and expounds on double, triple and quadruple counterpoint. The text and examples in the two books differ significantly for the most part. Additionally, the earlier book relies more heavily on German keyboard tablature.

Not unlike *Cribrum musicum* and Kuhnau's *Musicalischer Quack-Salber*, *Harmonologia musica* was written primarily with beginning students of composition, who already have some previous knowledge,

[1] A second edition of the book, identical in content, was published in 1715 [30].

in mind. After a letter of dedication detailing the divine significance of music and a brief foreword to the reader, Werckmeister begins the first section of the book by introducing four categories of chords and various rules for the realization of basso continuo. He then discusses in a second section how these chords might succeed one another and various errors that can occur in progressions. In the appendix, Werckmeister reveals a technique of his own invention for composing or improvising double, triple and quadruple counterpoint using three chords, presented on pp. 100–101. If one harmonizes musical subjects using only these three chords, then one is guaranteed the ability to rearrange the voices, and in certain cases to create double counterpoint at the octave, tenth and twelfth.

Harmonologia musica is rich with examples and also touches on many other diverse topics relevant to the musical discussion taking place at the time, including: musical temperament, the development of equal temperament, the emergence of two church modes as dominant (Ionian and Dorian, see §110), the necessity of including figures for basso continuo, methods of testing an organist's ability, and the formulation of variations.

The Translations

These first translations of *Cribrum musicum* and *Harmonologia musica* seek to render the meaning of the original texts as accurately as possible in modern English. Although a balance always has to be found in translation, accuracy and consistency were generally preferred over style. Idioms that could be translated directly and retain their meaning were translated directly; those that could not be translated were paraphrased and explained in endnotes. All phrases left in Latin that are not common have also been explained in endnotes. A significant number of definitions from Johann Gottfried Walther's *Musicalisches Lexicon* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732) have been included in endnotes as well, in order to further clarify various terms.

The following is a list of selected terms that presented some challenge in the translation of *Cribrum musicum*, *The True Virtuoso and Blissful Musician* and *Harmonologia musica*:

die Alten — Musicians of the time often speak of "die Alten" [literally: the old ones; translated: the venerable]; this refers to the pre-

vious generation of composers and their predecessors who composed in stylus gravis.

B, H — In German, the notes B♭ and B are called B and H, respectively. This is a well-known issue and styles of translation are various. The translator has chosen to translate the spelling of all notes directly, with the exception of the two German notes B and H, which were simply translated as B♭ and B, respectively.

die *Formal*-Stimme — This word [literally: *formal* voice] has been translated as *leading voice*, and refers to the highest voice.

die Kunst — This word can be variously translated as *profession*, *skill*, *craft* and *art*. This presents issues in cases where these words are seemingly interchangeable (e.g. see Kuhnau's paragraphs 5 and 12). The choice of words in this translation was always based on greater context.

der Meister/*Autor*/*Componist* — In cases where these words [literally: the master/*author*/*composer*] are clearly synonyms in German, the word *composer* was generally preferred, as otherwise confusion can result.

der *Musicus practicus* — These words have been translated as *practical musician*, and they refer to an instrumentalist or vocalist with little theoretical knowledge who can nonetheless hold his own. A definition from Johann Gottfried Walther's *Lexicon* has been provided in the endnotes of *Harmonologia musica*.

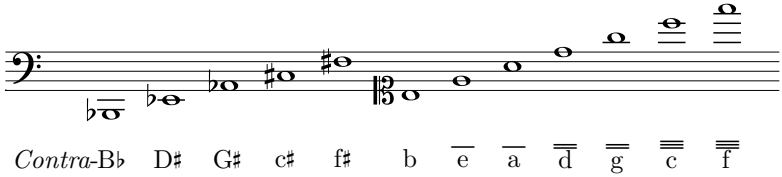
der Satz und Griff — One common issue in translating German Baroque writings on music into English is that they often have more synonyms than there are in English for certain words. Both "Satz" and "Griff" refer to a chord, and these words are often used together "Satz und Griff" – this has generally been translated in these books as *chord and voicing*.

das Sausen — This word describes the sound of the blowing, howling or hissing of the wind. Werckmeister uses it to describe the way that basso continuo should sound, most likely with the organ primarily in mind. This has been translated as *bluster* where it is found in *Harmonologia musica*.

der *Usus* — This Latin word, found only in *Harmonologia musica*, sometimes describes *use* or *utilization* (e.g. p. 51), but also occasionally takes on the shade of meaning of *experience* (e.g. p. 54).

In addition to these terms, a challenge was presented by the fact that, at the time, it was considered a sign of respect to address equals in the third person in written correspondence (i.e. *he* instead of *you*) [13]. In *Cribrum musicum*, where there is intentional ambiguity about who exactly is being referred to – in part to avoid defamation – the use of the third person has been retained in translation; this is true even in cases where it is clear that Werckmeister is referring to the person who sent him the composition (e.g. at the beginning of p. 1 and on p. 24). In the poems in *Harmonologia musica*, however, the use of the third person has been reflected through the capitalization of *you*, as it is clear who is being referred to: Werckmeister himself.

The following can serve as a key to the organ tablature used in these books:

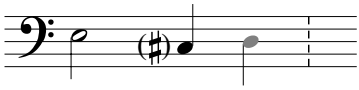


In Werckmeister's notation, accidentals do not carry through the bar, but they do carry through on repeated notes (see, for example, the example at the bottom of p. 40 of *Harmonologia musica*).

The various typefaces that occur in the multitude of works used in this translation (including the endnotes and appendices) were reflected as follows:

𝔉𝔯𝔞𝔨𝔱𝔲𝔯 = standard type
𝔖𝔠𝔥𝔴𝔞𝔟𝔞𝔠𝔥𝔢𝔯 = sans serif
antiqua = *standard type italic*
antiqua italic = ***standard type italic bold***
ελληνικά = ελληνικά (Greek)

Full advantage was taken of the list of errors included at the end of both books; those places where something has been added or something has been corrected that was incorrect in the original have been printed in light print in these translations (deletions could not be represented in this way, of course). Logical errors that were not noted in the list as well as omissions of words, however, were translated with [sic] and explained in endnotes if necessary. Notational errors that have been corrected are indicated either by light print, or with parentheses or dotted lines, i.e.:



Just as in the text, deletions (e.g. of the superfluous time signatures on p. 27 of *Cribrum musicum*, or the seemingly superfluous barlines on p. 123 of *Harmonologia musica*) were not possible to represent in this way. The barlines in *Harmonologia musica* are sometimes confusing and likely erroneous (see the mentioned p. 123 or p. 132, for example). In addition, there are places in *Harmonologia musica* where it seems possible that accidentals have been left out; see p. 134, for example, where a variation contains accidentals that the original does not. The example on p. 135 could potentially have been conceived in the Mixolydian mode as it is written, in which case the sharps in parentheses can be ignored. The example on p. 130 seems particularly dubious.

The canons in §180 and §181 of *Harmonologia musica* seem puzzling, as they both contain progressions that Werckmeister certainly would have considered erroneous. Among other issues, §180 contains a leap to a tritone in parallel motion in the bass and soprano in the 3rd measure; §181 includes a leap to a dissonance in its 3rd measure in the top two voices.

Cribrum musicum has been supplemented with two appendices, *Harmonologia musica* with one. Appendix A of *Cribrum musicum* includes two translations of historical biographies of Andreas Werckmeister and Johann Kuhnau, written by Johann Gottfried Walther and Johann Mattheson, respectively; Appendix B contains additional spelling, notation and punctuation errors that occur in *Cribrum musicum* that were not noted in the list at the end of the original book. *Harmonologia musica's* Appendix A contains the additional errors encountered in that book.

I would like to thank Jan Mongoven, David Damschroder, David Butterfield, Rodrigo Bauler and the participants of the forum at www.latindiscussion.com for their help and suggestions in the preparation of this translation.

Andreas Werckmeister's
Cribrum musicum (1700)

ANDREÆ Werckmeiſters/
Benic. Cheruſ.
Muſici und Organ. zu S. Martini
in Halberſtadt

CRIBRVM MVSICVM

Oder

Muſicaliſches Sieb/

Dariñen einige Mängel eines halb Gelehrten
Componiſten vorgeſtellet/und das Böſe von dem
Guten gleichſam ausgeſiebet und abgeſondert
worden/

In einem Sendſchreiben
An einem guten Freund dargeſtellet/
Dann denen unzeitigen Componiſten zur Nachricht und
fleißigern Nachſinnen zum Druck befördert
Durch
Johann Georg Carln/
beſtalten Stadt-Muſicum in Halberſtadt.

Quedlinburg und Leipzig/
Verlegts Theodor. Philipp Calviſius. 1700.

A N D R E A S Werckmeister,
Benneckensteinian Cheruscian
Musician and *Organist* at *St. Martin*
in Halberstadt's

CRIBRUM MUSICUM

or

Musical Sieve,

in which a few mistakes of a half-taught *composer* have been exhibited, and the bad has, so to speak, been sieved out and isolated from the good,
presented in an epistle to a good friend,
promoted for print to additionally serve inopportune *composers* as an admonition, and for more diligent contemplation
by
Johann Georg Carl,
appointed Town *Musician* in Halberstadt.

Quedlinburg and Leipzig
Published by Theodor Philipp *Calvisius*. 1700.

Hochgeneigter Leſer!

NAchdem mir dieſes Send-Schreiben oder Cribrum Muſicum iſt zuhanden kommen / habe ich daſſelbe dem Drucke zu übergeben vor rathſam erachtet: weil mancher incipiente, und andere/ſo in der Compoſition was gethan zuhaben vermeinet / ein weiteres Nachdencken zu ihrer Beſſerung daraus ſchöpfen können: Es hat zwar der Herr Autor dieſe Schrifft dem Drucke zu überlaſſen / ſich ſehr geweigert / weil Er durch ſein gutes Abſehen / inſonderheit bey den Ignoranten nur Undanck zuverdienen pfleget: Al-

Benevolent Reader:

After receiving this epistle, or *Cribrum musicum*, I have deemed it advisable to hand over for printing: For many *beginners* and others who suppose to have accomplished something in *composition* can take from it something for further contemplation for their own improvement. The *author* was indeed very reluctant to hand this writing over for printing, because he tends only to receive ingratitude for his good foresight, especially from the *ignorant*. However

lein / wenn man ſich an die Ignoranten und verleumder kehren wolte / ſo würde niemals etwas gutes an den Tag kommen: habe demnach dieſes Send-Schreiben in gewiſſe Capita eintheilen / und allen ſo da etwas rechtſchaffenes zu lernen geſinnet / treulich recommendiren wollen. Wenn auch das 52. Cap. aus des Herrn Kunaus Muſicaliſchen Quackſalber / da er den Virtuoſen / und glückſeeligen Muſicum rechtſchaffen beſchreibet / ſich hieher ſehr wohl ſchicket alſo habe daſſelbe hierbey anfügen wollen / damit dasjenige was in unſern Cribro Muſico vorgeſtellet wird / deſto mehr bekräfftiget werde. Recommendire mich dem Hochgeneigten Leſer und verbleibe deſſen Dienſtw.

Halberſtadt den 12. Aug.
1700.

Joh. Georg Carl.

Sum-

ever, if one wanted to appeal to the *ignorant* and slanderers, nothing good would ever come to light. Accordingly, I have desired to divide this epistle into certain *chapters* and faithfully *recommend* it to everyone disposed to learn something genuine. Seeing that the 52nd *Chap.* from Mr. Kuhnau's Der *Musicalische* Quack-Salber fits very well here, because he describes the *virtuoso* and blissful *musician* accurately, I have desired to include it here so that that which is presented in our *Cribrum musicum* is fortified even more. I *entrust* myself to the benevolent reader and remain disposed to his service.

Halberstadt, 12 *Aug.*
1 7 0 0

Joh. Georg Carl

Sum-

Sum̃ariſcher Inhalt der Capitel.

Das I. Cap.

Handelt von der Urſache/ warumb die Incipienten unterweilen ſo ungereimte Dinge ſetzen. Und wie ſie rechtſchaffenen Fleiß anwenden müſſen/ wenn ſie etwas rechtes lernen wollen.

Das II. Cap.

Warumb nicht zwey oder mehr Octaven und Quinten hintereinander her können geſetzet werden.

Das III. Cap.

Hält noch mehr Urſachen von denen falſchen Sätzen/ der Octaven und Quinten/ dann auch von den relationibus non harmo-

Summary of the Chapters

The 1*st Chap.*

Deals with the reason why *beginners* occasionally compose such absurd things. And how they must apply genuine diligence if they want to learn something proper.

The 2*nd Chap.*

Why two or more *octaves* and *fifths* cannot be composed successively.

The 3*rd Chap.*

Presents even more causes of erroneous progressions, *octaves* and *fifths*, and also *non-harmonic relations* in addition,

nicis, uñ haſtigen Veränderungen/ſo in der Muſic nicht können geduldet werden und warum? Wie GOtt alles in gute Ordnung geſetzet/alſo muß auch die Muſic beſchaffen ſeyn; welches durch die Zahlen bewieſen wird.

Das IV. Cap.

Machet den Anfang vom Cribro Muſico und ſtellet die falſche fugam vor.

Das V. Cap.

Zeiget wie eine Fuga recht mag angeſtellet werden/ mit Exempeln.

Das VI. Cap.

In dieſem Capitel werden nun die falſchen Progreſſiones vorgeſtellet.

Das VII. Cap.

Handelt nun weiter von den falſchen Sätzen/und progreſſen. Auch von den ungereimten Maniren.

Das

dition, abrupt changes that cannot be tolerated in *music* and why. Just as God put everything into good order, the nature of *music* must also be as such – which is proved through the numbers.

The 4*th Chap.*

Commences the *Cribrum musicum* and presents the erroneous *fugue*.

The 5*th Chap.*

Shows how a *fugue* might be carried out correctly with examples.

The 6*th Chap.*

In this chapter, the erroneous *progressions* are presented.

The 7*th Chap.*

Deals further with erroneous chords and *progressions*; also with absurd *ornaments*.

The

Das VIII. Cap.

Schreitet weiter/ und handelt von den nachfolgenden falſchen Progreſſionen.

Das IX. Cap.

Meldet weiter von der elenden Compoſition.

Das X. Cap.

Zeiget den Nachſtand der verwirreten Compoſition, mit angehängter Lehre/ wie die Muſic eine Wiſſenſchafft ſey/ welche ihre Cauſas habe.

Das XI. Cap.

Wie man ſich vor ſolcher falſcher Compoſition hüten ſolle: Damit man nicht beſchämet werde. Daß kein rechtſchaffener Componiſt hiermit ſolle angeſtochen werden. Die Compoſition des Unrichtigen Compoſitoris wird hier mit angefüget.

Das

The 8*th Chap.*

Continues and deals with the subsequent erroneous *progressions*.

The 9*th Chap.*

Reports further on the wretched *composition*.

The 10*th Chap.*

Shows the inferiority of the confused *composition*; with an appended lesson on how *music* is a science that has its *causes*.

The 11*th Chap.*

How one should beware of such erroneous *composition* – so that one is not humiliated. That no genuine *composer* should be insulted by this. The *composition* of the erroneous *composer* is included here.

The

Das XII. Cap.

Den untichtigen Componiſten rationes, diſcurſe / und falſche Concepten des Virgilii Schiffs-Knechte: Zeugniß rechtſchaffener Muſicorum.

Das XIII. Cap.

Falſche Urtheiler von der Compoſition, Bierfiedler / falſche Gewonheiten ſo die vermeinten Muſici annehmen. Wie die falſche Gewonheiten einreiſſen können.

Das XIV. Cap.

Wie die vorgefaßeten Meinungen einen betrügen können. Der Bierfiedler falſche Einbildung.

Das XV. Cap.

Stellet noch mehr böſe Gewonheiten vor / wie / und warum die diſſonantien mögen reſolviret werden.

Das XVI. Cap.

Die Urſache und Nutz dieſer Epiſtel.

Hoch-

The 12*th Chap.*

Inept *composers' reasons*, *discourses*, and erroneous *concepts* of *Virgil's* shepherds: Testimonial of genuine *musicians*.

The 13*th Chap.*

Erroneous arbiters of *composition*, beer-fiddlers, erroneous habits that supposed *musicians* take on. How erroneous habits can come about.

The 14*th Chap.*

How preconceived opinions can deceive one. Beer-fiddlers' erroneous persuasion.

The 15*th Chap.*

Presents even more bad habits; how the *dissonances* are to be *resolved* and why.

The 16*th Chap.*

The cause for and use of this epistle.

Highly

Cap. I.



Hochgeehrter Herr und Freund! Wiewohl ich ungern / von eines andern Arbeit urtheile / ſo habe doch auff deſſen inſtändiges Anhalten / ein weniges von der überſchickten Compoſition melden wollen / jedoch mit dem Vorbehalt / daß ich dadurch keinem zur Beſchimpfung / obſchon die Warheit wird vorgeſtellt werden / etwas nachſchreiben will. Ich habe aber nur ein wenig / als die fugam, von dieſer Compoſition, vorgenommen / weil das gantze Stücke durchzunehmen zu verdrüßlich / und zu weitläufftig fallen wolte: Denn da würde nicht allein wegen der falſchen Compoſition, ſondern auch wegen der falſchen application des textes viel zu erinnern ſeyn.

Es giebt der Autor dieſer Fugæ an den Tag / daß er entweder ein αὐτοδίδακτος, oder falſch informiret ſey / oder müſte ein ſo verwehntes / verwirretes und confuſes Gemüthe haben / daß er ſolche ungereimte wieder die natur lauffende Sätze inſonderheit liebete / oder er muß inſonderlicher Hoffart ſtecken / daß er da durch waß ſonderbahres ſuchet / und in ſolchen Uebermuth ſo gar greulich verſtoſſet: Zwar es ſcheinet als wann der Autor noch einige naturalia in der Muſica poëtica haben möchte / allein man ſiehet / daß ihm nichts als die Grund-Sätze

Chap. *I*

Highly honored gentleman and friend: As much as I dislike judging the work of another, I nonetheless did, on his imploring insistence,[1] desire to report a bit on the *composition* that was sent over, nonetheless with the provision that I do not want to write anything to insult anyone surreptitiously, although the truth will be presented. I have only dealt with a small part of this *composition*, namely the *fugue*, because going through the entire piece seemed too unpleasant and extensive: For otherwise there would be a lot to be admonished about, not only concerning erroneous *composition*, but also concerning erroneous *application* of the *text*.

The *author* of this *fugue* brings to light that he is either an αυτοδιδακτος,[2] or has been *misinformed* – or that he would have to have such a corrupted, bewildered and *confused* mind that he especially loves such absurd progressions that run contrary to *nature*. Or he must have gotten caught in the particular arrogance that he is seeking through such means something special, and in such haughtiness offends so very abominably. It indeed seems that the *composer* may have some *natural gift* in *musica poëtica*;[3] however, one sees that he is missing nothing less than the fundamentals

worauff die muſicaliſche compoſition ſich natürlich gründen muß / mangele: Sonſten gehet mir die Perſon nicht an / ich ſehe nur auf die vitioſe Compoſition, und wann unſer Autor ein Capellmeiſter wäre / ſo würde ich keinen ſcheu tragen / die Warheit zu offenbahren / welches doch von keinem Capellmeiſter zuvermuthen / in dem ſie ihre Dinge accurater halten.

Es reichet zwar lange nicht hin / wann ein Componiſt nur den Progreſſum zwoer Quinten / und zwoer Octaven in zwoen Stimmen zu vermeiden weiß: oder daß er die relationes non harmonicas inuſitatas etlichermaſſen zufliehen weiß: gewiß es gehöret mehr darzu / mancher weiß wohl davon zu reden / aber er kan dieſe vitia in praxi ſelbſt nicht meiden. Wer eine reine geſchickte harmoniam ſetzen will / der muß die Naſe auch in die guten Autores, ſo wohl theoreticos, als practicos, hängen; Er muß die theoreticos nicht allein leſen / ſondern auch der guten probatorum autorum geſetzte Stücke in partitur ſetzen / und genau betrachten / wie die Sätze / und progreſſen eingerichtet und reſolviret werden müſſen.

Cap. II.

Doch wird es von einigen Sudelern wenig geachtet / wenn ſie in zwoen Stimmen ein paar / oder mehr Quinten / oder Octaven hinter einander herſetzen. Allein wañ ſie den Lauff der Natur verſtünden / würden ſie ſolches nicht billigen: denn es iſt bekant / daß / wann ein Ding in der Natur ſeine Vollkommenheit erreichet hat / als dann wieder eine Aenderung getroffen wird. Alſo wann eine Octava, welche eine perfectiſſima conſonantia iſt / geſetzet wird / als dann wieder eine andere conſonantia darauf erfolgen muß / und alſo das jenige was einmahl ſeine Vollkommenheit erreichet hat / nicht zwey oder mehrmahl / in einer Zeit auf einander folgen kan: Zum Exem-

upon which *musical composition* has to naturally be established. Otherwise, *who* it is does not concern me; I only look at the *vitiated composition*, and if our *composer* were a Kapellmeister, I would not be shy about revealing the truth – although this is not to be assumed of any Kapellmeister, seeing how they keep their things more *accurate*.

It indeed is not at all sufficient if a *composer* simply knows to avoid the *progression* of two *fifths* or two *octaves* in two voices – or that he knows how to evade *unusual non-harmonic relations* to some extent; certainly more is required. Some indeed know how to talk about it, but they themselves cannot avoid these *mistakes in practice*. He who wants to compose a pure, skillful *harmony* must also peruse the good *authors*,[4] both *theoretical* and *practical*. He must not only read the *theoretical*, but also *transcribe* the *reputable authors'* pieces and observe exactly how the chords and *progressions* have to be formulated and *resolved*.

Chap. *II*

Some slobs, nonetheless, hardly pay attention to this when they compose a few *fifths* or *octaves* or more successively in two voices. If they, however, understood the course of nature, they would not approve of such. For it is known that at the point when something in nature has reached perfection, a change again occurs. So when the *octave*, which is a *most perfect consonance*, is composed, a different *consonance* has to then follow; and so that which has already reached perfection cannot occur two or more times in succession. For exam-

Exempel wann die Roſen ihre Vollkommenheit erreichet/ und dem Menſchen mit ihrer Liebligkeit erfreuet haben/ ſo wachſen ſie nicht flugs wieder/ ſondern es hat GOtt/ und die Natur es alſo geordnet/ das als dann andere liebliche Blumen dazwiſchen wachſen/ durch welche Veränderung ſich der Menſch mehr beluſtigen kan/ als wann er immer mit den Roſen ſich behelffen ſolte. Nach der Octava folget die Quinta, welche ebenmäßig eine perfecta Conſonantia iſt/ dieſe ſuchet auch eine Veränderung/ weil ſie ſehr bloß klinget/ und die harmoniam nicht ſehr verſtärcket: Ja zwey Quinten kön̄en noch weniger hinter einander hergeſetzet werden/ als zwo Octaven/ weil die Quinta ihre Vollkommenheit noch nicht gar erreichet hat/ daher verlanget das Gehör die völlige Vollkommenheit/ und hat einen groſſen Eckel an ſolcher/ gleichſam unvollkommener Vollkommenheit/ wann ſie dem Gehör ſo offte obtrudiret wird/ alſo daß kein medium darzwiſchen/ nnd nicht unterweilen etwas anders gehöret werde: So heiſſet es dann: Crambe bis poſita mors eſt, und wenn er noch ſo perfect, i. e. fett geſchmoltzen iſt/ ſo iſt er doch verdrießlich/ wenn er zweymahl aufgeſetzet wird. Darum ſuchen wir in allen Conſonantien die müglichſten Veränderungen/ quia natura ipſa Variatione delectat. Man examinire doch/ waß für ein Greuel dem Gehör vorgetragen werde/ wenn man eine Partey Roß-Quinten/ und Kuh-Octaven hinter einander herſetzen wolte/ alſo:

a	af	ga	fe	d						a	af	ga	fe	d							
e	ec	de	ch	a		oder:				a	af	ga	fe	d							
a	af	ga	fe	d						d	dB	cd	BA	G							

example, when roses have reached perfection and brought joy to a person with their pleasantness, they do not quickly grow again; rather God and nature ordered things in such a way that other agreeable flowers then grow in the meantime, through which variety the person can amuse himself more than if he was to always make do with the roses. If a *fifth* follows after the *octave*, which is also a *perfect consonance*, this also begs for a change, because it sounds very empty and does not fortify the *harmony* much. Indeed, it is even less permissible to compose two *fifths* in succession than two *octaves*, because the *fifth* has not quite yet reached its perfection; the ear therefore desires full perfection, and has great disgust at such imperfect perfection, so to speak, when it *obtrudes* upon the ear so often such that no *medium* in between and nothing else is occasionally heard. In that case it is said: *Crambe bis posita mors est*,[5] and even if it is so *perfect*, *i.e.* the grease is melted, it is indeed unpleasant when it is served up twice. For this reason, we seek in all *consonances* the greatest possible variety, *quia natura ipsa variatione delectat*.[6] *Consider* indeed what kind of abomination would be presented to the ear if one wanted to compose a part with horse-*fifths* and cow-*octaves* successively as such:[7]

a	a	f	g	a	f	e	d			a	a	f	g	a	f	e	d		
e	e	c	d	e	c	b	a		or:	a	a	f	g	a	f	e	d		
a	a	f	g	a	f	e	d			d	d	B♭	c	d	B♭	A	G		

Indeed

Ja/ſagt mancher/ wer wolte alſo ſetzen: Ein paar Octaven/ oder Quinten hinter einander her/ gehen wohl hin/ und das machet nicht viel: Ich antworte aber/ daß es alſobald ein wieder die Natur lauffendes Ding/ und alſo ein Vitium ſey: Und wenn dieſen nicht würde vorgebauet/ durch die ſcharffen Geſetze der klugen Alten/ ſo würde die Muſic und Muſicaliſche harmonia in eine groſſe Verachtung gerathen/ denn dieſes ſind ohne dem ſolche progreſſiones, welche/ wenn man nichts anders alſobald zu der harmonie erſinnen kan/ ſo finden ſich ehe man es meinet ſolche progreſſiones an; Sie ſchlipfern gar leichte mit unter. Da nun alle diſciplinen und ſcientien ihre Geſetze und Ordnung haben/ warum nicht auch die Muſic? Man weiß wohl daß die Grammatici ſo ſcharffe Regeln haben/ als/ wenn einer ſagen wolte meus manus, ſo würde der jenige vor aller Welt beſchimpfet ſeyn. Nun beſtehet ja der Grammaticorum fundament auf der bloſſen Autorität/ und Gewonheit der Autorum: Unſere Fundamenta Muſica aber beruhen nicht allein auf der Autorität/ ſondern haben auch guten Grund in der Natur: Dann hätte Cicero, und andere Claſſici geſaget meus manus, meus domus, ſo wäre es gantz gut und dürffte niemand dawieder ſprechen. So aber die probaten Muſici die Octaven/ und Quinten hinter einander her in einer Stimme/ pro autoritate, würden einführen wollen/ ſo wäre es doch nicht recht/ denn ſie handelten wieder die Grund-Sätze/ und Lauff der Natur. Welches ein Verſtändiger auch nicht thun wird.

Cap. III.

Ob nun ſchon andere Conſonantien unterweilen hinter einander herzuſetzen/ nicht können vermieden werden/ ſo kan doch die Octava, und Quinta, wie gemeldet/ nicht alſo ge-

Indeed, some who would compose in such a way say: A few successive *octaves* or *fifths* are admissible and it does not matter much. I answer, however, that this is indeed something that runs contrary to nature and is therefore a *mistake*. And if precautions were not made against these through the strict laws of the clever venerable, then *music* and *musical harmony* would fall into great contempt; for these are, in any case, such *progressions* that occur before one knows it when one cannot promptly come up with anything else to the *harmony* – they creep in quite easily. Seeing that all *disciplines* and *sciences* have their laws and order, why not *music* as well? One indeed knows that *grammarians* have such strict rules that if one were to say *meus manus*, that person would be scolded in front of the entire world.[8] Indeed, the *grammarians fundamentals* are based on the mere *authority* and habit of the *authors*; our *musical fundamentals*, however, are based not only on *authority*, but also have a good foundation in nature. Back then, if *Circero* and other *classicists* had said *meus manus*, *meus domus*,[9] everything would have been good and no one would have been permitted to say anything to the contrary. If, however, *reputable musicians* wanted to introduce successive *octaves* and *fifths* into a part *according to their authority*, it would indeed not be correct, because they would be acting against the fundamentals and the course of nature – which a connoisseur will not do either.

Chap. *III*

Although composing other *consonances* successively can indeed occasionally not be avoided, the *octave* and *fifth*, none-

geſetzet werden / wegen ihrer Vollkommenheit / die da mehr zur Choral als Figural, oder harmoniſcher Muſic geneiget iſt: harmonia enim non ex una eâdemque re conſtat, ſed ex diverſis & contrariis, wie Calviſius Exercitat: Muſicâ tertia redet. Dieſes wird auch aus denen ſcharff intonirten Orgel-Pfeiffen erwieſen. Denn eine offene Pfeiffe kan alſo angerichtet werden / daß man allemahl eine Octavam mit höret / eine gedackte Pfeiffe aber kan alſo zugerichtet werden / daß ſie allemahl eine Quintam mit hält / daher ſie auch Quintilenens oder Quintathœne genennet wird: Wann nun in der Compoſition die Quinten oder Octaven hinter einander hergeſetzet werden / ſo iſt es nicht anders / als wenn etwa ſolche uniſoni mit einandert gingen / und wird dadurch die harmonia ſehr bloß und arm / auch nicht ſo wohl verſtärcket / als wenn andere Conſonantien darzwiſchen geſetzet werden / darum wollen auch die Alten nicht zugeben daß man in einem bicinio eine Quinta hinter einer Octava, & vice verſa ſetzen ſolle / weil es ſo bloß ginge. Daß aber die Octaven / und Quinten ſo bloß klingen / kömt daher / weil ihre propartional-Zahlen der Unität am nechſten ſind / als die Octava beſtehet (wie ohne dem wohl bekant iſt) in 1:2. iſt proport: dupla, die Quinta iſt prop: Sesquialtera, in numeris, 2:3. Quinta cum Octava in 1:3. Dieſes ſind ja die Zahlen / ſo der Unität am nechſten / ja die Unität iſt ſelbſt dabey / und darum klingen ſie ſo bloß. Alſo muß ein Muſicus immer eine Urſache nach der andern wiſſen / und erforſchen / warum dieſes alſo ſeyn müſte / oder nicht / und darum wird die Muſica eine Scientia genennet / weil ſie ihre Cauſas hat / Scire enim eſt rem per Cauſas cognoſcere. Andere rationes anietzo anzuführen leidet anietzo die Zeit nicht / ſo iſt auch unſer Vornehmen nicht / eine Melopoeiam anietzo zuſchreiben. Zwo oder mehr Quarten aber / ob ſie auch ſchon perfecte Conſonantien ſind / ſo werden

nonetheless, cannot be composed as such, as mentioned, because of their perfection, which is more inclined towards *choral*, or *harmonic music*, than *figural*: *Harmony consists namely not of one and the same thing, but of things diverse & contrasting*, as *Calvisius' Exercitatio musica tertia* says. This is also proved by keenly *intoned* organ pipes. Because an open pipe can be set up in such a way that one always hears the *octave* as well; a covered pipe, however, can be closed up in such a way that it always contains a *fifth*, for which reason it is also called *quintitenens* or *quintathœne*. When in *composition* the *fifths* or *octaves* are composed successively, it is not any different, say, than if such *unisons* were proceeding together, and the *harmony* becomes very empty and weak as a result, and also is not fortified as well as if other *consonances* are composed in between; that is why the venerable also do not want to allow one to compose a *fifth* after an *octave* in a *bicinium & vice versa*, because it comes across so empty. The fact that *octaves* and *fifths* sound so empty comes, however, from the fact that their *ratios* are closest to unity, since the *octave* (as is well-known anyway) consists of a 1:2 *proportio: dupla*, the *fifth* is *proportio: sesquialtera, in numbers* 2:3, the *fifth plus octave* is 1:3. These are indeed the numbers that are closest to unity, indeed unity is even present and that is why they sound so empty. And so a *musician* always has to know one cause after another, and research why something has to be a certain way – or not – and that is why *music* is also called a *science*, because it has its *causes*. *Scire enim est rem per causas cognoscere.*[10] Time now does not permit other *reasons* to be cited here; it is also not our intention to write a *melopoeia* now.[11] Two or more *fourths*, however, even if they also are *perfect consonances*,

B 3 are

ſie doch in traurigen affectibus / wenn ſie oben ihren rechten Sitz behalten / und unten mit einer Tertia beſetzet werden / zugelaſſen. Jedoch ſind die Quarten nicht eben die Urſache der traurigen Affectus, denn wenn ſie unter ſich eine Tertia bekömt / ſo kan die progreſſion nicht abſque relatione non harmonicâ geſchehen: Von der relatione non harmonica müſſen wir auch Noth halben etwas melden: Die Alten geben hievon einige Exempel: Als wann etwa alſo geſetzet würde / $\frac{g}{c} X \frac{fis}{d}$ oder $\frac{e}{c} X \frac{fis}{d}$ oder $\frac{fis}{d} X \frac{a}{f}$ und ſo weiter. So haben ſie nicht gerne geſtatten wollen / daß man alſo ſetzen ſolte / denn wenn man durch das Creutz betrachtet c und fis / item fis / und f. und ſo mehr / ſo ſind es harte diſſonantien / ob ſie nun ſchon nicht zugleich angeſchlagen werden / ſo ſchwebet doch der vorige Satz dem Zuhörer nach im friſchen Gedächtniß / und fället c und fis / ꝛc. dem Gehör verdrießlich wenn er alſo fort / und geſchwinde darauff gemachet würde / alſo vorſichtig waren die Alten: Wie aber das menſchliche Leben / und die Zeiten alſo beſchaffen ſeyn / daß nicht unterweilen ein trauriger Gedancke / und betrübte Zeit einfallen ſolte / und die harmonia unmüglich ohne die relationes non harmonicas kan fort geſetzet werden / ſo werden anietzo vielerley Arten zugelaſſen / welche die Alten nicht geſtatten wollen / aber es muß hierinnen behutſam verfahren werden. Man findet noch einige die hierinnen Subtiliſiren wollen / aber wenn man dero rationes anſiehet / ſo ſind es nichts als Worte / uñ Federn: Ich kan aber dieſe Sätze als $\frac{e}{c} X \frac{f}{B}$ etc. nicht allein relationes-non-harmonicas nennen; ſondern auch alle Clauſulas, inſonderheit formales, ſo ſie allzugeſchwinde auf einander gemachet werden / als wann nur e dis e und c h c / e H e / c G c abſon-

are indeed permitted in melancholy *affects* when they retain their proper place on top and are accompanied by a *third* below. Nonetheless, the *fourths* are not the cause of the melancholy *affects*; for when they have a *third* below, the progression cannot occur *without a non-harmonic relation.* Concerning the *non-harmonic relation*, we have to mention something out of necessity. The venerable give a few examples of this: For example, if something were composed in such a way: $\frac{g}{c} \times \frac{f\sharp}{d}$ or $\frac{e}{c} \times \frac{f\sharp}{d}$ or $\frac{f\sharp}{d} \times \frac{a}{f}$ and so forth – they did not want to allow one to compose in such a way, because when one observes, through the cross, c and f♯, *as well as* f♯ an f and so on – these are harsh *dissonances*, even if they are not attacked together, the previous chord indeed remains fresh in the listener's memory, and c and f♯ etc. comes across as unpleasant to the ear when it is done right off, and quickly in succession, and so the venerable were careful. However, just as human lives and the times are constituted such that, not rarely, a melancholy thought and sorrowful time should occur, and *harmony* cannot possibly be continued without *non-harmonic relations*, as such many types are now accepted that the venerable do not want to permit; however, one must proceed cautiously in this regard. One still finds a few who want to *subtilize* in this regard, but when one looks at their *reasons*, they are significantly lacking in substance.[12] I can, however, not only call these chords, namely $\frac{e}{c} \times \frac{f}{B\flat}$ etc., *non-harmonic relations*, rather also all *cadences*, especially *formal ones*, which are done all-too-quickly in succession, as in when $\overline{e}\ \overline{d\sharp}\ \overline{e}$ and $\overline{c}\ b\ \overline{c}$ occur,
e B e c G c

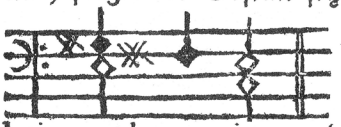
espe-

abſonderlich in einer vollen harmonia einhergehen / ſo iſt alſobald eine Verdrießligkeit darinnen: Ich ſage wann ſie geſchwinde auf einander gemachet werden: ſonſten kan man wohl aus allen Clavibus in ein Stücke Clauſulen machen / wenn man gradatim, und durch gute Syncopationes dahin kömt / daß man die Clauſulas anbringen kan. Noch ärger iſt es wañ man bald aus dem genere Diatonico, und alſo fort immediate in das genus Chromaticum, oder Enharmonicum fallen wolte / welches offtmals geſchiehet / und darinnen verſtoſſen wird. Nun kan man wohl hören daß dergleichen haſtige Veränderungen dem Gehör verdrießlich vorkommen; Die Urſachen aber warum / kan man durch das bloſſe Gehör nicht erforſchen / darum ſtecket die Urſache auch in den Numeris: Denn wenn wir itzo einen Satz haben c e g c̄: und wolten alſobald cis f gis c̄is immediate darauf ſetzen / oder gar aus der Clauſula formali c, in eine formalem cis fallen / ſo würde das Gehör / und der Menſch einen Greuel daran haben: Die Urſache nun mit wenigen anzuführen / ſo iſt der Accord c e g c̄. in ſolchen deutlichen Zahlen 4 5 6 8. woran die Sinnen / und Gemüth / weil ſie der Unität nahe / und der Verſtand ſie leicht begreiffen kan / eine Ergetzlichkeit haben. Wann aber cis f gis c̄is hierauf ſo bald angeſchlagen würde ſo iſt dieſes eine relatio non harmonica abſurda. Denn wann mir der vorige Accord noch in mente ſchwebet / und der andere folget geſchwinde darauf / ſo kommen mir alle dieſe Soni zum Gehör / als c cis, e f g gis, c̄ cis. Wolte ich dieſe nun alle in eine proportionalität bringen / ſo ſind es numeri, welche in keine kleine Zahlen können gebracht werden / und bekömmet der Verſtand des Menſchen gleichſam ein Grauen vor ſolchen groſſen Zahlen / weil ſie nicht können begriffen und verſtanden werden / darum heiſet es hie

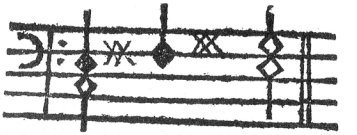
auch

especially in a full *harmony*; in such a way there is promptly an annoyance therein. I say when they are done quickly in succession; otherwise one can indeed create *cadences* in a piece in all *keys*, as long as one comes to such *gradually*, and through good *syncopations*, so that one is able to bring in the *cadences*. Even more atrocious is when one immediately goes from the *diatonic genus* into the *chromatic* or *enharmonic genus*,[13] which happens often, and one offends in such. Indeed, one can easily hear that such hasty changes come across as unpleasant to the ear. One cannot, however, discern purely by ear the causes behind this, and for this reason the cause is found in the *numbers* as well: For if we now had a chord c e g $\overline{\text{c}}$ and wanted to compose *c*♯ *f* *g*♯ $\overline{c\sharp}$ *immediately* following – or even wanted to go into a *formal cadence* *c*♯ after a *formal* cadence in *c* – the ear and the person would, so to speak, have an abomination in such. The reason, to make it short: the *chord* c e g $\overline{\text{c}}$ consists of clear numbers in which the senses and 4 5 6 8 spirit have delight, because they are close to unity, and because one's mind can comprehend them easily. If, however, *c*♯ *f* *g*♯ $\overline{c\sharp}$ were to quickly follow, this would be an *absurd non-harmonic relation*. For if the previous *chord* is still in my mind and the other follows quickly thereafter, then all of these sounds come to my ear: namely *c* *c*♯, *e* *f* *g* *g*♯, $\overline{c}$ *c*♯ [sic].[14] If I now wanted to bring these all into a *proportionality*, these are *numbers* that cannot be reduced, and a person's mind has horror of such large numbers, so to speak, because they cannot be comprehended and understood; for this reason, it is said here as well

auch wohl natura ab infinitis abhorret. Ob nun wohl dieſe zwey Sätze niemand leichte hinter einander her immediate ſetzen wird / ſo habe ich doch nur zeigen wollen / warum das Gehör an ſolchen progreſſen einen Eckel hat. Noch weniger wird man aus dem c. und cis. zwey formal Clauſulen in der geſchwinde / hinter einander herſetzen können. Wenn man auch folgender Geſtalt ſetzen wolte / würde ſehr übel lauten:



Denn hier wird nicht allein das gis, gegen c. ſondern auch fis gegen c. gehöret / iſt alſo eine doppelte relatio non harmonica, und über dieſes ſo verlanget das c eine Quintam welche g iſt / dieſe machet einen Eckel mit dem vorigem gis. weil dieſe Claves g, und gis, noch zugleich in mente ſchweben: ſo iſt auch ein groſſer Unterſcheid wenn der Fundamental-Clavis ſteiget / oder fället. Wann in dieſem Exempel aus dem c ins e geſchritten wird / ſo iſt es beſſer als das vorige E. G.

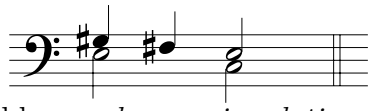


Hierinn lieget abermahl etwas verborgen / ſo das Gehör nicht unterſcheiden kan: Dann wann die proportionalität dieſer Sonorum ſoll vorgeſtellet werden ſtehet in dieſen Zahlen / welche ſehr groß / und dem Verſtande dunckel vorkommen / wie ſie hier ſtehen:

c. 96. e. 120. fis, 135. g, 144. gis, 150. So hat das Gehör demnach wieder eine Linderung wann die Zahlen / fort ſchreiten / als c e iſt 96. 120. wann aber zurück ſoll gezehlet werden / iſts der Natur ſchon verdrießlicher: Alſo liegen ſchöne Gründe in den Zahlen / welche uns ein groß Licht in der Muſicaliſchen Compoſition geben. Denn aus der Unität / und fortſchreitung der Zahlen 1. 2. 3. 4. 5. 6. wächſet / und entſtehet die harmonia. Im Zurückgange / verſchwindet und verlieret ſich dieſelbe. Ob nun gleich dieſe Zahlen

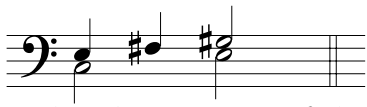
96.

well: *Natura ab infinitis abhorret.*[15] Even if no one would likely compose these two chords in *immediate* succession, I indeed only wanted to show why the ear has disgust in such *progressions.* Much less will one be able to compose two *formal cadences* in *c* and *c*♯ quickly in succession. Even if one wanted to compose in the following way, it would sound very objectionable:



For here, not only is the *g*♯ heard against *c*, but also *f*♯ against *c*, and so it is a double *non-harmonic relation* and, in addition, the c requires a *fifth*, which is g, and this creates disgust with the previous *g*♯ because these *notes*, *g* and *g*♯, still remain in one's *mind* simultaneously. As such, it makes a big difference as well whether the *fundamental note* ascends or descends. If in this example *e* is gone into from *c*, it is then better than the previous, because the *triad* c e g sounds much too harsh juxtaposed with e g♯ b *e.g.*

Again there is something that lies hidden herein that the ear cannot discern: For if the *proportionality* of these *sounds* is introduced, it consists of the numbers – which come across as very large and obscure to the mind – that follow here: *c* 96, *e* 120, *f*♯ 135, *g* 144, *g*♯ 150, a 116 [sic], b 180.[16] In such a way, the ear accordingly has assuagement when the numbers go forwards, as *c e* is 96 120; if one counts backwards, however, it is indeed by nature more unpleasant. And so there are beautiful reasons in the numbers, which bring us great illumination in *musical composition.* For out of unity and the progression of the numbers 1, 2, 3, 4, 5, 6, *harmony* grows and emerges. Going backwards, it disappears and fades. Even if these numbers



96

96. und 120. item 120. und 135. auch 120. 150. keine Zahlen ſind/ ſo gradatim ſtehen/ ſo ſind ſie doch gewiß dieſelben/ wenn ſie reduciret werden. Denn 90. und 120. reduciret, ſind 4=5. 120. und 144. ſind 5=6. Summa alle relationes non harmonicæ müſſen ja vorſichtig gebraucht werden. Alſo hat ein Componiſt zwene Gräntzen und Wege/ worinnen er zu weit kommen kan: als zu bloß/ und zu hart.

Ich geſtehe zwar gerne das die Regeln/ ſo die lieben Alten in der Muſicaliſchen Compoſition gegeben nicht allemahl können in acht genommen werden/ ſonderlich in Setzung vieler Stimmen. In denen biciniis aber kan man ſchon genauer gehen/ und kan darinnen am beſten geſehen werden/ ob ein Componiſt accurat oder ſchluderhafftig/ und unverſtändig ſey. Ja ich geſtehe gerne/ daß die Regeln zum Theil gar nichts nütze/ und unnötig ſeyn/ jedoch ſiehet man wie vorſichtig ſie in Bauung der harmonia geweſen ſind. Und deswegen müſſen ſich die Ignoranten nicht etwa einbilden/ als wäre es gleich viel/ man könte ſetzen was einem ſeine phantaſey dictirte. Ach nein! man muß den Grund nicht zerreiſſen/ es kan ein Ding wohl gebeſſert werden. Ob aber der Bau der harmonia gebeſſert werde/ wenn man eine Menge diſſonantien und garſtige relationes non harmonicas zuſammen ſchläget/ überlaſſe ich verſtändigen Muſicis zum Urtheil. Doch halte ich nicht/ daß die Virtuoſen ſolche Dinge gut heiſſen werden. Wer die Grundſätze verſtehet/ der wird ſie auch wohl in acht nehmen/ und hoch æſtimiren/ hiedurch wird auch die Muſic, und derer Cultores hochgehalten werden/ denn hierinnen ſtecket der Unterſcheid der Bierſiedler/ Stümpler/ und aller rechtſchaffenen Muſicorum, und Componiſten.

Wie nun die Muſicaliſchen Intervalla nichts anders als Zahlen/ und proportiones, und GOtt alles in Zahlen/ Maaß und Gewichte/ und alles in gute Ordnung geſetzet/ und gebracht

96 and 120, *also* 120 and 135 as well as 120 and 150, are not numbers that are *successive*, they indeed certainly are when they are *reduced*. For 90 [sic] and 120 *reduced* is 4:5,[17] 120 and 144 is 5:6. *In summary*, all *non-harmonic relations* must indeed be used carefully. Thus a *composer* has two frontiers and paths wherein he can stray too far: namely too empty and too harsh. This example would be even more difficult: $\overline{\underset{200}{c\sharp}}\ \overline{\underset{225}{d\sharp}}\ \overline{\underset{240}{e}}$ $\underset{160}{a}\ \underset{180}{b}\ \overline{\underset{192}{c}}$.[18]

I indeed readily admit that the *rules* that the good venerable gave for *musical composition* cannot always be taken into account, especially in the composition of many voices. In *bicinia*, however, one can indeed proceed more exactly and it can be seen best in such whether a *composer* is *accurate* or careless and ignorant. Indeed, I readily admit that the *rules* are in part useless and unnecessary; however, one sees how careful the venerable were in the construction of *harmony*. And for this reason, the *ignorant* mustn't, say, persuade themselves that it does not matter and one could compose what one's *imagination dictates*. O no! One does not have to tear up the foundation; a thing can indeed be improved. Nevertheless, I will leave whether or not the construction of *harmony* is improved when one plays a bunch of *dissonances* and foul *non-harmonic relations* at the same time to the judgment of knowledgeable *musicians*. However, I do not believe that *virtuosi* will consider such things to be good. He who understands the fundamentals will also take them well into account and highly *regard* them; through this, *music* and its *fosterers* are also held in high regard – for herein lies the difference between the beer-fiddlers, slovens and all genuine *musicians* and *composers*.

Just as *musical intervals* are nothing different than numbers and *proportions*, and God set and brought everything

C

into,

bracht hat / ſo muß ja ein Muſicus, ja ein jeder Menſch / ſich befleißigen und ſtudiren / wie er ſolcher herrlichen Ordnung nachfolget. Ars enim imitatur naturam: Wer aber ſolche herrliche Ordnungen nicht achtet / die doch von GOTT ſelber herkommen / der iſt ein Sudeler / und kan man von demſelben wohl ſagen: Ein thörichter glaubt das nicht / und ein Narr achtet ſolches nicht. Pſalm. 92. v. 7. Denn in dieſem Pſalm wird vorher inſonderheit von der Muſic, und von den Wercken des HErrn geredet / wie herrlich und groß ſie ſeyn. Wer wolte nun ſo thöricht ſeyn / und nicht denen Wegen folgen / ſo GOttes Weißheit ſelber in die Natur gepflantzet hat? Im 77. Pſalm v. 27. ſaget David wieder: Ich gedencke des Nachts an mein Seiten-Spiel und rede mit meinem Hertzen / mein Geiſt muß forſchen: Nun wird der König / und Prophet David ſonder Zweiffel / ein rechtſchaffener Natur-Kündiger geweſen ſeyn. Denn ein Prophet ſiehet nicht allein in das Natürliche / ſondern auch in das Göttliche Weſen. Darum wird er die Grundſätze der Muſic beſſer ausgeforſchet haben / als wir Stümpler / unterweilen: Denn woher wolte die große Krafft kommen ſeyn / ſo der Heil. David durch ſeine Muſic hervorbringen konte? Und ob dieſe Muſic ſchon die Krafft von GOtt bekommen / ſo muß ſie doch vorhero nach der natürlichen Ordnung / und Grundſätzen / ſo GOtt in die Natur geleget hat / eingerichtet geweſen ſeyn. Denn GOtt iſt ein GOtt der Ordnung / Er wird ſeine Krafft in keine Unordnung / und verwirretes Weſen mit einmengen. Hat nun der Heil. David in der Muſic geforſchet / ſo müſſen ja auch andere Muſici dahin bedacht ſeyn / wie ſie ihre Muſic ordentlich nach den Grundſätzen der Natur einrichten. Denn das heiſſet ja nicht geforſchet / wenn einer etwa ſo zureden einen raptum bekömt / und da hinſetzet / was ihm in ſeinen vermeinten klugen Kopf einfället: Es muß ſehr wohl examiniret werden /

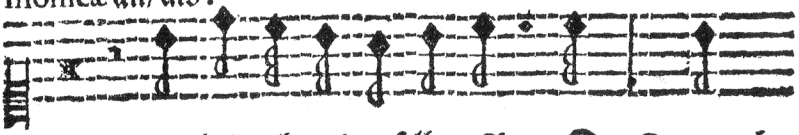
ob

into numbers, weights and measure, and everything into good, in such a way every *musician* – indeed every person – should make an effort and *study* how to follow suit of such magnificent order. *Ars enim imitatur naturam.*[19] He, however, who does not respect such magnificent order that GOD Himself planted into nature is a slob and one can indeed say about him: A foolish person does not believe it and a buffoon does not respect it. *Psalm* 92:7.[20] For in this psalm, in the beginning, *music* and the works of the Lord are discussed in particular – how great and magnificent they are. Who would be so foolish as to not follow the paths that God's wisdom itself planted into nature? In Psalm 77:27 [sic],[21] David says: I reminisce on my string playing at night and I speak with my heart, my spirit must search. Indeed, the king and prophet David was without a doubt a genuine student of nature. For a prophet does not only see into that which is natural, but rather into that which is divine as well. For this reason, he will have researched more thoroughly the fundamentals of *music* than us slovens, meanwhile. For from where does the great power come that Saint David could bring forth through his music? And although this *music* got its power from God, it must indeed have to have been formulated beforehand according to the natural order and fundamentals that God put into nature. For God is a God of order; He will not meddle with His powers in any disorder or confused entities. Seeing that Saint David did his research in *music*, other *musicians* indeed also have to be thoughtful in how they formulate their *music* according to the fundamentals of nature. For it is not considered to be researched if one, for example, gets a *raptus*, so-to-speak, and composes whatever pops into his supposedly clever mind. It has to be *considered* very carefully wheth-

ob es einen Grund hat / was nun das Gehör nicht entſcheiden kan / das muß nothwendig durch die Zahlen zur Gewißheit gebracht werden / weil / wie geſaget / alle intervalla nichts anders als numeri und proportiones ſind / ſo muß ja nothwendig die Rechnung mit hinzu kommen / da dann die Minutiſſima durch die Zahlen können gewiß gemacht / und unterſchieden werden / welches das bloſſe Gehör nicht vermag. So wenig man mit den Augen Maaß oder andern Sinnen / eine Gewißheit haben kan / ſo wenig kan es durch das Gehör angehen; zum Exempel: Man lege einem zwo Längen vor / die eine hielte 7. die andere 8. Zoll: oder zwey Stücke Bley / da eines 8. Pfund das andere 9. Pfund habe / da wird das Geſichte kein gewiß Urtheil über fällen können / biß es zur Maaß und Gewichte gebracht werde. Und alſo kan das Gehör die Gewißheit ſolcher proportionen nicht haben / biß die Soni nach den Zahlen abgetheilet / und dem Gehör vorgetragen werden / da findet ſich dann erſtlich die differenz worinnen ſonſt das Gehör geirret hätte.

Cap. IV.

WAs nun anlanget die Fugam oder Compoſition ſelbſt / wovon wir ein wenig handeln wollen / ſo ſiehet man im Anfange / daß der Autor die Modos Muſicos nicht verſtehet / denn er machet eine ſeltzame repercuſſion in dieſer ſeiner vermeinten Fuga: der Clavis ſignata zeiget an / daß es der Jonicus fictus ſey ex G. nun fänget der dux in media nota triadis harmonicæ an / als:

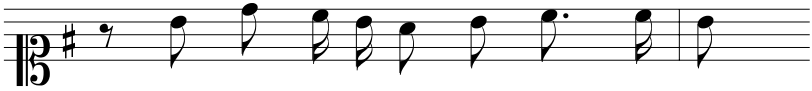


Und endet auch in eben demſelben Clave. Der Comes aber

whether it has a foundation. That which cannot be decided by ear must necessarily be brought to certainty through numbers; because as was said, all *intervals* are nothing different than *numbers* and *proportions*, for this reason calculation indeed has to necessarily take place in addition, because then the *nuances* can be made certain and discerned through the numbers, which the ear alone is not capable of. As little as one can measure with one's eyes or have certainty with other senses, just as little can it be managed by ear, for example: One puts two lengths in front of someone, one is 7 inches, the other 8 – or two pieces of lead where one weighs 8 pounds and the other 9 pounds; there the sense of sight will not be able to make a judgment, until it is brought in for measurement and weighing. And so the ear cannot be certain of such *proportions* until the *sounds* are divided according to the numbers and presented to the ear; only then is the *difference* found wherein the ear would have otherwise erred.

Chap. *IV*

Concerning the *fugue* or *composition* itself that we should like to deal with a little, one sees in the beginning that the *composer* does not understand the *musical modes*; for he makes a strange *repercussion* in this supposed *fugue* of his:[22] the *key signature* indicates that it is *Ionicus fictus*, *in G*. The *dux* begins *on the middle note of the harmonic triad*, as in:



and ends on the same *note* as well. The *comes*, however,

C 2 be-

hebet an / in dem Fundamental-Clave triadis clauſulæ primariæ, als:



und endiget wieder in Mediâ triadis Clauſulæ minus principalis.

Was dieſes vor ein Miſchmaſch iſt / können rechtſchaffene Componiſten am beſten verſtehen. Wenn er noch in mediâ clave triadis clauſulæ ſecundariæ den Comitem formirte / ſo wäre es ein klein wenig beſſer. Dieſer Fuga wäre leichte zu helffen / wann ſie ein wenig anders formiret würde. Allein der gute Menſch hat von den probaten Autoribus vielleicht gehöret daß in den Fugen / wenn der dux entweder ſpringet / oder auch gradatim gehet / der Comes in iisdem intervallis nicht nachfolget / ſondern wegen der repercuſſion der Modorum die Intervalla unterweilen verändert. Er hat aber das Handwerck nicht recht gelernet. Es gehet manchen wie jenem Affen / der den Holtzhacker imitiren und Holtz hauen wolte / alß er aber die Griffe nicht recht wuſte / klemmete er ſich / und gerieth in groſſen Schimpff. Hätte unſer Author ſein thema folgender Geſtalt eingerichtet / würde es beſſer getroffen ſeyn / alß:

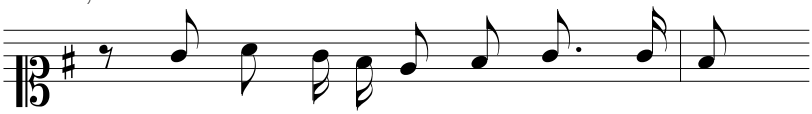


Der Comes.



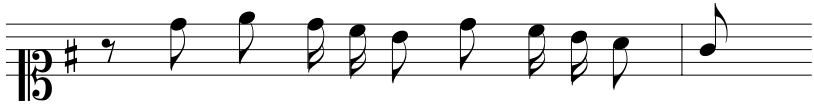
All-

begins on the *fundamental note of the triad of clausula primaria*,[23] as in

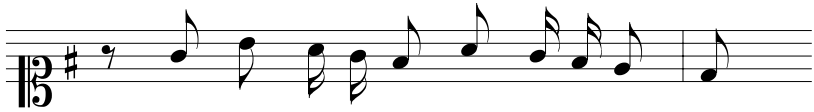


and ends in turn in the *middle of the triad of clausula minus principalis*.[24]

Genuine *composers* can best understand what kind of a mish-mash this is. If he had started the *comes* on the *middle note of the triad of clausula secundaria* as well, it would be a tiny bit better. This *fugue* would be easy to improve if it were *formulated* a bit differently. Nonetheless, the good man will have perhaps heard from *reputable composers* that in *fugues*, when the *dux* either leaps or proceeds *stepwise*, the *comes* does not follow *in the same intervals*, but due to the *modes' repercussion*, the *intervals* are occasionally changed. He, however, did not learn the craft correctly. For some are like the jackass who wanted to *imitate* the lumberjack and chop wood; because he did not know the correct grip, however, he cut himself and incurred great insult. If our *composer* had formulated his *theme* in the following way, it would have been more appropriate, namely:

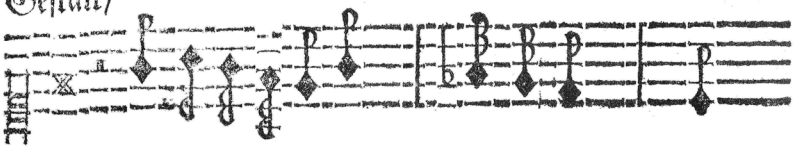


The *comes*:



Here

Allhier muß der Comes in der andern Nota per tertiam ſteigen/ ſonſten wolte die repercuſſion nicht richtig werden: Denn wenn der Comes in iisdem intervallis procedirte folgender Geſtalt/

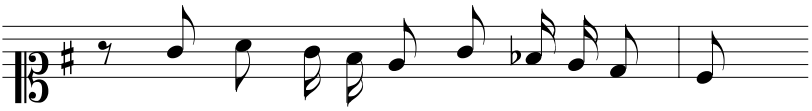


ſo würde der Modus quoad ambitum & repercuſſionem lædiret, denn erſtlich würde f̄ vor fis genommen/ darnach würde die repercuſſion, in eine gantz peregrinam clauſulam fallen/ nemlich ins c̄ welche eine forma, oder Clauſula peregrina iſt. So würde auch alhier der modus fictus und regularis durch eine repentinam mutationem vermiſchmaſchet. Clauſula principalis, und minus principalis müſſen ſehr behutſam in acht genommen werden/ ja einige bleiben was die repercuſſion betrifft/ ſo viel müglich in primaria. Als wann der dux wäre: g d̄ b g ꝛc. ſo muß der comes d̄ g f d. ſeyn/ und nicht d a f d. Noch ſchlimmer iſt/ wann ſo unbehutſam ſolte verfahren werden/ und man wolte in eine peregrinam fallen/ als c g dis c. wie ich derſelben viel gehöret habe/ und wollen doch ihrer Meinung nach vornehme Künſtler ſeyn.

Cap V.

Derowegen muß man bedachtſamer gehen/ und wann auch ſchon ein rechtſchaffener Componiſt etwa hierinnen eine licentiam gebrauchet/ da er ſeine rationes über hat/ ſo muß doch ein Incipient nicht alſobald/ abſque ratione, nachfolgen/ ſonſten machet ers wie ein Quackſalber/ welcher einem rechtſchaffenen Medico unterweilen folget/ und doch keine ra-

Here the *comes* has to ascend *a third* to the second *note*, or else the *repercussion* would not be correct. For if the *comes* were to *proceed in the same intervals* in the following way:



the *mode, as far as the ambitus & repercussion* are concerned, is *blemished*; for first, $\overline{\text{f}}$ would be taken instead of f♯ [sic]; the *repercussion* would then fall into a completely *foreign cadence*, namely into $\overline{\text{c}}$, which is a *forma* or *clausula peregrina*. In such a way, *modus fictus* and *regularis* would be mish-mashed through a *sudden mutation*.[25] *Clausula principalis*, and *minus principalis* must be very cautiously taken into account;[26] indeed, as far as the *repercussion* is concerned, some stay as much as possible in *primaria*. As in if the *dux* were: g $\overline{\text{d}}$ b♭ g etc., the *comes* has to be d g f d, and not d a f d. Even worse is when they proceed so carelessly and want to go into a *foreign cadence*, such as c g d♯ c, as I have often heard, and want to call themselves distinguished artists.

Chap. *V*

For this reason one must proceed more thoughtfully, and indeed, even if a genuine *composer* takes some *license* here, for example, because he has his *reasons* to do so, a *beginner* musn't follow quickly *without reason*; or else he proceeds as a charlatan who occasionally follows a genuine *doctor*, who indeed cannot cite any *rea-*

tiones anführen kan / warum er ſolches thue: unterweilen geräth es / unterweilen nicht.

Soll nun eine rechte harmonia gebauet werden / ſo müſſen nicht allein die Conſonantien mit einander klingen / ſondern es muß auch die progreſſion richtig / und harmoniſch ſeyn / wenn der Dux authentici iſt / ſo pfleget der Comes plagalis modi zu ſeyn / gehet der Dux in Inclauſula in Clauſula principali, ſo pfleget der Comes in Clauſula minus principali einher zugehen. Wann derowegen der dux per quintam ſteiget oder fället / ſo folget der Comes in quarta entweder aſcendendo, vel deſcendendo nach dem das Thema es erfodert. Als / ich ſetze ein kurtz Exempel Jonici modi ficti:

g d̄ c̄ a h c̄ d̄

der Comes iſt:

d g fis d e fis g.

Iſt aber der modus mixolydius regularis, ſo muß der Comes alſo ſtehen / als vor fis / wird f. genommen / d g f d e f g.

Wer nun ein accurater Componiſte ſeyn will / der muß dergleichen Dinge wohl in acht zu nehmen wiſſen / wann er nicht andern / durch die Spiſſe lauffen will. Hierzu wird eine groſe Vorſichtigkeit uñ gut Judicium erfodert. Wañ nun einer den Comitem des vorgeſetzten Thematis wieder alſo formiren wolte; d a fis d fis g a. ſo wäre es wieder die repercuſſion desſelben modi, ob ſchon der Comes in Clauſula minus principali einherginge / ſo ſind doch die behutſamen Muſici ſo ſorgfältig / daß ſie ſo viel müglich die Ordnung erhalten / damit die repercuſſio nicht lædiret / und eine Unordnung und Miſchmaſch verurſachet werde. Doch weiß ich nicht ob ich dieſes ein rechte Fugam nennen ſoll. Denn eine Fuga muß von rechtswegen continuiren / wenn der Comes anfähet / alſo daß der dux und Comes hinter einander hergehen: Es iſt dieſes Thema nur etwa eine imitation, da eine Stimme der andern

sons why he does something: sometimes it works, sometimes it does not.

If a correct *harmony* is to be constructed, then not only do the *consonances* have to harmonize together, but the *progression* also has to be correct and *harmonious*; when the *dux* is *in the authentic*, the *comes* tends to be *in the plagal mode*; when the *dux* goes *into clausula principalis*, then the *comes* tends to go *into clausula minus principalis*. If, for this reason, the *dux* ascends or descends by *a fifth*, the *comes* follows by *a fourth* either *ascending or descending*, according to what the *theme* requires. For example, I compose a short example in *Ionicus modus fictus*:

g $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{c}}$ a b $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$

the *comes* is:

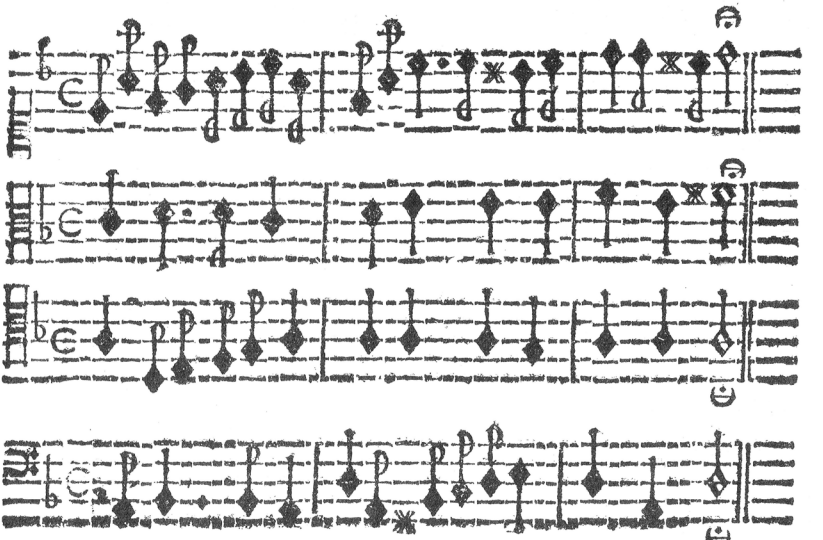
d g f♯ d e f♯ g

However, if the *mode* is *Mixolydius regularis*, then the *comes* has to be as such: d g f d e f g, namely f is taken instead of f♯.

He who wants to be an *accurate composer* must know to take such things into account if he does not want to run the gauntlet. Here great caution and *sense of judgment* are required. If one wanted to *reformulate* the *comes* of the previous *theme* as such: d a f♯ d f♯ g a, it would be a *repercussion* of the same *mode*; even if the *comes* went *into clausula minus principalis*, cautious *musicians* are indeed careful enough to keep order as much as possible so that the *repercussion* is not *blemished* and a disorder and mish-mash is not caused. Nonetheless, I am not sure I should call this a correct *fugue*. For a *fugue* must *continue* as a matter of law when the *comes* starts in such a way that the *dux* and *comes* chase one another: this *theme* is only approximately an *imi-*

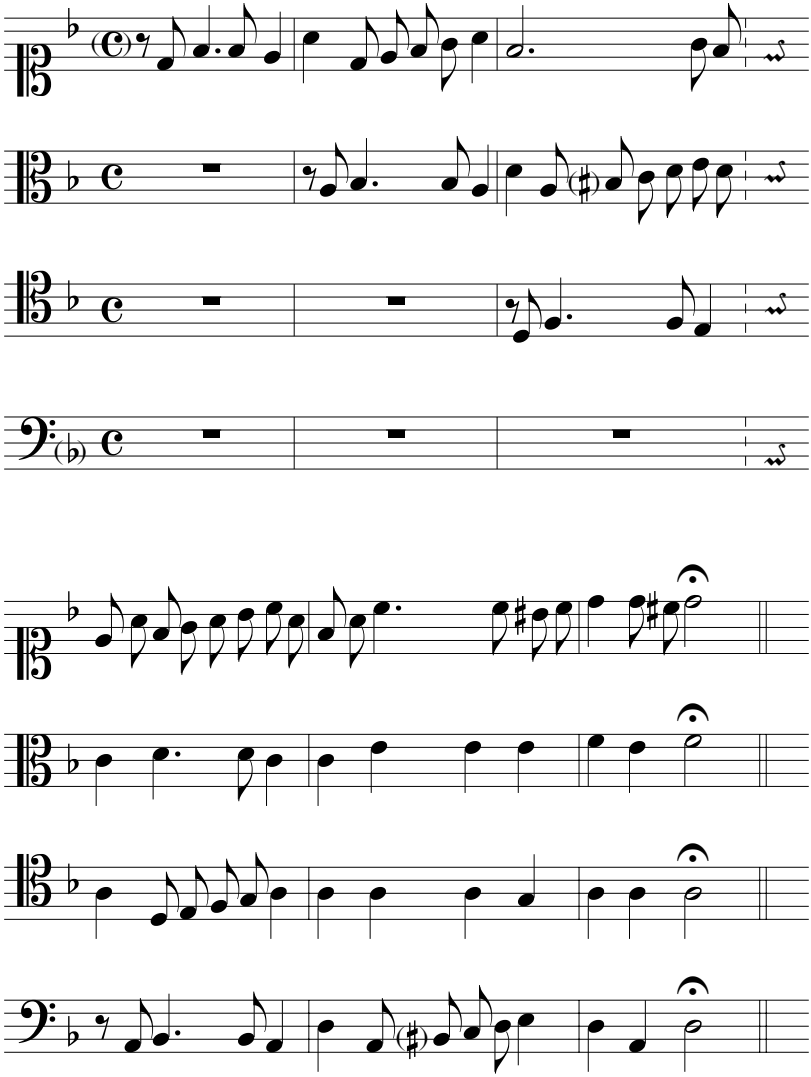
andern nachahmet. Ich will hier noch ein Exempel einer Fugæ ſetzen.





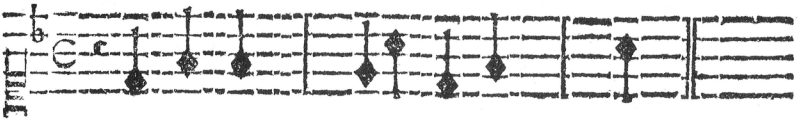
Die

imitation, since one voice mimics the other. I would like to posit one more example of a *fugue*:

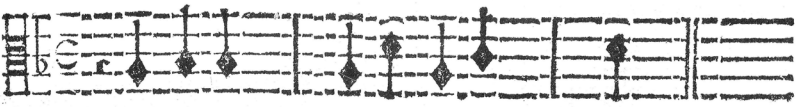


This

Dieſes Exempel iſt Æolii modi transpoſiti. Der Comes folget wegen repercuſſion auch nicht in iisdem intervallis. Doch iſt dieſes einer Fuge ähnlicher als das vorige Thema. Denn der Comes ſchläget bald an/ ehe der dux zum ende kömt/ und der dux hinwieder ehe der Comes ſich endiget/ und alſo jaget gleichſam einer den andern und nimmet einer vor den andern die Flucht/ daher die Fuga ihren Nahmen hat/ wann aber ein Thema bald in der Quinta oder Octava auch in andern intervallis eines nach dem andern angeſchlagen wird/ ſo iſt es nur wie geſaget eine imitation, und iſt parum artis darinnen. Daß auch in dieſem Themate in comite erſtlich b. darnach h. kömt/ ſo beliebe man zu wiſſen/ daß das h.. nur als ein Tranſitus gebraucht/ und in arſi genommen/ welches von natur kurtz iſt/ und alſo wohl angehet. Denn ich hätte ja das Thema in cantu firmo wohl alſo formiren können:

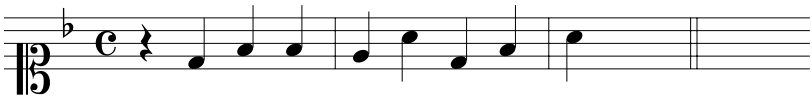


Der Comes.

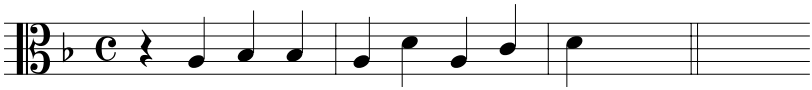


Aber wer gerne tadeln will/ der kan leichte etwas finden/ darum müſſen auch zu ſolchen Dingen die rationes angeführet werden/ welche durch den ſenſum ſcil. auditum können vernommen werden. Daß wäre alſo kurtz von der Fuga geſagt. Eine Fuga ligata, oder Canon iſt auch noch etwas anders/ item die harmonia gemina &c. dieſe müſſen auch wohl unterſchieden werden/ aber ſie ſind nicht vor einen incipienten/ und nicht jedermans Speiſe. Hie wäre noch viel zu erinnern/ allein

This example is in *Æolius modus transpositus*. Due to the *repercussion*, the *comes* also does not follow *in the same intervals*. This is, however, more similar to a fugue than the previous *theme*. For the *comes* begins before the *dux* comes to the end, and the *dux* again before the *comes* ends; and so one chases the other so to speak, and one takes flight from the other – this is where *fugue* takes its name from. If, however, a *theme* is sometimes begun in the *fifth* or *octave* as well as other *intervals*, one after another, this is only, as was said, an *imitation* and there is *parum artis* in it.[27] Concerning the fact that, in this *theme*, *in the comes* there is first a *b*♭ and then comes *b*, one should know that the *b* is only used as a *passing tone*, and taken in *arsis*,[28] which is short by *nature*, and as such works well. For I could indeed have *formulated* the *theme in the cantus firmus* as such:



The *comes*:



But he who is eager to criticize can easily find something; that is why the *reasons* have to be cited for things that can be taken *namely* from the *sense of auditory perception* as well. And so that was a little bit about *fugue*. A *fuga ligata* or *canon* is again something else,[29] *as is harmonia gemina etc.*[30] These must also be clearly differentiated, but they are not for a *beginner* and not everyone's cup of tea.[31] Here there would be a lot to be admonished about, however

lein / der Zweck dieſer Schrifft läſſet es nicht zu. Wie nun das Thema unſers Autoris zum Anfang falſch eingerichtet iſt / alſo bleibet dieſes vitium durch alle Stimmen.

CAP. VI.

NUn wollen wir noch einige Sätze und progreſſus examiniren / und ſehen / wie und wo der Autor ſich verblaſſen und weiter verſtoſſen hat. Im dritten Achtel des dritten Tactes ſetzet der Autor eine Quartam mit den fundamental Clave als d. und g. er reſolviret aber dieſelbe nicht / denn ſie muß / wie ſie hier ſtehet / durch eine tertiam deſcendendo relolviret werden. Er ſetzet aber noch einmahl g und ſchreitet mit dem fundament fort / ins c. Ja er machet alhier ein ſolchen Abſcheu und Miſchmaſch / daß einen die Ohren platzen möchten / wenn ſolche diſſonantien in langſamern Noten ſolten gehöret werden: Denn eine diſſonantia folget auff die andere / als d c gehet mit c h fort. So iſt auch ein progreſs zwoer Octaven in dieſen Miſchmaſch / und hindert nicht / ob ſchon der Punct vor dem d ſtehet / und c etwas nachſchläget. Denn ein ſolcher kleiner Vorzug machet nichts / das d c. und d e ſchwebet noch im Gehör. Nach dieſen Labyrinth / und Verwirrung folget wieder eine Quarta d. a. welche ebenmäßig nicht reſolviret wird / da ſie doch als eine diſſonans, wann ſie unten nechſt dem fundamental Clave ſtehet / muß reſolviret werden. Dieſe reſolutio geſchicht gemeiniglich / wañ ſie in tertiam majorem deſcendendo gehet / wie ſchon geſagt. Aber immer was Neues und ſelten was Gutes / wie unſer Autor gehet. In der achten und letzten Nota dieſes dritten Tactes / kömt

ever, the purpose of this writing does not permit it. Just as the *theme* of our *composer* is formulated incorrectly to begin with, this *blemish* remains in such a way through all voices.

Chap. *VI*

Now we should like to *consider* a few more chords and *progressions*, and see how and where the *composer* has defamed himself and offended further. On the third eighth of the third *measure*, the *composer* writes a *fourth* to the *fundamental note*, namely $\overline{\text{d}}$ and $\overline{\text{g}}$, but he does not *resolve* it; for it must, as it is written here, *resolve* by means of a *third descending*. But he writes $\overline{\text{g}}$ again, and continues into $\overline{\text{c}}$ with the *fundamental*. Indeed, here he creates such a repugnance and mish-mash that one's ears might burst if such *dissonances* were to be heard in slower notes. For one *dissonance* follows after another, namely $\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ proceeds with $\overline{\text{c}}$ b. As such, there is also a *progression* of two *octaves* in this mish-mash, and it makes no difference whether there is a dot on the $\overline{\overline{\text{d}}}$, and $\overline{\overline{\text{c}}}$ is delayed a bit. For such a small benefit does not make any difference: the $\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ and $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$ [sic] still remain in one's ear. After this labyrinth and confusion, a *fourth*, $\overline{\overline{\text{d}}}$ a, follows again, which in the same way is not *resolved*, since indeed it has to be *resolved* as a *dissonance* when it is at the bottom in addition to the *fundamental note*. This *resolution* usually takes place when it goes *into a major third descending*, as already mentioned. But in the manner our composer proceeds, there is always something new and rarely something good. On the eighth and last note of this third measure, the *cadence*

D also

auch ſehr abgeſchmackt die Cadanz, welche zu nichts kan gebracht werden. Der Alt diſcantiſiret zwar / aber die andern Stimmen correſpondiren nicht / denn wann eine Stimme in der form diſcantiſiret / ſo müſſen die andern entweder Tenoriſiren / oder Baſiren / und ſo weiter.

CAP. VII.

IM vierten Tacte ſolte nun in dem erſten Satze die ſo vermeinte Cadanz oder forma in einen guten Concent fallen / ſo / daß der Alt die diſcantiſirende formam erfüllete / ſo fället aber derſelbe / da er ſolte ins g̅ fallen / ins d̅ / und verdoppelt die Tertiam als h und d̅ d̅ / und damit wird die ſchon ungeſchickte forma vollend verdorben / und der Satz der gedoppelten Tertien h. d̅ d̅ / laufft hie wider die Seriem numerorum harmonicorum, und ordentlichen Sitz der Conſonantiarum, ja wider die Natur ſelbſt. Wüſte und verſtünde man den Sedem naturalem Conſonantiarum, ſo würde man ſolche wider die Natur ſtreitende Dinge nicht an den Tag bringen. Man kan ja doch wohl ſo viel millionen Variationen haben in der Muſic, die den Grundſätzen / und der Natur gemäß ſind / und kan ſolche ungeſchickte Dinge fahren laſſen. Aber: Similis ſimili gaudet: Wer ein Confuſes und verwirretes Ingenium und Gemüthe hat / der liebet auch ſolche Verwirrungen / und irrationable Dinge. Man ſuchet immer was Neues / iſt wohl gut / aber es muß ein Grund dabey ſeyn. Doch hat der Autor vielleicht eine Manier anbringen wollen da er das c̅ ins h. als einen accent einführen will. Aber weg mit ſolchen ungegründeten Maniren: Man leſe Herr Kuhnaus Muſicaliſchen Quackſalber / der iſt mit ſolchen ungereimten Maniren / und Figuren auch nicht zufrieden. Herr Printz ſtellet dieſelben auch

also comes very distastefully, which nothing can be done for. The *alto* is indeed *discantizing*, but the other voices do not *correspond*; for when one voice *discantizes* in the *cadence*, the others must either *tenorize*, or *bassize*, and so on.[32]

Chap. *VII*

In the fourth *measure*, on the first chord, the supposed *cadence* or *forma* should enter into a good *harmony* so that the *alto* fulfills the *discanting cadence*; but it goes into $\overline{\text{d}}$ when it should go into $\overline{\text{g}}$, and doubles the *third*, namely b and $\overline{\text{d}}$ $\overline{\overline{\text{d}}}$, and in such a way the already clumsy *cadence* is totally ruined, and the progression of the doubled *thirds* here, b $\overline{\text{d}}$ $\overline{\overline{\text{d}}}$, runs contrary to the *series of harmonic numbers* and natural place of the *consonances*,[33] indeed contrary to nature itself. If one knew and understood the *natural place of the consonances*, one would not bring to light such things that conflict with nature. One can indeed have so many *millions of variations* in *music* that are in accordance with the fundamentals and nature, and one can cast aside such clumsy things. However, *similis simili gaudet*:[34] He who has a *confused* and bewildered *mind* also loves such confusions and *irrational* things. That one is always searching for something new is indeed good, but there must be a foundation behind it. Indeed, the *composer* perhaps wanted to bring in an ornament where he wants to introduce the $\overline{\text{c}}$ going into b as an *appoggiatura*. But away with such unfounded ornaments! One might read Mr. Kuhnau's Musicalischer Quack-Salber, he is also not satisfied with such absurd ornaments and figures. Mr. Printz also

auch vor in ſeiner Muſica modulatoria. Denn wenn mancher nichts mehr weiß / ſo machet er ein Geprale und Geblärre von ſeinen Maniren / und weiß doch nicht ob ſie in den Muſicaliſchen Grundſätzen befäſtiget ſind / und beſtehen können. Man muß ſich offte verwundern daß einige Leute / ſo ſie etwa einen ſingen oder ſpielen hören / welcher etwa durch eine Capelle gelauffen / alſobald groß Pralen machen von denen Maniren / da doch ſolche Leutgen / wann ſie nicht vorhero wohl informiret ſind / ihre Maniren / und Figuren ohne Verletzung der Compoſition nicht vorbringen können / welches wohlbemelter Herr Kuhnau in ſeinem Muſicaliſchen Quackſalber pag. 506. genungſam bezeuget. Alſo möchten ſolche Praler wohl ſchweigen / und erſtlich beſſern Grund von denen Maniren / und Figuren einnehmen. Alſo bildet ein Fantaſte dem andern etwas groſes ein / da es doch nichts iſt / da heiſt es dann wohl: Mundus regitur opinionibus, ja wohl gar: Mundus vult decipi: Wer die Sätze / progreſſiones, und rechte reſolutiones der diſſonantien verſtehet / der wird auch die Maniren behutſam anbringen. Darum Prale doch ja niemand / er habe denn erſtlich einen gewiſſen Grund von ſeiner Kunſt. Iſt er in ſeiner Kunſt wohl gegründet / ſo wird er ohne dem nicht viel Pralens damit machen. Quo quis eſt doctior, eo humanior: quo quis indoctior eo eſt impudentior. Dieſes Sprichwort befinde ich daß es ſehr offte / und bey vielen eintrifft / die ſich Muſici nennen wollen.

Cap. VIII.

DAmit wir aber nicht zuweit ausſchweiffen / ſo wenden wir uns wieder zu unſern Vorhaben und ſehen / daß unſer Autor in dieſem vierten Tacte im Baſſe, und Tenore in einer Secunda anfähet / als in g. und a. Damit nun das Gehör deſto-

also presents them in his *Musica modulatoria*. For when some are uncertain, they boast and make cacophony of their ornamentation and yet do not know whether it is founded in *musical* fundamentals and can occur. One must often be astounded that some people, when they, for example, hear someone singing or playing runs through a Kapelle, promptly make great boasting of the ornaments, because such characters indeed cannot bring in their ornaments and figures without blemishing the *composition* if they have not previously been well-*informed*, to which the well-merited Mr. Kuhnau attests sufficiently in his Musicalischer Quack-Salber *p.* 506.[35] And so such braggarts might indeed keep silent and first digest a better foundation for the ornaments and figures. And so one loon persuades the other that something is great that is indeed nothing – there it is said: *Mundus regitur opinionibus*;[36] or indeed even: *Mundus vult decipi*.[37] He who understands the chords and *progressions* and correct *resolutions* of the *dissonances* will also bring in the *ornaments* cautiously. For this reason indeed no one should boast unless he first has a certain foundation to his art. If he is well-grounded in his art, then he will not make much boasting of it anyway: *Quo quis est doctior, eo humanior*; *quo quis indoctior eo est impudentior*.[38] I find this saying to very often be true for many who want to call themselves *musicians*.

Chap. *VIII*

In order that we do not digress too far, however, we shall now return to our purpose and see that our *composer* begins in this fourth *measure* with a *second* in the *bass* and *tenor*, namely with g and a. In order that the ear is offended even

mehr beleidiget werde / ſo nimt er im Alto noch ein $\overline{g}$ darzu / ſo mit dem Tenore a. eine Septimam machet. Da nun alle rechtſchaffene Componiſten / in guten Conſonantien anfangen / ſo verkehret dieſer abermal den Lauff der Natur / denn wenn man will auditorum benevolentiam erwehlen / ſo muß man nicht mit verdrießlichen / und widerwertigen Dingen den Anfang machen. Zum dritten und vierten Achtel läſſet er ein paar öffentliche Roß-Quinten lauffen / in theſi, und Arſi. Die Urſache warum zwo Quinten einander in zweyen Stimmen nicht folgen können / iſt droben ſchon angeführet / weil die Natur ihre Vollkommenheit ſchon erreichet / ſo liebet und ſuchet ſie eine Veränderung / u. ſ. w.

In den zwey letztern Achteln / kömt wieder eine verzauſete und verknauſelte Form. Denn es ſcheinet als wolte er per Septimam und Sextam ins fis clauſuliren / welches ohne dem wider den Modum lieffe und falſch wäre. Nun aber fället er aus der Trauffe in den Schlag-Regen wann er zum g und $\overline{g}$ im Baſſo den Alt e $\overline{d}$ / dagegen aber im Tenore h c nimt / und alſo eine diſſonanz machet / als $\overline{d}$. und c welche hier nicht reſolviret wird / da dann in Baſſo, und Tenore wieder eine Quarta vorfället / welche auch nicht reſolviret wird / wie ſichs gebühret. Dann er gehet in eine Sextam, in ſeiner vermeinten Form / und fället ſo gar bloß / weil der Tenor, und Alt zugleich ins $\overline{d}$ fallen / da der Baſs fis hat. So nun das Gehör in dem erſten Achtel des fünfften Tactes ein Vergnügen haben ſolte / nach geſchloſſener Form / und eine perfecte Triadem zum wenigſten verlanget / ſo muß es ſich nach vorhergehender diſſonanz mit einer bloſſen / und zwar imperfectiſſima conſonantiâ abſpeiſſen laſſen. Dieſes könte ich durch ein Gleichniß etlicher maſſen vorſtellen: Es kömt mir vor / als wann man einen eine Zeitlang mit ſauren Coſent geſpeiſet hätte / man wolte ihn aber wieder erquicken /

more, he takes another $\overline{\text{g}}$ additionally in the *alto*, which creates a *seventh* with the *tenor* a. Whereas all genuine *composers* begin with good *consonances*, he once again goes against the course of nature; for if one wants to appeal to the *audience's benevolence*,[39] one mustn't begin with unpleasant and repugnant things. On the third and fourth eighths he lets a couple of obvious horse-*fifths* run, *in thesis* and *arsis*.[40] The reason why two *fifths* cannot succeed one another in two voices has already been said above: because nature has already reached its perfection and therefore inclines to and seeks a change, etc.

On the last two eighths another befuddled and muddled *cadence* occurs. For it seems as if he wanted to *cadence* into *f♯ through the seventh* [sic] and *sixth*,[41] which would run contrary to the *mode* anyway and would be incorrect. It goes from bad to worse,[42] however, when he takes $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{d}}$ in the *alto* to g and g in the *bass*; in contrast, however, he takes b $\overline{\text{c}}$ in the *tenor*, and so a *dissonance* is created, namely $\overline{\text{d}}$ and $\overline{\text{c}}$, which is not *resolved* here, and then another *fourth* occurs in the *bass* and *tenor* that is also not resolved appropriately. Then he goes into a *sixth* in his supposed cadence, and even comes across empty, because the *tenor* and *alto* go into $\overline{\text{d}}$ at the same time where the *bass* has *f♯*. Just when the ear should, in accordance with a closed cadence, have pleasure on the first eighth of the fifth measure – and at least desires a *complete triad* – it has to make do after the previous *dissonance* with an empty, and indeed *most imperfect*, *consonance*. I could imagine this in terms of an analogy to some extent: It comes across to me as if one had fed someone sour convent beer for a while, and now one wanted to refresh

quicken / und etwas zu gute thun / und gebe ihm rein Waſſer zutrincken / ey. welch ein ſchönes Labſal? In dieſer Sexta fähret nun der Autor fort / durch einen viermahligen Anſchlag. Damit aber dieſer accord verbeſſert werde / fället er aus dem Tenore $\overline{d}$ ins a welches aber ein ſchlecht delectament, und Veränderung verurſachet.

Cap. IX.

Im ſechſten Tacte / nach dem erſten Achtel fähret der Autor mit allen vier Stimmen zugleich in die Höhe / wie wann er über alle Wolcken hinauf fahren wolte. Dieſes wird ihm kein probatus oder virtuoſus Muſicus gut heiſſen. Denn in ſolchem motu recto iſt in ſo viel Stimmen zum wenigſten ein verborgener falſcher Progreſs, als / hier in dem Tenore und Diſcante gehen zwo verborgene Octaven mit einander fort; ob ſie zwar in der Mittelſtimme ſind / und daher zu entſchuldigen wären / ſo iſt es doch beſſer daß man ſie meidet / welches auch in ſo wenigen / als 4. Stimmen wohl geſchehen kan. Item der Alt und Tenor machen 2. verborgene Roß-Quinten in der progreſſion: Und alſo ſind in dieſem Sprunge zwey verborgene Vitia.

Aus der andern Nota in die dritte / wird in dieſem ſechſten Tacte wieder eine Quarta im Alt und Baſſe, nemlich $\overline{d}$ und $\overline{g}$ angeſchlagen / und hat der Tenor eben das $\overline{d}$ und der Diſcant $\overline{d}$ alſo muß dieſe gantze harmonia ſich mit einer nechſt dem fundament enthaltenden Quarta abſpeiſen laſſen. Ach! welch eine arme und elende harmonia! dieſe Quarta reſolviret ſich wieder alle Raiſon auffwerts im Alte / im Baſſo niederwerts in eine Sextam. Ja was recht grauſam iſt / der Diſcant fället hinauf ins $\overline{\overline{g}}$; alſo kömmt er immer höher / aber tieffer in die

fresh him and do something good for him, and give him pure water to drink. Well! What a beautiful refreshment![43] The *composer* then continues this *sixth* with four attacks. In order that this *chord* be improved, he goes from the *tenor* $\overline{\text{d}}$ into a, and goes into g where the bass has f♯ and the soprano $\overline{\text{a}}$, which, however, causes *displeasure* and a poor change.

Chap. *IX*

In the sixth *measure*, after the first eighth, the *composer* soars aloft with all four voices simultaneously, as if he wanted to ascend above all clouds. No *reputable* or *virtuous musician* will consider this to be good. For in such *parallel motion*, with so many voices, there is at least one hidden incorrect *progression*, as in here in the *tenor* and *soprano*, where two hidden *octaves* proceed with one another. Even if they are in the middle voice and could therefore be forgiven, it is still better that one avoids them, which can indeed occur in as few as 4 voices. *Also*, the *alto* and *tenor* [sic] create 2 hidden horse-*fifths* in the *progression*; and so two hidden *mistakes* are in this leap.

Going from the second note into the third in this sixth *measure*, another *fourth* is taken in the *alto* and *bass*, namely $\overline{\text{d}}$ and $\overline{\text{g}}$ and the *tenor* has the same $\overline{\text{d}}$ and the *soprano* $\overline{\overline{\text{d}}}$, and so this entire *harmony* has to make do with one *fourth* in addition to the *fundamental*. O what a weak and wretched *harmony*! This *fourth resolves*, contrary to all *reason*, ascending in the *alto*, descending in the *bass* into a *sixth*. Indeed, what is truly horrifying is that the *soprano* ascends into $\overline{\overline{\text{g}}}$; in such a way he is getting higher and higher, but deeper and deeper into

 con-

Verwirrung. Ach! der unerhörten peinlichen Compoſition! von dieſem g gehet er ins e. Der Baſs fället c h a in geſchwinden Noten/ iſt abermahl ein Roß-quinten Satz mit g. e. O ſolvite caligas, und gebet allen ſolchen unreiffen Componiſten unum, verum, bonum, daß ſie modeſter mit der Muſic lernen umgehen/ und dieſelbe nicht ſo grauſam verläſtern und beſchimpffen. Mancher flieget allzu zeitig aus/ wie etliche der jungen Sperlinge/ zu ihrem Verderben. Wie wil einer doch über ſolchen Ovarck ſeine gründliche rationes führen können/ es iſt ja gar zu grauſam Zeug? Ich halte einen Strohſchneider und Beſenbinder/ der da rationes über ſeine Handthierung vorzubringen weiß/ viel klüger/ als einen ſolchen unbeſonnenen Muſicaſter, der nur nach ſeinem Gänſe-Gehirne hinſetzet/ was ſeiner Phantaſterey gut deucht. Iſt dann die Muſica ſo ein ſchlecht Werck/ daß ſie ihre Grund-Sätze nicht haben ſolte? Ach nein/ ſonſt wäre ſie das verächtlichſte Ding und Wiſſenſchafft auf der Welt. Sie hat ja ihre Grundſätze/ derowegen ſind es elende Leute/ die ſolche Grundſätze nicht achten/ noch verſtehen/ und dennoch virtuoſe Muſici und Componiſten ſeyn wollen. Ja ſie beſchimpffen ſich ſelbſt/ und ihre eigene Profeſſion.

Cap. X.

IN den beyden letzten Noten/ wil er wieder eine Form oder Cadanz machen/ und kömt wieder mit ſeiner Quarta, ſo mit dem Fundament-Clave ſtehet/ angeſtochen/ und reſolviret dieſelbe ebenmäßig gantz falſch. Iſt es nun nicht Schande/ daß ſich einer vor einen Componiſten öffentlich ausgiebet/ und weiß nicht einmahl eine Formal-Clauſulam zu machen? denn wo keine Form iſt/ da iſt keine Ordnung/ ſondern lauter Verwirrung.

confusion. O what outrageous, embarrassing *composition*! From this $\overline{\overline{\text{g}}}$ he goes into $\overline{\overline{\text{e}}}$. The bass has $\overline{\text{c}}$ b a in quick notes, there is again another horse-*fifths* progression with $\overline{\overline{\text{g}}}$ $\overline{\overline{\text{e}}}$ – *o solvite caligas*[44] – showing all such immature *composers*, *one*, *good and true*, that they should learn to proceed *more modestly* with music and not disparage and insult it in such a horrifying way. Some fly away all-too-early, like many a young sparrow, to their own demise. It is indeed such horrifying junk, how does one expect to be able to give his thorough *reasoning* about such nonsense? I consider a chaff cutter and a broom maker, who knows how to present his reasons about his handling, to be much more clever than such an imprudent *supposed musician* who only composes according to his goose-brain what his imagination finds to be good.[45] Is *music* such a bad creation that it should not have its fundamentals? O no! Otherwise it would be the most despised thing and science in the world. It indeed has its fundamentals; for this reason those are wretched people who do not pay attention to nor understand such fundamentals, and nonetheless pretend to be *virtuous musicians* and *composers*. Indeed, they insult themselves and their own *profession*.

Chap. *X*

On the last two notes, he again wants to create a forma or *cadence*, and is insulted again with his *fourth* to the *fundamental note*, which is *resolved* totally incorrectly in the same way. Is it not a shame that one publicly presents himself to be a *composer* and does not even know how to create a *formal cadence*? For where there is no forma, there is no order, but rather pure confusion.

wirrung. In der letzten Nota des ſiebenden Tactes und Finales/ läſſet er die Quintam, als d aus/ damit erlanget auch nicht einmahl die harmonia am Ende ihren Effect. Da nun die Natur jederzeit nach der Vollkommenheit ſtrebet / alſo müſte ja billig im Final das Gehör ſein Vergnügen / und eine perfectam Syzigiam haben. Iſt nun Anfang/ Mittel und Ende nicht gut/ ſo iſt ja nichts gutes an der gantzen Compoſition. In Summa, es iſt ſehr verdrießlich bey einer ſolchen vitiöſen Compoſition die minutiſſima zu notiren. Solte man das gantze Muſicaliſche Stück examiniren und cribriren/ ſo würde man einen Folianten darüber aufſetzen müſſen; Allein/ ob es ſchon manchem nützlich/ ſo iſt es doch allen nicht gefällig. Veritas odium parit.

Aus dieſen ſieben Tacten/ wird man ſchon urtheilen können/ was unſer Autor vermag: Man kan einen Vogel bald an ſeinen Federn kennen lernen. Solte ich ſeine diminutiones oder Colores vorſtellen/ da könte man ſehen / wie ſo unzehlig viel verdeckte Roß-Quinten/ Kuh-Octaven/ Sau-Quarten/ Lämmer-Tertien und Kälber-Sexten mit einlauffen würden/ daß einem genau die Ohren platzen möchten. Drüm iſt es nicht genung/ wann einer in den Coloribus und Geſchwindigkeit etwa ſeine Kunſt will ſehen laſſen / man muß eines jeden Inſtrumentes Eigenſchafft wiſſen und verſtehen / alſo/ daß alles fein füglich und wohl in die Fauſt/ und in das Gehör fället/ und allerley Miſchmaſch verhütet werde. Denn da ſtecket gewißlich keine Kunſt innen/ wenn alles ſo krauß und bund geſetzet iſt. Man könte ſolche poßierliche Dinge aufſetzen/ die kein Menſch perfect hinmachen ſolte / auch alſo / daß ſie nicht wider die Grundſätze lieffen. Aber/ cui bono ? iſt denn das der finis Muſicæ, wo bleibet denn ſvavitas? Vielweniger iſt zu loben / wenn ſolche unreiffe Componiſtelli einige geſchwinde Quarckereyen und Lauffe zuſammen ſchmieren/ die da wider die

fusion. On the last note of the seventh *measure* and *finale*, he leaves out the *fifth*, namely $\overline{\text{d}}$, and in such a way not even the *harmony* achieves its *effect* at the end. Just as nature is always striving for perfection, in such a way the ear properly has to have its pleasure and a *complete triad* in the *finale*. If the beginning, middle and end is not good, then indeed there is nothing good about the entire *composition*. *In summary*, it is very unpleasant to *note* the *nuances* with such a vitiated *composition*. If one were to *examine* and *sieve* the entire piece of music, one would have to write a *folio* about it. However, even if it may be useful to some, it is not to the liking of everyone. *Veritas odium parit.*[46]

From these seven *measures*, one will already be able to judge what our *composer* is capable of: One can recognize a bird easily by its feathers.[47] If I were to present his *diminutions* or *coloratura*, one would be able to see how so countless many hidden horse-*fifths*, cow-*octaves*, sow-*fourths*, lamb-*thirds* and calf-*sixths* would come into play,[48] to the point that one's ears might just burst. It is therefore not sufficient if someone wants to, for example, let his skill be seen in *coloratura* and speed; one must know and understand the characteristics of every *instrument* such that everything falls into the hands and into the ear appropriately and well, and all mish-mash is prevented. For there is certainly no art in it when everything is composed so crinkledly and piedly. One could compose such comical things that no one is supposed to manage *perfectly*, also such that they do not run contrary to the fundamentals. But *cui bono*? Is that the *goal of music*? What happened to *suavity*? It is to be praised much less when such immature *supposed composers* smear together a few quick quackeries and runs, that run contrary to the

die Grundſätze lauffen / da meynen ſie wunder! was ſie vor Kunſt-Stücke an den Tag gegeben haben / da es doch lauter Narrenpoſſen ſind / ja ſie unterſtehen ſich wohl andere damit zu tentiren und zu verſuchen. Alſo kan ein Narr ſo viel auffgeben und hin ſchmaddern / als 10. Virtuoſi nicht zu rechte bringen können. Dieſes trifft mit dem Sprichwort überein: Ein Narr kan mehr fragen / als 100. Doctores beantworten können. Denn wenn ein Kluger Dinge ſiehet und höret / die nicht weißlich / wohl und gründlich eingerichtet ſind / derer enthält er ſich / ſo viel es müglich iſt.

Wie nun alle Künſte und Wiſſenſchafften ihren Grund aus dem Lauffe der Natur haben / alſo und vielmehr die hochwerthe Muſica; denn ſie iſt eine Scientia Mathematica. Scientia eſt rem per cauſas cognoſcere. Aus der Cognition lernen wir nun die Ordnung / wie ſie GOtt in die Natur gepflantzet hat / wodurch wir unſere Gründe mit guten rationibus feſte ſtellen können.

CAP. XI.

ALſo habe ich Ihm / mein Freund! mein gering Judicium und Cenſur, von dieſer Compoſition, welche er mir zugeſchicket / mittheilen wollen; nicht / daß ich ex invidia den Autorem verachte / ſondern ich habe nur deſſen Mängel / ſo er in der Compoſition an ſich hat / vorgeſtellet / damit / wenn Ihm etwa dieſe Schrifft zu handen kommen möchte / Er in ſich gehen / und deſto fleißiger die Grundſätze der Compoſition durchſuche / auch andere rechtſchaffene Leute nicht zu verleumden gedächte. Ja was erfahre und ſehe ich jetzo? Er der untüchtige Autor ſchreibet vor ſeine Compoſition den Nahmen anderer rechtſchaffenen Componiſten und Capellmeiſter / und wil andere bereden / als ob es ſolcher vornehmen Leute Arbeit wä-

re /

the fundamentals; they think it is a miracle, the kind of works of art they have brought to light, since they are purely posses of fools, indeed they even presume to *try* and tempt others. And so a fool can produce and slop down as much as 10 *virtuosi* could not correct. This corresponds to the saying: A fool can ask more than a hundred *wise men* can answer.[49] For when a clever person sees and hears things that are not formulated wisely, well and thoroughly, he abstains from them as much as possible.

Just as all arts and sciences take their foundation from the course of nature, just the same and much more the highly valuable *art of music*: for it is a *mathematical science. Scientia est rem per causas cognoscere.*[50] Through *cognition* we learn the order God implanted into nature, through which we can formulate our foundations with good *reasons.*

Chap. *XI*

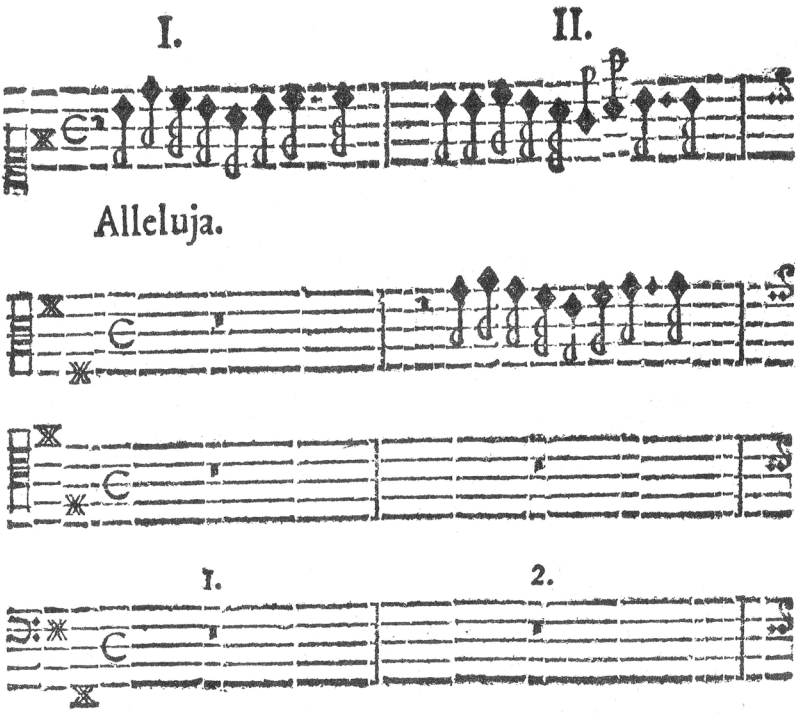
And so I have desired to share with him, my friend, my humble *judgment* and *critique* on the *composition* that he sent me; not that I despise the *composer out of envy*, rather I have only presented his mistakes in *composition* in itself in order that he – should he get his hands on this writing – meditate and research the fundamentals of *composition* all the more thoroughly, and also does not consider slandering other genuine people. Indeed, what do I experience and see now? He, the erroneous *composer*, writes the name of other genuine *composers* and Kapellmeister on his *composition* and wants to convince others that it is the work of such distinguished people,

re / umb daß er erſtlich ſeine Stücke zu muſiciren anbringet / wenn ſie dann von denen / ſo die Compoſition nicht wohl verſtehen / angenommen und admiriret worden / ſo ziehet er dann loß / daß es ſeine Compoſition ſey. Darum mögen rechtſchaffene Muſic-Directores ſich wohl fürſehen / daß ſie nicht alſobald dergleichen vitiöſe Stücke muſiciren / und Schimpff davon tragen / wenn etwa Muſic-verſtändige Auditores darzu kommen ſolten. Inzwiſchen ſtehet doch der Nahme eines Virtuoſen auff ſolchem böſen Muſic-Stück / und wird immer weiter divulgiret. Unterweilen iſt auch wohl eine gute Clauſul eines oder des andern virtuoſen Muſici, mit eingeflicket / damit des böſen Autoris Dinge einen Schein der Warheit haben. Ich frage aber / ob nicht manch rechtſchaffener reiner Componiſt dadurch beſchimpffet werde? darum iſt ja warhafftig nöthig / daß man die arge Liſt eines ſolchen Menſchen auffdecke / damit andere gute Leute unbeſchimpffet bleiben / und er Urſache nehme / beſſern Grund in der muſicaliſchen Compoſition zu ſuchen. Ich proteſtire auch / daß ich hiermit keinen rechtſchaffenen Componiſten wil gemeynet oder angeſtochen haben / denn ich weiß / daß auch einige von den beſten / ſo wohl den neuen / als alten / einige Vitia unverſehens haben mit einlauffen laſſen. Aber genung iſt es / daß ſie es verſtehen. Denn ein anders iſt ein Vitium ignorantiæ, ein anders ein Vitium negligentiæ. Dieſes letztere kan einen rechtſchaffenen Componiſten / wann er etwa eilet / oder ſonſt verhindert wird / begegnen; jenes aber / Vitium ignorantiæ, iſt allen Ignoranten gemein; und hierinnen kan einer / ſo ichtens was verſtehet / bald einen Unterſcheid machen / und ſolche Vitia erkennen. Es ſetzet auch offte ein guter Componiſt etwas ungewöhnliches aus gutem Grunde und Urſachen / welches einen Incipienten nicht anſtehet; darum muß ein Incipiente nicht alles nachäffen / ſondern alles mit Bedacht und mit gutem Grunde zu behaupten wiſſen.

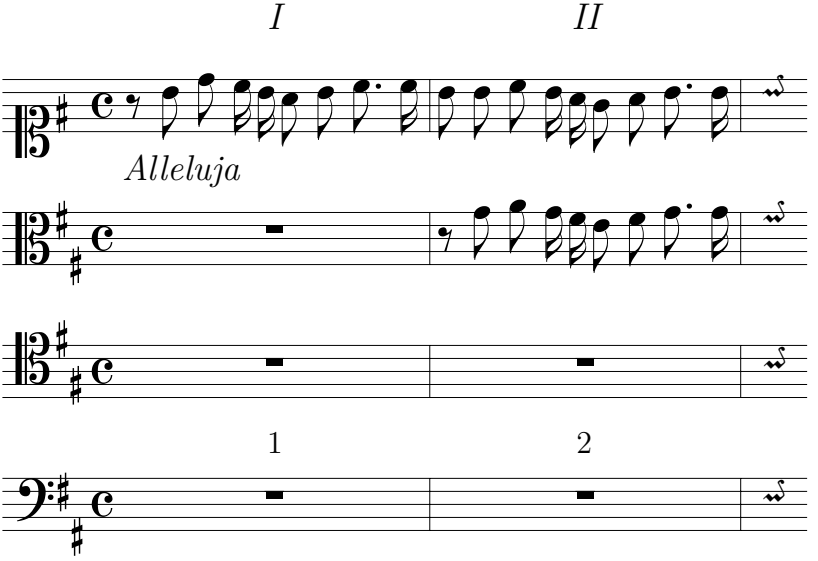
ple, in order that he first bring his pieces to be *played* when they have been accepted and *admired* by those who do not understand *composition* well; and then he breaks out with the claim that it is his *composition*. For this reason, genuine *music directors* should be very careful not to hastily *put on* such *vitiated* pieces and thereby incur ridicule if, for example, musically educated *listeners* were to come. Meanwhile, the name of a *virtuoso* is indeed written on such a bad piece of music and is *disseminated* further and further. Occasionally a good *cadence* of one *virtuous musician* or another is even patched into it so that the bad *composer's* things have some appearance of truth. I ask, however, whether some genuine, pure *composers* are thereby insulted. For this reason it is truly necessary to unveil the cunning deceit of such a person, so that other good people remain unaffronted, and so he finds cause to seek a better foundation in *musical composition*. I also *contend* that I do not want to have indicated or insulted any genuine *composers* through this; for I know that even some of the best – of the newer as well as of the venerable – accidentally let some *mistakes* creep in. But it is sufficient that they understand this. For an *ignorant mistake* is one thing, a *negligent mistake* another. A genuine *composer* can come across the latter, for example, when he is in a hurry or is otherwise hindered. The former, however, the *ignorant mistake*, is common to all *ignoramuses*. And in this regard, one who at least understands something will be able to discern and recognize such *mistakes* before long. Often a good *composer* writes something unusual for good reasons and on good grounds, which is not appropriate for a *beginner*; for this reason a *beginner* should not imitate everything, but rather know how to affirm everything with deliberation and a good foundation.

E In

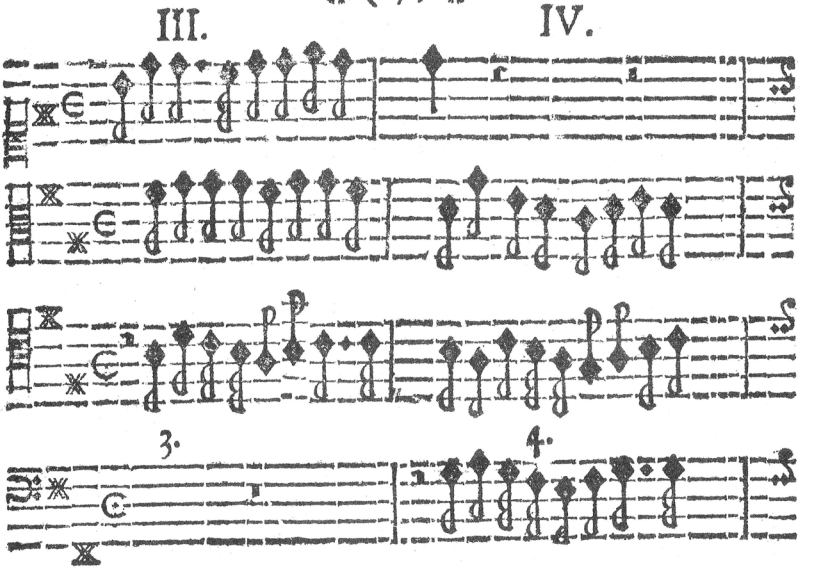
Zum Beſchluß dieſer Cenſur / habe ich die Partitur der Compoſition hiermit anfügen wollen / damit ein jeder Muſic-Verſtändiger und Unpartheyiſcher ſehen möge / wie ich nicht zur Ungebühr / ſondern nach der Warheit verfahren / und geurtheilet habe. Meine Intention iſt nicht / jemand hiermit zu verunglimpffen. Ich hoffe vielmehr / wenn dieſe Epiſtel einigen Incipienten ſolte zu handen kommen / daß ſie deſto fleißiger nachſuchen / und die Grundſätze der Muſic beſſer erkennen lernen möchten / als leider von manchem geſchiehet.

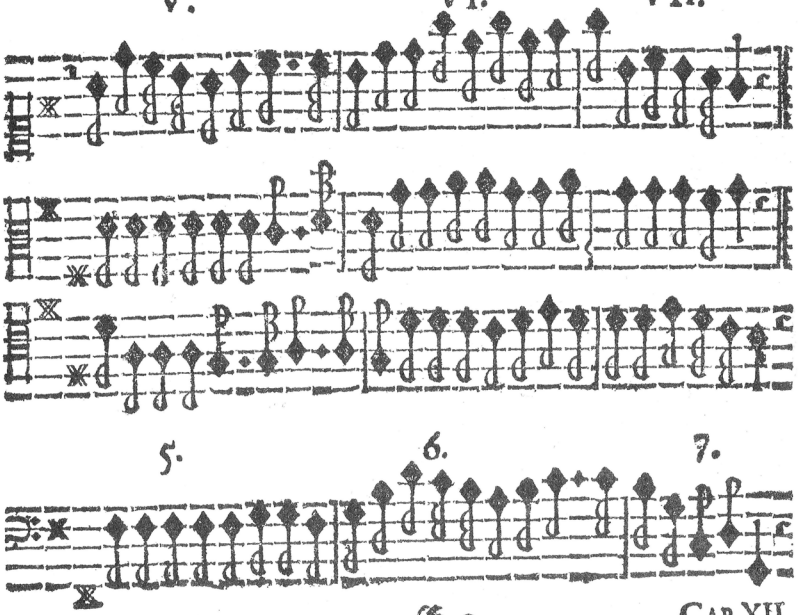


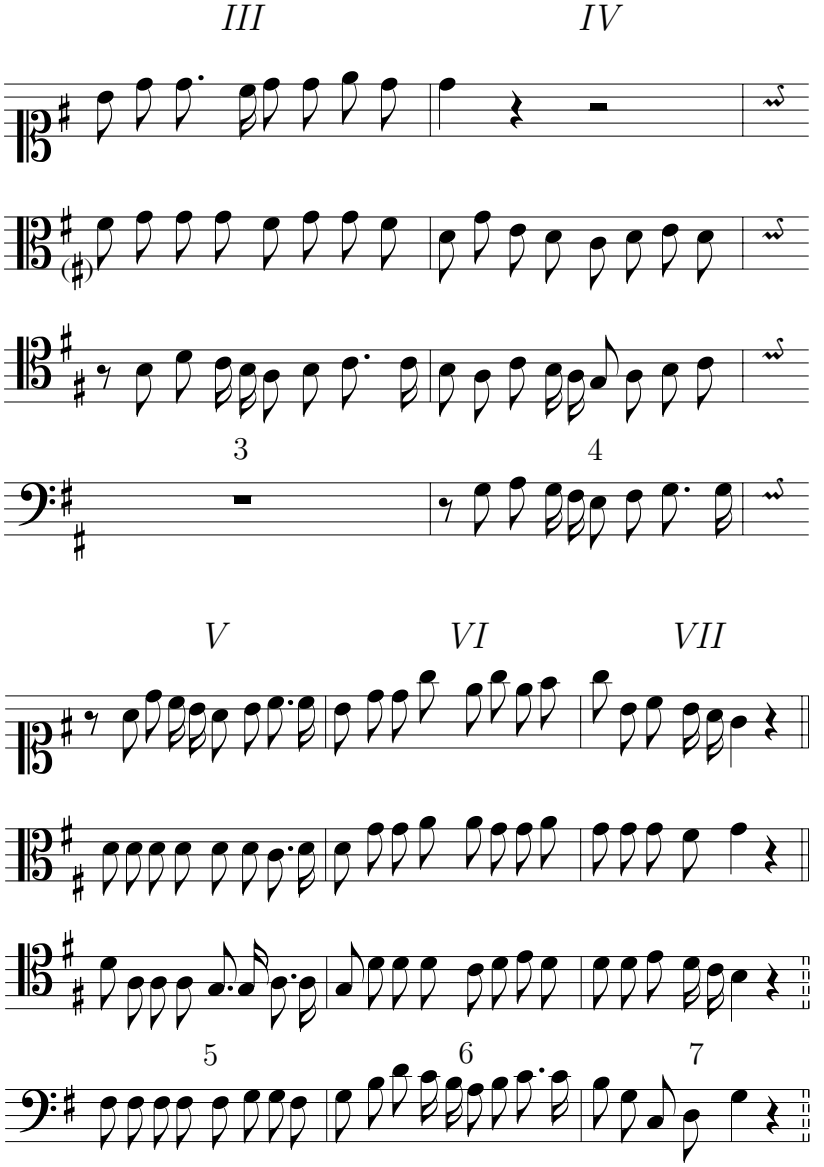
In closing this *critique*, I wanted to include the *score* of the *composition* so that every connoisseur of music and candid critic might see that I have not proceeded and judged out of impropriety, but rather according to the truth. My *intention* is not to disparage anyone with this. I hope much more, should this epistle find its way into the hands of a few *beginners*, that they research all the more diligently and might learn to recognize the fundamentals of music better than unfortunately happens with some.



III


III.
IV.
3.
4.


V.
VI.
VII.
5.
6.
7.



E 2 CHAP. *XII*

Cap. XII.

Solten etwan rechtſchaffene Muſici, denen dieſe Schrifft möchte zu handen kommen / hierbey einige Erinnerungen abgehen laſſen / wird mir ſolches lieb und angenehm ſeyn; ich werde einen jeden in Liebe und Freundſchafft begegnen / und nach der Gabe und Erkäntniß / ſo mir GOtt gegeben hat / darauf dienen. Die übelgeſinneten und Ignoranten werden auch wohl ihren Rachen darwider auffſperren / und ihre Verleumdungs-Pfeile auff mich loß ſchieſſen. Aber was kan mir ein todter Hund ſchaden! wann er ſtincket / kan ich wohl um ihn hergehen; Ich achte ſolches nicht. Die Ignoranten machen es nicht beſſer / weil ſie nichts wiſſen / ſo meynen ſie / es gehe ihrem Reſpect dadurch etwas ab / und fallen auf Verleumdungen / damit wollen ſie ſich auch groß machen / bilden ſich groſſe Künſte ein / und wiſſen doch offters nicht 2. Tacte absque vitiis zu ſetzen / oder zu clauſuliren. Wer nicht mit mir zufrieden iſt / der melde ſich / ich werde ohne Antwort nicht erſcheinen / und die Warheit keinem unter die Banck ſtecken. Doch ſchertzet mancher Narr ſo grob / daß es nicht rathſam iſt / auff deſſen Thorheit zu antworten. Ich verlache ihre Thorheiten / ſie ſind offt nichtswürdige Perſonen in der Muſic. Ihre Diſcourſe ſind nicht werth / daß man ein Ohr darnach auffthut; Ihre Fundamenta erſtrecken ſich dahin / daß ſie ſich nur ſelber rühmen / und andere verachten. Ich rede jetzo mit den Ignoranten und Verleumdern. Man findet auch einige / wenn ſie etwa einem und andern groſſen Herren etliche mahl auffgewartet haben / ſo bekommen ſie einen falſchen concept, und ſchlieſſen / daß ſie vornehme Muſici ſeyn müſten. Als / wenn ich ſagen wolte: Matz mit der Leyre hat einem Fürſten etliche mahl mit ſeiner Leyre auffgewartet; ergò ſo iſt / und muß er ein vortrefflicher Muſicus ſeyn; und mit ſolchen concepten

und

Chap. *XII*

It would be a delight and pleasure for me if, perhaps, some genuine *musicians* who get their hands on this writing take in some admonitions from it. I will face everyone with love and friendship and serve according to the gift and knowledge that God has bestowed upon me. The ill-disposed and *ignorant* will indeed probably unleash their revenge upon this and shoot their arrows of defamation away at me. But what harm can a dead dog do to me?[51] If he stinks, I can indeed go around him: I do not pay attention to such things. The *ignorant* go about no better: because they know nothing, they believe that they lose *respect* through such a thing and fall back to libel; in such they also want to self-aggrandize, convince themselves to possess great skill, and often do not even know how to compose two *measures without mistakes*, or how to *create a cadence*. Whoever is not satisfied with me should come forward – I will not be without a response, and will not hide the truth from anyone.[52] Of course some buffoons joke so crudely, it is not advisable to respond to their foolishness. I laugh at their foolishness; they are often useless people in music. Their *discourses* are not worth lending an ear to. Their *foundations* only bring them to the point where they boast of themselves and despise others. I am now directing my discourse towards the *ignorant* and slanderers. One also finds some that, when they have, for example, served one great lord or another, they get the wrong *idea* and conclude that they must be distinguished *musicians*. As if I were to say: Matz with the lyre served a prince several times with his lyre, *therefore* he is, and must be, a fantastic *musician*. And they proceed with such *ideas* and

und falſchen rationibus gehen ſie um. Ja ſie dürffen ſich wohl gar unterfangen / einigen rechtſchaffenen Capell-Muſicis ſich gleich zu ſchätzen. O der falſchen Einbildung! Es iſt zu bedauren / daß ſie dieſen Unterſcheid nicht machen und verſtehen können / was das rechte Fundament in der Muſic betrifft / und was etwa aus ihrem Gänſe-Gehirne flieſſet. Dieſe / ſo aus ihrem Katzen-Verſtande von der Muſic reden / und dabey meynen / als wann ſie die virtuoſeſten Muſici wären / die kommen mir vor / wie bey dem Virgilio der Mopſus und Menalcas, welche unter einander alſo diſcurirten:

Cur non Mopſe boni, quoniam convenimus ambo?
Tu calamos inflare leves, ego dicere verſus.

Der eine konte ihrer Meynung nach gut flöitgen / der andere könte nach ſeiner Einbildung gut darein ſingen. Daher meyneten ſie / als wenn ſie die beſten Muſici wären / da ſie doch nur ein paar Schäffer-Knechte waren. Er ſage mir mein Freund! ob andere vermeinte Muſici beſſer / und höher zu æſtimiren / die da keine rationes über ihre ſelbſt zuſammen geflickte harmoniam zu führen wiſſen? Ich kan ſie nicht beſſer ſchätzen. Denn ein ſolcher Schaffs-Knecht hat ſeinen natürlichen / ja bißweilen einen ſchärffern Verſtand / als ein ander / und ein ſolcher Muſicaſter kan nicht anders urtheilen als ein Schaffs-Knecht / wo er nicht vorher auf die fundamenta, ſo in der Natur gegründet ſeyn / gewieſen wird / und darauf ſein Muſic-Weſen bauet. Herr Printz nennet ſolche Leute in ſeinem Satyriſchen Componiſten / Pfeiffhanß / Bocksmerten / Schergeiger / Leyermatz u. ſ. w. O dieſe Geſellſchafft erſtrecket ſich ſehr weit / ob ſichs ſchon mancher nicht einbildet! denn es gilt allen unerfahrnen Muſicis, die eine harmoniam aus ihrem Gehirne ohne Grund machen wollen.

Nun ſo mögen die Ignoranten nur immerhin ſcoptiſiren. Wann ſie aber meynen / daß ich ihnen zu viel thue / ſo will ich

and incorrect *reasoning*. Indeed, they might even dare to prize themselves as being on the same level as some genuine Kapelle *musicians*. O what false presumption! It is to be regretted that they cannot discern and understand the difference here concerning the true *foundation* of music and what flows out of their goose-brains. These people who speak of music with their vague understanding and believe in such to be *virtuous musicians*[53] – they come across to me like *Mopsus* and *Menalcas* in *Virgil*, who confer among themselves as such:

Cur non Mopse boni, quoniam convenimus ambo?
Tu calamos inflare leves, ego dicere versus.[54]

The one could pipe on reeds well according to their opinion, the other, according to his imagination, could sing along well. For that reason they believed to be the best *musicians*, although they indeed were only a couple of shepherds. Tell me, my friend, whether other supposed *musicians* are to be *regarded* more highly and as better who do not know how to give any *reasons* for their self-mended *harmony*. I cannot prize them as better. For such a shepherd has his natural – indeed occasionally a sharper – intellect than someone else, and such a *supposed musician* cannot judge differently than a shepherd if he has not been previously instructed in the *foundations* as they are grounded in nature, and does not build his *musical* work upon this. Mr. Printz calls such people in his *Satyrischer Componist*: Piper-Hans, Bock-Martin, Ale-Fiddler, Lyre-Matz etc.[55] O this community stretches very far, whether or not some want to believe it. For it is true of all inexperienced *musicians* that want to create a *harmony* from their brains without foundation.

Now the *ignorant* might still *be sceptical*. But if they believe that I am being to harsh on them I would like to again

 give

ihnen nochmahls ſufficiente rationes über alle Dinge geben/ da ſie aber/ die Idioten, die Gründe nicht ſelbſt begreiffen können/ ruffe ich rechtſchaffene Virtuoſe Muſicos zu Zeugen/ und laſſe erkennen/ ob man ſolche verhunzte Compoſition vor recht erkennen könne/ und ob ſolche Leute nicht die Muſic verderben/ mißbrauchen und beſchimpfen/ mit ihrer leichtfertigen Compoſition, auch/ ob ſie nicht anzuhalten ſind/ damit ſie etwas beſſers lernen möchten? ehe und bevor ſie ſo kühne/ und unverſchämt mit ihrer verderbten Compoſition heraus fahren/ und dagegen wohl andere rechtſchaffene Muſicos verachten/ ſchimpflich herdurch ziehen und verläumden? Der ſeel. Churfürſtl. Sächſiſche/ zu ſeiner Zeit berühmte Capellmeiſter/ und vortreffliche Componiſt Heinrich Schütze nennet in einer Epiſtel ſolche unreiffe Compoſitiones Bernheutereyen. Wie auch andere berühmte Alte/ derer ich unterſchiedliche anführen könte; und dabey wird es auch wohl bleiben. Andere rechtſchaffene Componiſten und Muſici werden das Böſe auch nicht Gut heiſſen/ was heute zu Tage von einigen unartigen Leuten zuſammen geſchmiedet wird.

Cap. XIII.

DAß ich aber des Schergeigers/ Bocksmertens/ wodurch auch Bierfiedelers verſtanden werden/ gedencke/ geſchiehet darum/ weil dieſelben ſich ebenmäßig unterfangen/ wie die halb-gelehrten Componiſten/ und Organiſten von der Muſicaliſchen harmonia zu urtheilen: ja es will auch Herr Hanß Omnis bißweilen ſeinen Senff darzu geben/ und von der Muſic ſein Urtheil fällen. Wie nun ein jeder es gewohnt iſt/ und was er vor Muſic von Jugend auf gehöret/ dieſelbe liebet er/ daher hält der Bauer und Schäffer mehr auf eine Bierfiedel/ Schallmey/ und Dudelſack als auf die beſte Capell-Muſic; wie

give them *sufficient reasons* for all things; since, however, they – the *idiots* – cannot grasp the foundations themselves, I call genuine *virtuous musicians* to witness and let be known whether one can consider such disgraceful *composition* to be correct, and whether such people do not corrupt, abuse and defame *music* with their frivolous *composition* – also, whether they are to be stopped so that they might learn something better, before they so boldy and unashamedely go out with their corrupted *composition* and, in that, probably despise, derisively pass through and slander other genuine *musicians*. In an epistle, the blessed electoral Saxon and, at his time, famous Kapellmeister and fantastic *composer* Heinrich Schütz calls such immature *compositions* Bernheutereyen;[56] just as other famous venerable of whom I could list various, and it will presumably remain as such. Other genuine *composers* and *musicians* will not consider the bad things, which are forged together by some malign people nowadays, to be good either.

Chap. *XIII*

The reason why I mention Ale-Fiddler, Bock-Martin, by which beer-fiddlers are also meant, is because they dare to cast judgment on musical *harmony* in the same way that half-taught *composers* and *organists* do; indeed meanwhile even John Q. *Public* wants to put in his two cents and deliver his judgment on *music*.[57] Just as every one who is used to the kind of *music* he heard starting in his youth, and loves the same, as a result a peasant or a shepherd enjoys a beer-fiddle, shawm and bagpipe more than the best Kapelle music, as

wie ich aus dero diſcurs wohl ehemals vernommen. Da wird auch das Sprichwort / oder vielmehr axioma erfüllet: Conſvetudo eſt altera natura. Denen gehet es wie jenen Bauer / der des Geruchs ſeines ſ. v. Pferde-Drecks ſo ſehr gewohnt war / daß er da er einsmahls in eine Apothecke kam / wegen des guten Geruchs gar in die Ohmacht fiel / wie man ihn aber ſeinen gewöhnlichen Geruch / die Pferde-Aepfel wieder vor die Naſe hielt / wurde er wieder erquicket und ermuntert. Alſo ſiehet man was die Gewonheit thut. Dieſes ſey nun wahr oder erdichtet / ſo haben doch die Alten hierdurch zuverſtehen geben wollen / wie durch die Gewohnheiten / der Menſchen Sinne können eingenommen / und verführet werden / ja es iſt des Menſchen Zuneigung offte ſo verkehret / und iſt ſo eingenommen / daß er auch gelüſtet das jenige ſo ihm ſonſt höchſt ſchädlich iſt / ob er es ſchon wohl weiß / denn mancher beluſtiget ſich an ſolcher Speiſe die da zu faulen / und zu putreſciren angefangen / als an ſehr faulen Wildprät / faulen Käſe / ſauren Getranck / gelben garſtigen alten Speck / und dergleichen mehr.

Nun weiß man ja wohl / was da putreſciret / das iſt ſeinem Untergange nahe / und iſt daher der Natur verhäßig und zuwider / denn der Untergang und Verderben iſt demſelben nahe. Daß aber einige ſich an ſolchen verfaulten Dingen beluſtigen / kömt mehrentheils aus Gewonheit / denn ich kenne Leute / ſo demſelben vorhero mächtig zuwider geweſen / darnach aber ſind ſie darzu perſvadiret worden / ſie haben ein wenig verſucht / und ſind in die Einbildung und Gewonheit gerathen. So werden auch ſolche Gewonheiten offtmahls einem angeerbet. Durch böſe Gewonheiten wird offt die Gerechtigkeit / ja GOttes Wort / und die Warheit ſelber unterdrücket. Andere Exempel / ſo in dem Menſchlichen Leben vorgehen / wil ich anietzo nicht berühren. Man wird mir zwar

vor-

as I indeed once gathered from their *discourse*. There the saying – or much more the *axiom* – is fulfilled: *Consvetudo est altera natura.*[58] For them it is just as it is for the farmer who was so very used to the smell of his – *if I may* – horse dung that he once came into a pharmacy and even fell unconscious because of the good smell; but when one put his usual smell of the horse apples in front of his nose, he was again quickened and revitalized. And so one sees what habit does. Whether these are true or made up, the venerable wanted to make us understand in such a way how, through habit, human senses can be taken in and seduced; indeed a human's inclination is often so backwards and so taken in that he often yearns for that which is otherwise most harmful to him, although he indeed knows it; for some amuse themselves with food that has begun to rot and *decompose*, as in very foul game, foul cheese, sour drink, yellow old nasty bacon and other such things.

Indeed one knows that that which is *decomposing* is close to its demise and is therefore odious and contrary to nature, for its demise and decay is near. The fact that some people amuse themselves with such foul things, however, comes most of the time from habit. For I know people who were fully capable of resisting such things before; later, however, they were *coaxed* into it, they tried a bit, and became of the *persuasion* and got into the habit. This is often the way such habits are acquired by someone. Through such bad habits, often righteousness, indeed God's word and the truth itself, is oppressed. I would rather not get into other examples that occur in people's lives now. One will indeed perhaps make

vorwerffen/ daß dieſe Exempel und Gleichniſſe nichts beweiſen können. Ja ich geſtehe es: Exempla illuſtrant, non probant. Wie aber ein Senſus kan verwehnet werden / alſo kan es dem andern auch begegnen. Wir haben in unſern alten Orgeln etliche Tertien/ die da faſt eine dieſin zu groß ſind/ als inſonderheit H und Dis. Nun habe ich etliche Organiſten gekannt / denen dieſe falſche Tertia ſo angenehm geweſen / als die andern reinern; wenn man ſie hat corrigiren wollen / ſo haben ſie geſagt / ſie wäre gut genung/ es wäre ihre Natur alſo/ ſie könte nicht anders ſeyn. Da ſiehet man ja ausdrücklich/ wie die Gewonheit ſo grauſame Dinge vor gut hält und annimt. Hierinnen ſind auch viel Orgelmacher mit vertieffet/ denn ſie haben etliche harte Claves mehr in ihrem Clavier/ welche hart und grauſam genung klingen/ weil ſie es aber gewohnt ſind/ klingen ſie ihnen auch gut genung / wollen ſich auch nicht weiſen laſſen / daß man dieſen unfreundlichen Weſen möchte abhelffen. Andere können ſich mit unreinen und übel-geſtimmeten Orgeln oder Inſtrumenten immerhin behelffen/ achten aus Gewonheit ſolche Unreinigkeit nicht/ biß ſie etwas reiners hören. Und alſo kan man warhafftig in vielen Dingen/ was die Muſic anlanget / in böſe Gewonheiten gerathen/ und wañ denſelben nicht geſteuret würde/ ſo wolte zuletzt die liebe Muſic in die höchſte Verachtung kommen. Ein jeder würde lieber bey ſeinen einmahl angenommenen böſen Gewonheiten und Sätzen bleiben/ und was recht und gut wäre/ verachten.

Zum Exempel / wann einer ordentlich aus der Sexta majori in die Octavam gehen ſoll/ worzu dann die Natur ſelber incliniret / und die Radical-Zahlen es ausdrücklich vorſtellen/ ſo begreifft man durch böſe Gewonheiten etwas anders. Den 3-5. iſt eine Proportion welche die Sextam maj. giebet / nach der 5. folget immediatè die 6. Dieſe Zahl gegen die 3. als den erſten terminum gehalten/ geben Proportionem duplam, dieſe giebt

make the accusation to me that these examples and analogies cannot prove anything. Yes, I admit it: *Exempla illustrant, non probant.*[59] However, just as one *sense* can be corrupted, others can just the same. We have in our old organs some *thirds* that are almost a diesis too large, namely especially B and *D*♯. I have known some organists who found this incorrect *third* to be just as pleasant as the other more pure ones; if one wanted to *correct* them, they would say they were good enough, that such was their nature and they could not be different. There one sees indeed explicitly how habit takes such horrifying things to be good and accepts them. Many organ builders are also involved in this; for they have quite a few more harsh *keys* in their keyboard, which sound harsh and horrifying enough. However, because they are used to it, they also sound good enough to them and they also do not want to hear that one ought to remedy these disagreeable things. Others can still get by with impure and badly tuned organs or instruments, and out of habit do not pay attention to such things until they hear something more pure. And so one can truly, in many things concerning music, easily get into bad habits and if they were not to be curbed, the beloved art of music would eventually fall into the greatest contempt. Every person would rather retain their bad habits and progressions taken on earlier and despise what would be correct and good.

For example, if one is supposed to properly go into an *octave* from a *major sixth*, which nature itself indeed inclines to and the *radical* harmonic numbers explicitly imply,[60] out of bad habit one would take something else. For 3:5 is a *proportion* that produces the *major sixth*, after the 5 follows the 6 *immediately.* This number held against the 3, the first *term*, produce *proportio dupla*, in

giebt in Sonis eine Octavam. Dieſes könte auch durch die numeros harmonicos compoſitos vorgeſtellet werden / wenn es der Raum leiden wolte. Allein / da ſudeln die böſen Gewonheiter / wie geſagt / etwas anders davor hin / welches weder gehauen noch geſtochen iſt. Sie nehmen lieber die faulen und unnützen Diſſonantien / als das jenige / ſo die Natur ſelber beliebt. Sie verkauffen den Mauſebreck ſ. v. vor Pfeffer. Item wenn ſie einen guten Concent nach der Ordnung der Natur ergreiffen und vorſtellen ſolten / ſo laſſen ſie wohl die beſten / zur harmonie gehörigen Claves aus / und nehmen gedoppelte Tertien / auch wohl nur in drey-ſtimmigen Concent, da doch die Ordnung der harmoniſchen Zahlen / 1. 2. 3. 4. 5. 6-8. welche Stimmen geben / nur eine Tertiam majorem als 5-6. in ſich hält. Ja etliche nehmen offt gar die Tertien als c. dis / und e zugleich; das iſt nun gar mi, contra fa, der Teuffel in der Muſica.

Die Tertien können eine harmoniam ſehr verſtärcken / ſo iſt in einem Concentu von 6. Stimmen ſchon eine Tertia maj. genung / die minor könt accidentaliter obenhin zu / wenn die gedoppelte Quinta darzu gethan wird. Ich rede von der Tertia nechſt der Grundſtimme / weil nun eine Tertia die harmoniam verſtärcket / ſo kan man ſie auch daraus gar nicht entrathen / auch in biciniis; aber gedoppelt in einen Satz / iſt ſie zu unfreundlich. Wann nun erſtlich die verwirreten Köpffe der ungereimten Sätze gewohnet werden / ſo iſts ihnen gleich viel / ob ſie die Quintam gedoppelt / oder die Tertiam gedoppelt ſetzen / bald laſſen ſie dieſe Conſonanz aus / bald eine andere / ſo ſehr nothwendig in der harmonia ſeyn müſte. Ja ſie ſetzen oder greiffen wohl etliche Octaven in den Tertien hinter einander her / welches abſcheulich iſt. Als:

in *sound* this produces an *octave*. This could also be presented in terms of *composite harmonic numbers* if room would permit. However, those with bad habits slop down something else before, as said, which is incorrect one way or another.[61] They would rather take the lazy and useless *dissonances* than that which nature itself condones. They sell mouse droppings – *if I may* – as pepper.[62] *Also*, if they should grasp and present a good *chord* according to the order of nature, they probably leave the best *notes* that belong to the *harmony* out and take doubled *thirds*, indeed only even in three-part *harmony*, although the series of *harmonic* numbers, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, which provides seven voices, only contains one *major third*, 5:6 [sic]. Indeed, some often take even the *third*, namely c d♯ and e at the same time; that is even *mi contra fa*, the devil in *music*.

Thirds can fortify a *harmony* significantly, and so in a *chord* of 6 voices, one *major third* is already enough, the *minor happens to* come in above when the *twelfth* is added. I am talking about the *third* in addition to the fundamental; because a *third* fortifies the *harmony*, for this reason one cannot do without them, in *bicinia* as well – but doubled in a chord is too disagreeable. Once the confused minds get used to the absurd chords, it does not matter to them whether they double the *fifth* or double the *third*; sometimes they leave this *consonance* out, sometimes another that would be so very necessary in the *harmony*. Indeed, they compose or play even many *octaves* in *thirds* successively, which is repugnant. As in:

F e d e [sic]



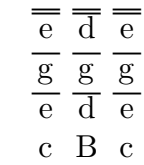
und ſo weiter.

Der Baſs kan wohl verdoppelt werden / damit das Fundament deſto beſſer verſtärcket wird / nach etlicher Meynung.

Noch ärger iſt es / wann / wie offt geſchiehet / die Diſſonantien gedoppelt / als etwa eine Septima oder Secunda &c. im Diſcant, die andere im Tenor geſetzet wird / alſo / daß ſich eine herauf- und die andere herunterwerts reſolviret / welches ſehr abgeſchmackt heraus kömmt. Ja ſie laſſen noch wohl dieſelben Claves mangeln / ſo die triadem harmonicam erfüllen ſolten. O verkehrtes Weſen!

Cap. XIV.

SA ich nun von der Tertia gemeldet habe / möchte wohl mancher ſchlieſſen wollen / als ob ich in einem Satze oder Concentu zwo Tertien zuſetzen gar verbieten wolle. Ach nein! es erfordert offte die Gelegenheit daß man es thun muß / und daß es gut ſey / denn alles iſt gut wenn es recht und zu bequemer Zeit gebrauchet wird. Es geſchicht offte in tranſitu in motu contrario u. ſ. w. daß man die Tertien gedoppelt ſetzet: Allein es muß eine reſolution dabey ſeyn / eine gedoppelte Tertia iſt gleichſam eine gelinde diſſonanz welche da muß reſolviret werden: aber das mi contra fa, als d. f. fis &c. iſt und bleibt diabolus in Muſica, es läſſet ſich nicht reſolviren. Wañ nun andere diſſonantien / und ungewöhnliche und unartige progreſſen und maniren geſetzet werden / ſo wird das Gehöre auch endlich dickhäutig durch die Gewonheit. Dieſe Gewonheit wird durch den vielen Gebrauch gleichſam die andere / oder viel-



and so on.

The *bass* can indeed be doubled so that the *fundamental* is strengthened more, according to the opinion of some.

Even worse – which happens often – is when the *dissonances* are doubled, as in when a *seventh* or a *second etc.* is composed in the *soprano*, the other in the *tenor*, in such a way that one *resolves* up and the other downwards, which comes across as very distasteful. Indeed, they even leave out those *notes* that are supposed to fulfill the *harmonic triad*. O backward things!

Chap. *XIV*

Seeing how I have now discussed the *third*, some might want to conclude that I would want to forbid composing two *thirds* in a chord or *harmony* completely. O no! Often the occasion requires that one do it, and that it is good, for everything is good when it is used at the correct and appropriate time. It often happens *in passing in contrary motion* etc. that one doubles the *thirds*. However, a *resolution* has to be present, a doubled *third* is equivalent to a mild *dissonance*, which must therefore be *resolved*: But *mi contra fa*, as in *d f f♯ etc.* in one chord is and shall remain *diabolus in musica* – it cannot be resolved. If other *dissonances* and unusual and malign *progressions* and *ornaments* are composed, the ear will also eventually become thick-skinned by habit. This habit becomes second nature through repeated application, or much

vielmehr die unartige Natur / welche zuletzt vor gut gehalten wird / da ſie es doch nicht iſt: da entſtehet denn auch die præconcepta opinio, daß man gut heiſſet / was man ſich falſch eingebildet hat / daß es gut ſey und doch nicht gut iſt.

Elende Leute / die da auf die vorgefaſſeten Meinungen ihren Plunder ſetzen und nicht ſelber gründliche und ohn-parteyiſche rationes ſuchen und darſtellen / damit die böſen Gewonheiten können abgethan werden. Daß die böſen Gewonheiten in die Muſic können eingeführet werden / kan ich auch beweiſen / mit unterſchiedlichen meinen geweſenen Diſcipeln / welche vorhero von andern falſch informiret / und nicht wohl in der Muſic ſind angeführet worden / denen iſt ihre böſe Gewonheit ſo ſüß geweſen / ihr Miſchmaſch hat ihnen ſo wohlgefallen / daß ſie ſchwerlich davon ablaſſen können. Biß ſie endlich gemercket / daß etwas beſſers in der Muſica ſtecke / da ſie dañ ihre böſe harmoniam verlaſſen / und zum erkäntniß gelanget. Ich habe erfahren wie ſie keine Menſur, oder Tact geachtet / die Confuſion und Ungleichheit iſt ihnen noch angenehmer geweſen / als die Gleichheit und accurateſte Menſur: da doch dieſe gleichheit ein Vorbild der Gerechtigkeit iſt. Denn weñ nicht einer jeden Nota ihre gewiſſe und rechte Zeit gegeben und zugemeſſen wird / ſo iſt die harmonia und Melodia verdrießlich zu hören. Alſo will und muß ein jedes das ſeinige haben / welches GOtt ſelber in die Natur eingepflantzet / und weißlich geordnet hat.

Würde nun die Muſic allemahl nach ihnen in der Natur gegründeten Sätzen eingerichtet / und practiciret / gewiß / ſie wolte aller Welt angenehmer ſeyn / und dahero beſſer æſtimiret werden / auch beſſern effect erreichen. Es würden die Ignoranten auch eines beſſern ſich beſinnen / und ihre Calumnien / nicht ſo leichtfertig gegen andere heraus gieſſen. Es iſt bißhero durch GOttes Gnade die Muſica von einigen rechtſchaffe-

much more, becomes of malign nature, so to speak, which is eventually held to be good when it actually is not: For there as well arises the *preconceived opinion* where one considers something to be good when one has incorrectly persuaded oneself that it is, but it indeed is not.

O wretched people that compose their rummage based on preconceived opinions, and do not themselves research and present thorough and impartial *reasons*, so that their bad habits can be gotten rid of. I can also prove the fact that bad habits can be introduced into *music* with various of my previous *students* who before were misinformed by others, and were not *instructed* well in *music*; their bad habit was so dear to them, their mish-mash pleased them so much, to the point where they could hardly abstain from it. Until they finally noticed that something better lie latent in *music*, at which point they then abandoned their bad *harmony* and came to understand. I have observed how they did not pay attention to any *mensura*, or measure;[63] *confusion* and inequality was more pleasant to them than equality and the *most accurate mensura* – since this equality is indeed an archetype of righteousness. For if every note is not measured and given its specific and correct time, then the *harmony* and *melody* are unpleasant to hear. And so everything wills to and must have that which God Himself has implanted into nature and ordered wisely.

If *music* were to be formulated and *practiced* according to the chords founded in nature all the time, certainly it would be more pleasant to all of the world and for this reason more highly *regarded* and also achieve a better *effect*. The *ignorant* would also turn to something better and not unleash there *calumnies* against others so frivolously. It has been by the grace of God that *music* has been well-preserved by a few genu-

 ine

nen Leuten ziemlich erhalten worden / ob ſchon unterweilen etwas von Unkraute darzwiſchen geſäet worden. Groſſe Herren und Fürſten würden gewiß an ihre Capell-Muſic nicht ſo viel 1000. Thlr. des Jahres anwenden / wo ſie nicht wüſten und mercketen / daß ſie eine gute Muſic davor hätten / denn da gehet es accurat und ordentlich zu / und bekömt die Muſic ihren effect. Daß aber Bocks-Merten und die Schergeiger ſich rühmen / daß ſie Herren und Fürſten aufwarten könten / haben ſie gar keine Urſache / denn ſie werden wegen ihrer guten harmonia nicht darzu befördert / ſondern / daß die groſſen Herren ihre Pickelheringe / und Hoffnarren einmahl ſehen / denn wann ſie die Taffel-Muſic und ernſthaffte Dinge gehöret haben / ſo brauchen ſie auch die kurtzweiligen Räthe. Darum möchten ſie ſich ihrer harmonia, und Muſic halben / nicht groß und eine falſche Einbildung machen. Denn ein generös Gemüthe / wird doch ſolche Leute wenig æſtimiren. Und weñ auch ſchon ein ſolcher Bierfiedeler ſeine Parthien nach den Noten fertig mit machen kan / ſo wird er doch niemals alſo gewürdiget / daß er in der Capell-Muſic angenommen werde. Dagegen aber die Kunſt-Pfeiffer wañ ſie das ihrige verſtehen und ſich honet halten / wohl gelitten und aufgenommen werden. Ja man hält das Biergefiedele gar vor keine Muſic / wie Herr Beer hin und wieder in ſeinen Schrifften es bezeuget. Weil wir nun alhier das Cribrum Muſicum vorhaben / ſo muß nicht allein die Compoſition geſiebet ſeyn / ſondern ich habe auch von dem Unterſcheide der Muſicorum etwas melden wollen / und die böſen von den guten zu unterſcheiden / und abzuſieben / eine Anlaſſung geben wollen. Hiervon aber meldet Herr Kuhnau ein mehres in ſeinen Muſicaliſchen Quack-Salber pag. 500. & ſeq. da er den Muſicum Virtuoſum wohl beſchreibet.

CAP. XV.

ine people up till this point, even if some weeds have meanwhile occasionaly been sown in between.[64] Great lords and princes would certainly not spend so many 1000s of Thaler a year on their Kapelle-music if they did not know and notice that they had good music in exchange; for there one proceeds *accurately* and orderly and the *music* achieves its *effect*. The fact that Bock-Martin and the Ale-Fiddlers boast that they could serve lords and princes has no grounds; for they are not hired for their good *harmony*, rather so that the great lords also see in the first place their Pickelherings and court jesters, because when they have heard the Tafelmusik and serious things, they also need their entertaining provisions. That is why they should not persuade themselves on account of their *harmony* and *music* of grandiose and incorrect ideas. For a *bountiful* mind will indeed *have* little *regard* for such people. And even if such a beer-fiddler can indeed readily join in according to the notes, he will never be prized enough to be accepted in Kapelle-music. In contrast, however, the Kunstpfeifer,[65] if they understand their duties and behave *honestly*, are indeed tolerated and accepted. Truly, one does not even consider beer-fiddlery to be *music*, as Mr. Bähr attests to now and again in his writings.[66] Because, however, we have proposed the *Cribrum musicum*, not only must the *composition* be sieved, but also I wanted to discuss something about the differences between *musicians*, and to provide opportunity to differentiate and sieve out the bad from the good. Kuhnau, however, reports on this in detail in his *Musicalischer* Quack-Salber, *p.* 500 *et seq.* where he describes the *virtuous musician* accurately.[67]

CHAP. XV

Cap. XV.

Ich komme noch einmahl auf die böſen Gewonheiten / ſo ein Incipient in der Muſic an ſich nehmen kan / darum daß einer oder der andere eine Objection machen will. Sagende! ja es iſt immer ein humör, und ein Gemüthe anders als das andere geſinnet / und was man gewohnt iſt / das liebet man. Ich antworte: hat einer eine böſe Gewonheit an ſich genommen / der mag ſich damit beluſtigen / ſo lange er will / man kan ja deswegen einem andern das Böſe nicht obtrudiren und das Böſe gut heiſſen. Man ſiehet / wann etwa bißweilen ein harter und ungewöhnlicher Satz mit einlaufft und eingeführet wird / daß ſo wohl die Vocaliſten als Inſtrumentiſten nicht gerne daran wollen / und gleich eine Widerwertigkeit daran haben / biß ſie auch endlich die Gewonheit erlanget haben; da iſt doch ſolche Härtigkeit ihnen angenehm worden.

Alhier wolle man abermahl nicht meynen / als ob ich den rechten Gebrauch der Diſſonantien verachten / und nicht billigen wolte. Ach nein! es iſt nichts angenehmers und köſtlichers / als wann die Diſſonantien recht und wohl reſolviret werden: Denn iſt die Muſic ein Geſchöpf GOttes / und ein Vorbild der Natur / ſo muß billig eines auf das andere folgen / poſt nubila phœbus, GOtt hat es alſo geordnet. Wann ein Menſch nicht unterweilen eine Unluſt hätte / ſo wüſte er nicht / daß die Luſt Luſt wäre / wo immer Luſt und Freude / und alſo einerley zu ſpühren wäre / ſo würde man ja nicht wiſſen ob man von der Freude Ergetzligkeit hätte. Wer weiß ob nicht der allein weiſſe GOtt den Seinigen darum das Creutz zuſchicket / damit ſie dermaleins in der Ewigkeit die Freude deſto beſſer erkennen / und den heiligen GOtt dafür dancken ſollen. Darum hat GOtt ja alles weißlich geordnet / damit der Menſch in allen Dingen eine Veränderung und Unterſcheid ſpühren möge;

Chap. *XV*

I return once again to the bad habits that a *beginner* can take on in *music* in order that that someone or another makes an *objection*, saying: It is indeed always *humorous* and one mind is tempered different than another, and one loves what one is used to. I respond: If one has taken on a bad habit, he might amuse himself with it as long as he wants, but one indeed cannot therefore *impose* the bad on another and consider the bad to be good. One sees, for example, when sometimes a harsh and unusual chord enters in and is introduced that neither the *vocalists* nor the *instrumentalists* want to concede to it, and immediately have some repugnance in it, until they too have gotten into the habit; then such harshness has indeed become pleasant to them.

One should again not assume here that I despise and do not want to approve of the correct use of the *dissonances*. O no! There is nothing more pleasant and delectable than when the *dissonances* are *resolved* well and correctly: For since *music* is a creation of God and an archetype of nature, for that reason one thing has to properly succeed one another – *post nubila phœbus*[68] – as God has such ordered it. If a person did not sometimes have displeasure, he would not know that pleasure was pleasure; if pleasure and joy were always to be felt and therefore were all the same, in such a way one would indeed not know whether one had delight in joy. Who knows whether almighty God sends His own the cross for that reason – so that in the future they might recognize joy in eternity even more clearly and thank holy God for it. That is indeed why God ordered everything wisely – so that the person may perceive a change and difference in everything:

Dulcia non meminit, qui non guſtavit amara.

Wie könte man wiſſen / ob uns der Tag lieblich wäre / wann nicht die unangenehme und doch erträgliche finſtere Nacht darzwiſchen kähme. Nach dem Regen iſt der Sonnenſchein deſto angenehmer. Nach dem Winter machet uns der Sommer wieder eine Freude. Und dieſes könte man durch ſehr viel Exempel vorſtellen. Wann aber der diſſonantien mehr ſind als Conſonantien / und jene noch länger tauren als dieſe / auch nicht einmahl reſolviret werden / ſo iſt es ſchon verdrießlich / und wieder die Natur. In dem rechten Gebrauch aber ſtecken ſolche Gemüths-Bewegungen / welche unbeſchreiblich ſind.

Cap XVI.

Wie ich nun vorhero ſchon proteſtiret / daß ich hiermit keinen rechtſchaffenen Muſicum und Componiſten wil angeſtochen haben; Alſo wil ich auch inſonderheit keinen Muſicum Inſtrumentalem, oder irgends einen Incipienten / ſo etwa noch Luſt etwas zu lernen hat / verunglimpffet haben. Ich æſtimire einen jeden / der ſein Stück / ſo ihm vorgeleget / rechtſchaffen und manierlich ſpielen kan / ſehr wohl. Ich warne nur die jenigen hiermit / welche / ſo ſich vor Componiſten ausgeben wollen / und nur ſo etwas ohne Grund hinſudeln / und gröſſer Weſen aus ſich machen wollen / als ſich es gebühret. Solte ich übrige Zeit haben / wolte ich dergleichen unartige Compoſition noch mehr vornehmen / nur damit andern Incipienten die Augen möchten eröffnet werden. Denn durch ſolche Correctiones, und Siebungen / kan man mehr lernen / und erfahren / als wann man alle regulas Compoſitiones hätte durchgeleſen. In ſolchen Leſungen der Regeln ſtecket nur eine Theoria. Hiedurch kan man weit beſſer in die praxin kommen. Man thut es zwar nicht gerne / und wenn es noch ſo ehrlich gemei-

Dulcia non meminit, qui non gustavit amara.[69]
How could one know whether day would be agreeable to us if the unpleasant and yet still tolerable dark night did not come in between. After rain, sunshine is even more pleasant. After winter, summer is again a joy to us. And one could illustrate this through very many examples. If, however, there are more *dissonances* than *consonances*, and the former last longer than the latter, and also are not even *resolved*, in such a case it is indeed unpleasant and contrary to nature. In correct usage, however, such affects lie latent that are indescribable.

Chap. *XVI*

Just as I have already previously *contended* that I do not want to have insulted any genuine *musician* and *composer*, in such a way I especially also do not want to have disparaged any *instrumentalists* or any *beginner* who, for example, still has a desire to learn something. I very highly regard everyone who can play a piece that is put in front of him in a genuine and ornate manner. I only warn those herewith who want to present themselves to be *composers* and only slop something down without foundation and want to make more of themselves than is appropriate. If I had had remaining time, I would have wanted to present even more such malign *composition* only so that other *beginners* might have their eyes opened. For through such *corrections* and sievings, one can learn and experience more than if one had read through all of the *rules of composition*; only *theory* lies in such readings of the rules. One can come into *practice* this way much easier. One indeed does not do it with joy, and even if it is meant

gemeinet iſt / ſo bringet doch die Warheit nur Haß. Und da unverhofft einander mit getroffen wird / ſo hat man nur Ungelegenheit / und machet ſich mit ſeiner guten intention nur Verdruß und Widerwillen. Und weil dieſer Brieff unverhofft weitleufftiger worden / als ich vermeinet / bitte mein Hochgeehrter Herr wolle deswegen nicht ungedultig und ungehalten werden: Bevorab weil ich darinnen die Zierligkeit der Redens-Arten / oder die Pracht der Wörter nicht in acht genommen habe. Ich habe vielmehr auf das Werck als auf die Worte geſehen. Darum verhoffe / Er werde als ein guter Freund alles zum beſten deuten: Ich empfehle Ihn der Gnade GOttes / und verbleibe deſſen bereit / und williger Diener

A. W.

P. S.

Als ich dieſen Brieff geſchloſſen / gerathe ich über eine / unter meinen Muſicalien liegende Epiſtel / welche H. Baryphonus an den damahlig berühmten Capellmeiſter H. Schützen geſchrieben hat; In welcher unter andern auch von der Compoſition gehandelt wird / woraus ich folgendes hiermit angefüget habe. Das Original und eigene Hand Baryphonii, und die Antwort des Capellmeiſters Schützen / kan mein Herr wohl zu ſehen bekommen / wenn Er g. G. mir zuſprechen wird. Dieſer Auszug lautet alſo:

Es iſt kein Wunder / daß unter vielen Componiſten wenig gute gefunden werden / denn ſie haben niemahls Canoniſirter Componiſten Arbeit in die Partitur gebracht / dieſelbe wohl excutiret / und was darinn notabel / auffgezeichnet / und zu Gedächtniß gefaſſet / oder in Locos communes digeriret. Sie

meant with all honesty, the truth indeed only brings hate. And since heads unexpectedly get bumped, one only has awkwardness and only incurs annoyance and repugnance through his good *intention*. And because this letter has unexpectedly become more extensive than I intended, I ask that my most highly honored gentleman shall not therefore become impatient and indignant: primarily considering that I did not take into account the gracefulness of the figures of speech, or the splendor of the words. I looked much more at the work than the words. For this reason, I hope he shall hold it for the best as a good friend. I entrust him to the grace of God and remain his ready and most willing servant.

A. W.

P. S.

As I was closing this letter, I came across an epistle lying beneath my music, which *H. Baryphonus* wrote to the then famous Kapellmeister *H.* Schütz, in which, among other things, *composition* is dealt with as well, from which I have included the following. My gentleman can indeed see the *original* and *Baryphonus'* own hand, and the response of the Kapellmeister Schütz if he finds occasion to get into contact with me. This excerpt goes as follows:

It is no wonder that among many *composers* few good ones are found; for they have never *transcribed* the work of *canonized composers*, *executed* it well, and recorded and brought into memory what was *notable* in it, or *digested Loci communes*.[70] They wrongly believe

Sie vermeynen nach Conſonantien zu componiren/ nach den alten ſchlechten Regeln / die Progreſſiones, aus Octaven in Octaven / und aus Quinten in Quinten motu recto zu evitiren / ſey die gantze Melopœia, da zum Tantze etwa mehr gehöret als rothe Schuhe. Meiner Meynung nach gehöret zur rechten wahren Compoſition das wahre Erkäntniß Trigæ harmonicæ, und aus derſelben die Syzygiæ Conſonantiarum, wie denn auch Sedes naturalis, & progreſſio Conſonantiarum, welche alle / ſo ſie gebührlich in acht genommen werden / alsdenn eine gute harmoniam machen. Nimt man die Trigam harmonicam nicht in acht/ ſo hat man in den Syzygiis Diſſonantias, nimt man Sedem naturalem & progreſſionem legitimam nicht in acht / ſo hat man eine harte harmoniam, welches geſchiehet / wenn man dieſelben oben an ſetzet/ ſo unten an gehören / und die jenigen unten / ſo oben hin gehören etc. Dieſer Arth Compoſition hat man heutiges Tages ſehr viel/ derer Autorum ich Ehren halben allhier geſchweige. Was ſonſten in Compoſitione ad ornatum & exprimendum affectum, textusque proprietatem gehöret / wird von wenigen itziger Zeit in acht genommen ꝛc.

Die Frage anlangend / Ob einem Practicanten exacta Muſicæ Theoreticæ, nimirum Mathematicæ, cognitio von nöthen ſey? Antworte ich/ daß man zwene Arbitros rerum muſicarum hat / als: λόγον καὶ ἀκοὴν, Rationem & Auditum. Wann nun ein Componiſt etwas auffſetzet / muß er das Gehör/ als den Arbitrum, ſo zu der Praxi gehöret/ erſtlich zu rathe ziehen/ und vernehmen wie es klinge. Wil man dieſem judicio des Gehöres keinen völligen Glauben zumeſſen / provociret man ad judicium rationis, welches die Theoria verwaltet/ und läſſet die cauſas inquiriren / warum dieſes wohl/ jenes übel klinge? und warum dieſes zu gebrauchen / jenes aber zu vermeiden ſey? Und alsdenn iſt das judicium exactum, wenn

Ratio

believe to *compose* according to *consonances*, according to the old bad rules – *avoiding* the *progressions* from *octaves* into *octaves* and from *fifths* into *fifths in parallel motion* is the entire *art of composition* – when there is more to dance, for example, than just red shoes.[71] In my opinion, correct, true *composition* requires the true understanding of the *harmonic triad*, and from the same the *consonant chords*, as well as their *natural place, & progression of consonances*, all of which, when cautiously taken into account, create a good *harmony*. If one does not take the *harmonic triad* into account, then one has *dissonances* in the *chords*; if one does not take into account *natural place & legitimate progression*, then one has a harsh *harmony*, which happens when one places those that belong on the bottom on the top and those that belong on the top on the bottom, etc. One has a great deal of this type of *composition* nowadays, the *composers* of which I will remain silent about here on account of honor. What is otherwise required *in composition in ornamentation & expression of affect, structure and character* is currently taken into account by few, etc.

Concerning the question whether *exact understanding of music theory, and of course mathematics*, is necessary to a *student*: I answer that one has two *arbiters in things musical*, namely: λογική και ακούω, *ratio & auditus*.[72] If a *composer* writes something, he must first take his ear as the *arbiter* that belongs to *practice* and perceive how it sounds. If one does not want to completely trust the *judgment* of the ear, one *calls forth judicious reason*, which governs *theory*, and *inquires* into the *causes* of why one thing sounds good and another bad. And why one thing is to be utilized and another, however, is to be avoided. And then the *judgment* is *exact*: when *reason*

Ratio und Senſus zuſammen ſtimmen / und einerley Sentenz ſtellen ꝛc. Denn es iſt nicht genung daß man ſaget/ diß iſt in Compoſitione gut / dieſes iſt böſe; ſondern man muß auch Urſache anzeigen / warum es gut oder böſe ſey. Und ſo weit Baryphonus.

Dieſer Zeugniſſe könte ich ſehr viel von unterſchiedlichen Autoribus hieher ſetzen/ wann es der Raum leiden wolte. Inzwiſchen ſiehet man/ wie behutſam die rechtſchaffene alten Muſici in ihrer Compoſition geweſen ſind/ und daß ſie nichts ohne Urſache / wie die Stümpler zu thun pflegen / geſetzet haben. Der berühmte Samuel Scheit ſchreibet an Baryphonum, anno 1651. den 26. Januar. alſo: Es iſt jetzo eine ſo närriſche Muſic/ daß ich mich verwundern muß/ da gilt falſch und alles / da wird nichts mehr in acht genommen / wie die lieben Alten von der Compoſition geſchrieben. Es ſoll eine ſonderliche hohe Kunſt ſeyn / wann ein hauffen Conſonantien unter einander lauffen. Ich bleibe bey der reinen alten Compoſition, und reinen Regeln. Ich bin offt aus der Kirchen gangen/ daß ich die Bergmaniren nicht mehr anhören wollen. Ich hoffe/ es ſoll die neue falſche Müntze abkommen / und neue Müntze wieder nach dem alten Schrot und Korn gemüntzet werden. So weit dieſer Autor.

GOTT gebe/ daß alles Böſe abgeſchaffet werde/ und das Gute jemehr und mehr wachſe und zunehme/ damit GOttes Ehre und Ruhm / auch durch die Muſic/ in aller Welt erſchalle und ausgebreitet werde.

reason and *sense* agree and pass the same *sentence* etc. For it is not sufficient when one says: this is good *in composition*, that is bad; rather one must also provide reason for why it is good or bad. And that was from *Baryphonus*.

I could take a lot of this testimony from different *authors*, if space would permit. Meanwhile, one sees how cautious the genuine venerable *musicians* were in their *compositions* and that they did not compose anything without cause as slovens tend to do. The famous Samuel Scheidt writes the following to *Baryphonus in the year* 1651 on the 26th of *January*: There is currently such a foolish music that I have to be astounded; incorrectness and everything is considered valid, nothing is taken into account anymore that the good venerable wrote about *composition*. It is supposed to be especially high art when a bunch of *consonances* run among one another. I stick to the pure old *art of composition* and pure rules. I have often exited the church because I did not want to hear the Bergmaniren.[73] I hope the new counterfeit coin will exit circulation and new coins will be pressed, according to the old grist and grain. And that was *Scheidt*.

GOD grant that everything evil shall be abolished, and the good should grow and increase more and more so that

God's honor and glory shall also be sounded
and spread through music in
all the world.

G The

Der wahre Virtuoſe und glückſelige MUSICUS Herrn Johann Kühnauens.

I.

DJe Italiäner pflegen die Künſtler in der Mahlerey und Bildhauerkunſt / ingleichen Gelehrte und Poeten / abſonderlich aber die rechtſchaffenen Muſicos, Virtuoſen / das iſt / Excellente, edle und berühmte Leute zu heiſſen.

2. Gleichwie aber heutiges Tages dieſer Mißbrauch in der Welt eingeriſſen iſt / daß man mit den Tituln groſſe Verſchwendung treibet / und offtmals einem ein Prædicat beyleget / das ihme ſo wenig zukömmt / als einem Schüler der Nahme eines Doctoris, oder einer Hure der Titul / der Erbaren und Tugendſamen: Alſo werden auch ihrer viel mit dieſer muſicaliſchen Excellenz beehret / und Virtuoſe genennet / die nicht einmahl von einer gehörten Muſic recht urtheilen / vielweniger ſelbſt etwas rechtſchaffenes darinne præſtiren können.

3. Weswegen denn derjenige ſich nicht gleich einbilden darff / daß ihm ein Sitz unter den Muſen bereitet ſey / wenn er zuweilen auf denen Briefen / nicht weit von ſeinen Nahmen / das Epitheton Virtuoſo geleſen hat.

4. Es wird das Wort Virtuoſe ſonder Zweiffel von den meiſten allhier nicht in moraliſchen Verſtande genommen / daß

(42)

The true *virtuoso* and blissful *MUSICIAN*

by Mr.

Johann Kuhnau

1.

The Italians tend to call artists in painting and sculpture, as well as scholars and poets, especially, however, genuine *musicians*, *virtuosi* – that is, *excellent*, noble and famous people.

2. However, just as today the malpractice has crept in that one is very lavish with titles and often bestows upon one a *title* that applies as little as the name of a *doctor* applies to a student, or the title of an honorable and chaste woman applies to a whore; in such a way many are honored for musical *excellence* and called *virtuosi* who cannot even judge correctly music they hear and much less *accomplish* something genuine in it themselves.

3. For which reason he who has meanwhile read the *epithet virtuoso* not far from his name on his mail musn't persuade himself that a place among the muses is guaranteed to him.[74]

4. The word *virtuoso* is without a doubt taken here by most not in the *moral* sense – that it refers to

daß es einen ſolchen Menſchen bedeute / welcher ſein Leben nach den Reguln der Erbarkeit anzuſtellen gewohnet iſt / auch den beſtändigen Vorſatz hat / alles Gute zu vollbringen / und das böſe zu unterlaſſen.

5. Sondern es hat hier eine Politiſche Bedeutung / und heiſſet ſo viel / als ein excellenter, edler und am Verſtande berühmter Menſch in ſeiner Kunſt / die Lateiner nennen dieſe Tugend Virtutem intellectus, und jene Voluntatis.

6. So iſt demnach unſer Virtuoſo ein ſolcher Muſicus, der ſich in ſeiner Kunſt dergeſtalt habilitiret und geübet hat / daß er alle verſtändige Ohren vergnügen / und vor einen vollkommenen Meiſter paſſiren kan.

7. Ich ſage von der Vergnügung verſtändiger Ohren. Daher iſt derjenige nicht gleich ein Virtuoſo, der mit ſeiner Muſic etwa einem und andern ungeſchickten Menſchen delectiren kan. Denn auff ſolche Weiſe dürfften die Baurfiedeler / Sack-Pfeiffer und Leyermänner mit ſolchem Titul prangen / (denn dieſe ſtehen den Bauren mit ihrem Exercitio weit beſſer an / als der beſte Muſicus mit einem Clavichordio.)

8. So gedencke ich auch der Vergnügung der verſtändigen Ohren / darum / weil erfordert wird / daß ein Virtuoſo nicht allein die Theorie, das iſt / das gantze fundament und alle Reguln der Muſic wohl inne habe / vernünfftig davon diſcuriren / und andere gewiſſe Lehr-Sätze beybringen; (denn wo er da nicht zu Hauſe iſt / ſo mag er ſo gut und ſo delicat ſpielen oder ſingen / als er will / wird er doch nicht viel beſſer ſeyn / als etliche Vögel / welche ihre Lieder auch gar niedlich und wohl herpfeiffen) ſondern auch in praxi wohl fort kommen ſolle. Die Muſic iſt ja ein practicum, und wie ſoll das Ohr auf deſſen Vergnügung ſie ziehlet / von ihrer Süßigkeit etwas empfinden / wenn nicht der Muſicus in der Action begriffen iſt / und ſein Inſtrument würcklich hören läſſet. Und iſt ein Mu-

to such a person who is accustomed to living his life according to the laws of honesty, and has consistent intent to bring about everything good and to abstain from the bad.

5. Rather it has a political meaning here, and means in essence a person *excellent*, noble and famous for his understanding in his profession; the Latin call this virtue *virtus intellectus* and the former *voluntatis*.

6. Accordingly, our *virtuoso* is the type of *musician* who is *capable* and practiced in his art to such an extent that he can please all informed ears and can *pass* for a total master.

7. I speak of pleasing informed ears. For this reason, he who can please, for example, one unskilled person or another with his *music* is not suddenly a *virtuoso*. For in such a way, the farm-fiddlers, bagpipers and lyre-men would probably flaunt such *titles* (because they are far more befitting to the peasants with their *practice* than the best *musician* with a *clavichord*).

8. I speak of pleasing informed ears also because it is required that a *virtuoso* not only internalize well the *theory* – that is the entire *foundation* and all rules of music, *discuss* such things reasonably and teach others certain tenets (for if he is not at home in it he may sing or play as well and *delicately* as he wants, but he will not be much better than some birds, which also sing out their songs quite cutely and well) – but also advance well in *practice*. Music is indeed a *practice* and how should the ear, whose pleasure it seeks, perceive something of its delicateness if the *musician* is not founded in *action* and does not let his *instrument* really be heard? And a *mu-*

ſicus ohne praxi eben ſo was ungeräumtes als ein Redner/ der aber ſtumm iſt.

9. Es ſetzet aber der Unterſcheid theils des Exercitii und der Profeſſion, theils auch der Qualität/ unſere Virtuoſen in unterſchiedene Claſſen.

10. Was die Profeſſion anbetrifft/ ſo ſind etliche gleichſam unter denen Muſicis wie die Könige zu achten/ die/ ſo zureden/ den Scepter führen/ und andern Geſetze vorſchreiben: das iſt/ welche der Compoſition hauptſächlich obliegen/ und die Stelle derer Capellmeiſter vertreten.

11. Die andern ſind entweder Vocal- oder Inſtrumental-Muſici: Jene heiſſen entweder Sopraniſten/ Altiſten/ Tenoriſten oder Baſſiſten: Dieſe tractiren entweder Pfeiffende oder Saiten-Inſtrumente.

12. Zwar giebt es auch andere ſpecies klingender Inſtrumente, als der Glockenſpiele/ der Zimbeln oder Triangeln/ der Strohfiedeln/ Brummeiſen und dergleichen/ ſo weder aus Saiten noch aus Pfeiffen beſtehen: Doch kommen diejenigen/ ſo dergleichen Spiele tractiren/ weil keine/ oder doch wenig Kunſt dazu gehöret/ gegen unſere Virtuoſen in keine Comparaiſon.

13. Was die Qualität unſerer Muſicorum anlanget/ ſo ſind ſonderliche nach denen Gradibus comparationis Virtuoſi in Poſitivo, andere in Comparativo, andere wieder in Superlativo: das iſt/ etliche ſind wohl exerciret/ doch werden ſie von einem andern/ der beſſer componiret/ ſinget oder ſpielet/ übertroffen. Etliche hingegen finden nirgends oder doch gar ſelten ihres gleichen.

14. Gleichwie aber keiner einen guten und geſchickten Componiſten oder Capellmeiſter abgeben kan/ welcher ſich nicht mit einem jeden Inſtrumente bekant gemachet/ und deſſen proprietät abgemercket/ oder auch das Vermögen einer menſch-

sician without *praxis* is something just as absurd as a orator who is, however, mute.

9. Our *virtuosi* are separated into different *classes*, however, partially by the difference in terms of the *practice* and *profession*, and partially in terms of *quality* as well.

10. Concerning *profession*, some among *musicians* are to be venerated the same as kings that, so-to-speak, hold the scepter and prescribe rules to others – that is, those who primarily dedicate themselves to *composition* and hold the position of Kapellmeister.

11. The others are either *vocalists* or *instrumentalists*. The former are called either *sopranos*, *altos*, *tenors* or *basses*; the latter *play* either wind or stringed *instruments*.[75]

12. There are indeed other *types* of musical *instruments* such as: Glockenspiele, cymbals or triangles, the xylophones, Jew's-harps and such things that are neither made of strings nor of pipes. Nonetheless, those who *play* such instruments, are indeed no *comparison* to our *virtuosi*, because no, or at least little, skill is required.

13. Concerning the *quality* of our *musicians*: exceptional ones are, according to the *degrees of comparison*, *virtuosi in the positive*, others in the *comparative* and still others in the *superlative*; that is, some are well-*practiced*, but they are surpassed by another who *composes*, sings or plays better. Some, on the other hand, find others of their like nowhere, or at least very seldom.

14. Just as no *composer* or Kapellmeister can exist, however, who has not familiarized himself with every *instrument* and noted its *propriety*, or researched the potential of the hu-

menſchlichen Kehle erforſchet hat: Denn ſonſten wird er gar mit ungeräumten Händeln aufgezogen kommen. Alſo wird auch kein Vocal oder Inſtrumental-Muſicus, abſonderlich aber derjenige / der auff ſeinen Inſtrumente alleine eine vollſtimmige Harmonie vorſtellet / wie zum Exempel die Organiſten / Lauteniſten / Diorbiſten / Viola di Gambiſten / Chitarriſten und dergleichen thun / ſich jemals den Nahmen eines Virtuoſen zueignen können / wofern er nicht in der Compoſition entweder gar ein Meiſter iſt / oder doch zum wenigſten gleichſam darauff gewandert / und ſich ſo zu reden in den Gräntzen dieſes herrlichen Studii wohl umgeſehen hat.

15. Dahero kömt es auch / daß die Caſtrati, die doch ſonſten den Titul der vortrefflichſten Sänger affectiren / wenn ſie von der Compoſition keine Wiſſenſchafft haben / öffters mit ſolchen Maniren angeſtochen kommen / die ſich ſo wenig zu ihrer Parthey / und dem darunter geſetzten Baſſo continuo räumen / als eine Fauſt auf ein Auge.

16. Zwar man muß bekennen / es bringen manchmahl dergleichen Vocaliſten oder Inſtrumentiſten / ungeachtet ſie in der Compoſition nicht zu Hauſe ſind / dennoch in ihren Maniren ſo was appropriates und charmantes vor / daß der Componiſt ſolches nicht alleine nicht tadeln / ſondern auch ſelbſt admiriren muß. Aber ſoches geräth ihnen bloß / wie der blinden Henne / wenn ſie ein Körngen findet. Entweder ihr gantzes Naturell / oder ihre lange Ubung macht es / daß ſie in dieſem Stücke bißweilen den rechten Weg treffen. Solte nun das Fundament, und das Muſicaliſche Poëtiſche Judicium darzu kommen / ſo würden ſie alsdenn viel vollkommener ſeyn / und das Prædicat derer Virtuoſen kräfftig behaupten.

17. Vielweniger können die andern Inſtrumental-Muſici, derer Inſtrument an ſtatt einer vollkommenen Harmonie dienet / dieſen herrlichen Vortheil der Compoſition

human voice as well – for otherwise he will parade with quite absurd antics – just the same, no *vocalist* or *instrumentalist*, especially he, however, who presents a fully-voiced *harmony* on this *instrument* alone, as for example organists, lutists, *theorbists*, *viola di gambists*, *guitarists* and others do,[76] will be able to boast the title of a *virtuoso* as well if he is not either a master of *composition*, or at least has had some experience in it and has, so to speak, explored to some extent the frontiers of this glorious *study*.

15. This is also why it comes to be that *castrati*, who indeed otherwise *affect* the title of the most fantastic singers, if they have no knowledge of *composition*, often incur insult with such ornaments that fit as well with their part, and with the *basso continuo* composed below, as a fist to the eye.[77]

16. One must indeed recognize that sometimes those types of *vocalists* or *instrumentalists*, although they are not at home in *composition*, nonetheless bring in something *appropriate* and *charming* in their ornamentation, so that the *composer* not only does not condemn, but rather also must even admire it. But they succeed in such only in the way a blind hen finds a little piece of grain. Either their *natural gift* or their long practice makes it so that they sometimes tread the right path in this regard. If the *foundation* and the sense of *compositional judgment* were had in addition, then they would be much more perfect and could effectually claim the *title* of the *virtuosi*.

17. Much less can other *instrumentalists* whose *instrument* instead serves a full *harmony* dispense with this magnificent virtue of *composition*. If, however, any *instrumen-*

entbehren. Braucht aber ein Inſtrumental-Muſicus ſonderlich die Hülffe dieſer ſchönen Dichterkunſt / ſo iſt es in Warheit der jenige / welcher das Clavier ſpielet: Denn wie dieſer mit den vollkommenſten Inſtrumente zu thun hat / und darauf alleine das jenige verrichten kan / was ſonſten in Choro Muſico von vielen Perſonen muß verrichtet werden; Alſo iſt auch ſein muſicaliſches Spiel nicht anders / als eine ex tempore componirte vollſtimmige Sinfonia oder Sonata.

18. Ich ſage eine ex tempore componirte Sinfonia. Daher kan ich denen jenigen keinen Platz unter denen Virtuoſen verſprechen / welche lauter ſtudierte und von andern Leuten erbettelte Sachen ſpielen. Geſetzt / daß auch ſolche Stücke eine Arbeit der allerberühmteſten Meiſter wären. Denn weñ ſie auf Anſuchen des jenigen / der da gleich verſtehet / daß ſie mit frembden Kälbern pflügen / was anders machen / und etwa ein vorgegebenes Thema tractiren ſollen / da beſtehen ſie / wie Butter an der Sonnen / da ſiehet ihr eigener Habit gegen dem vorigen geborgten / wie arme Bettel-Lumpen / gegen einem mit Golde geſtickten Gewandte aus. Sie ſind und bleiben Stümper / ſo lange ſie ſich nicht mit unter die muſicaliſchen Poëten rechnen können.

19. Verſtehet nun ein ſolcher Muſicus inſtrumentalis die Compoſition, ſo kan es nicht fehlen / er muß auff ſeinem Inſtrumente avanciren. Und wie ein ander / wo ihm nicht allezeit eine Parthey vor Augen lieget / oder er etwas auswendig gelernet hat / nicht 6. rechte Griffe vor ſich erfinden kan / ſonſten meiſtens wie in finſtern tappen muß; Alſo hat hingegen ein Einheimiſcher in der Compoſition ſtets ein Licht und einen Compaſs vor ſich / daß er ohne alle andere Wegweiſer gar ſicher fortwandeln / und ſelbſten neue Dinge inventiren kan. Giebt man ihm eine geſtimmte Laute oder ſonſt ein ander Inſtrument, dergleichen er noch nicht geſehen / das erſte mahl in die

talist especially needs the help of this beautiful poetic art, it is in truth he who plays the keyboard: For because he is dealing with the most perfect *instrument* and can carry out that which otherwise has to be carried out by many people in an *ensemble*, his *music*-making is not any different than an *extemporaneously composed* fully-voiced *sinfonia* or *sounata*.[78,79]

18. I speak of an *extemporaneously composed sinfonia*. For this reason, I cannot promise those a place among the *virtuosi* who only play things they have studied and things scrounged from other people – even given the case that such pieces were the work of the very most famous masters. For if they, at the request of someone who understands right away that they are plowing with another's heifer, are supposed to do something else and, for example, are supposed to *realize* a given *theme*, they disappear in shame;[80] there one sees their own garments compared to the previous borrowed ones, like poor beggars' tatters compared to garments embroidered with gold. They are and will remain slovens as long as they cannot consider themselves to belong to the *composers*.

19. If such an *instrumentalist* understands *composition*, it cannot be otherwise: he must *advance* on his *instrument*. And whereas another who does not always have his part in front of his eyes, or has not memorized something, cannot find 6 correct chords for himself but rather usually has to flounder as if in the dark: In contrast, a native in *composition* always has a light and a *compass* in front of him, so that he may proceed without all other guides quite securely and can *invent* new things himself. If one gives him a tuned lute, or another *instrument* that he has not yet seen, which he takes into his hand for the

die Hand / ſo wird er gleich darauff ein Lied und eine Harmonie wo nicht gantz vollkömmlich heraus bringen / doch zum wenigſten andeuten können. Macht er ſich hernach nur etliche Wochen / oder wenige Monathe mit dem Inſtrumente wohl bekant / unterſucht deſſen Eigenſchafft / die dazu nöthige Application und Manier / wie weit es ſich auff ſolchen Inſtrumente bringen laſſe: So bin ich verſichert / er wird binnen einer Jahres-Friſt denjenigen einholen / der 10 und mehr Jahre vor ihm auff dieſem Inſtrumente / jedoch ohne Beyhülffe der Wiſſenſchafft in der Compoſition, angefangen / und ſich täglich biß auff den Schweiß geübet hat.

20. Je mehr aber einer in der Compoſition erfahren / über dieſes auch in der Invention glücklich iſt / und / wenn er von der Inſtrumental-Muſic Profeſſion machet / ſeinem Inſtrumente obgelegen hat; deſto mehr wird ſeine Virtu floriren und von der geſchickten Welt æſtimiret werden.

21. Woferne nun ein Muſicus verſichert iſt / daß er durch GOttes Gnade oberzehlte Qualitäten erlanget; So mag er ſchon geſchehen laſſen / wenn man ihn unter die Virtuoſen zehlet / und iſt ihm auch nicht vor übel zuhalten / wenn er ſich an groſſen Höfen und andern vornehmen Oertern davor verkauffen will.

22. Ich habe der Gnade GOttes gedacht / daß durch ſie die oberzehlten Qualitäten erlangen würden. Denn wo GOtt / als der Urſprung aller Güter und vollkommenen Gaben / in allen unſern Wiſſenſchafften nicht um Hülffe und Beyſtand angeflehet wird / ſo dürffen wir auch keinen glücklichen Fort- und Ausgang erwarten. Ja / in Manglung des Vertrauens zu dieſem HErrn / würden wir eher unter die Narren / als unter die Virtuoſen zu rechnen ſeyn / geſetzt / es wäre auch unſere Kunſt ſo beſchaffen / daß wir vermittelſt derſelben mit dem Orpheus gleiche Wunder thun könten / weil es auch wohl

the first time, he will at once be able to produce, or if not totally perfectly, at least suggest, a song and *harmony.* If he familiarizes himself afterwards with the *instrument* for only several weeks or a few months, researches its characteristics, the necessary *application* and ornamentation in terms of what such an *instrument* is capable of; in such a case I am certain that he will have caught up to the one within a year who had begun on that *instrument* 10 or more years before him, nonetheless without the help of the knowledge of *composition*, and practiced on it daily until he sweated.

20. However, the more one is experienced in *composition* and, in addition, is gifted in *invention*, and – if he makes a *profession* of *instrumental music* – has dedicated himself to his *instrument*, the more his *virtue* will *flourish* and be *regarded* by those knowledgeable.

21. Although, if a *musician* is certain that he has achieved the above mentioned *qualities* through God's grace, he may indeed allow it to come to be that one counts him among the *virtuosi*, and he is also not to be resented if he sells his service as such at great courts and other distinguished places.

22. I mentioned the grace of God – how through it the above mentioned *qualities* were to be achieved; because where God, as the source of all goods and perfect gifts is not prayed to for help and assistance in all of our sciences, we also cannot expect any prosperous development or outcome. Indeed, in lacking trust in the Lord, we would be considered more to belong to the fools rather than to the *virtuosi*, unless our skill were also such that we could, by means of it, accomplish miracles the same as *Orpheus*, because there have also indeed

wohl (ich erſchrecke darüber) ſolche Leute gegeben hat/ die durch Hülffe des ſchwartzen Tauſend-Künſtlers in ihrer Profeſſion excelliret haben. Wie denn wohl ehemals unter den Fröſchgen eines Violinen-Bogens/ aus welchen der Künſtler auff der nur halb bezogenen Geige gleichwohl alle Zuhörer erſtaunend gemachet hat/ eine Fliege oder Spiritus iſt gefunden worden.

23. So bin ich auch nicht ohne Urſache auf die Worte gefallen/ daß ein Muſicus der erzehlten Qualitäten müſte verſichert ſeyn. Denn da hat ſich einer vor allen Dingen wohl zu hüten/ daß er ſeine Geſchickligkeit nicht etwa durch ein Microſcopium, und alſo eine Mücke vor einen Elephanten anſehe. Wie denn in dieſem Stücke unſer Verſtand gemeiniglich gar ein verderbtes Geſichte hat/ zumahl da ihm die am Tage liegende Schmeicheley der Leute/ faſt nicht anders/ als ein glatt polirter und an die Sonne geſetzter Schild die Augen immer mehr und mehr verblendet.

24. Daß aber ein Muſicus ſehen möge/ ob er die wahre Virtuoſen-Geſtalt habe/ ſo muß er ſich die Bücher/ oder das Exempel derjenigen Leute/ ſo von dergleichen perfection geſchrieben haben/ oder dieſelbe gleich in der That weiſen können/ zum Spiegel dienen laſſen.

25. Will er einen Capellmeiſter ins künfftige bedeuten/ muß er ſehen/ ob der in den berühmten Büchern ausgeſtreuete Saame der nöthigen Lehren/ ſo zu reden/ auch auf ſeinen Acker mit gefallen iſt/ ob auch die Früchte/ die er hervor bringet/ ſo delicat und anmuthig ſchmecken/ als etwa die jenigen/ die man aus Italien und ſonſten von berühmten Oerthern herbringet.

26. Uber dieſes muß ein ſolcher Muſicus anfangs zu ſeinen Gebuhrten den Vater verſchweigen/ und anderer Verſtändigen Urtheil darüber anhören. Denn wenn er die Leute

wiſſen

indeed been (I cringe at the thought) such people who have excelled in their *profession* through the help of the prince of darkness.[81] Just as once probably a fly or *spirit* was found under the frog of a *violin* bow with which the artist nonetheless astounded all listeners on an only half-strung violin.

23. And so I did not stumble upon the words without cause that a *musician* would have to be certain of the mentioned *qualities*. For there one must above all be careful that he does not make a mountain out of a molehill of his skill through a *microscope*.[82] Just as our mind usually has a quite corrupted sense of sight in this sense, especially since the obvious flattery of people is no different to it than a shiny polished sign set in the sun that blinds one's eyes more and more.

24. In order that a *musician* may see, however, whether he has the true character of a *virtuoso*, he must let serve as a mirror the books, or the example of those people who have written of such *perfection*, or those who can demonstrate such in reality.

25. If he wants to become a Kapellmeister in the future, he must see whether he has had the seed of the necessary teachings sown in the famous books also land on his field, so to speak, and whether the fruits that he brings forth also taste as *delicate* and pleasant as, for example, those that one brings from Italy or otherwise famous places.

26. In addition, such a *musician* must remain silent of the author in his nascency and listen to the judgement of other connoisseurs. For if he reveals to the people

wiſſen läſſet / daß er der Meiſter von denen ihnen vorgelegten Stücken ſey / ſo ſollen ihm dieſe Richter allezeit verdächtig vorkommen / die ſeine Wercke approbiren und loben werden.

27. Iſt er ein Vocal- oder Inſtrumental-Muſicus, ſo muß er ſehen / ob ſeine Kehle oder Fauſt denen vorgelegten Kunſtſtücken allen gnugſam gewachſen ſey.

28. Zwar muß man ſich deſſen beſcheiden / daß auch der exercirteſte Meiſter / zum Exempel / auf der Violino, Viola da Gamba, dem Claviere (ich nehme den Baſſo continuo aus / denn darinne darff kein Organiſt ohne Schande ſtolpern /) die ihm vorgelegten Wercke nicht allemahl ex tempore wohl exprimiren kan / in Erwegung / daß es dem Componiſten leichter fällt / ein ſchweres Stücke zu ſetzen / als dem Muſico, der es in den Halß oder in die Fauſt bringen ſoll. Doch muß eben ein Virtuoſo, wo nur der Componiſt nicht anders die Schrancken der natürlichen Mögligkeit überſchritten hat / nicht darum ſo lange drüber ſtudiren / als wenn er dergleichen Dinge ſein Tage noch nicht geſehen oder geſpielet hätte.

29. So muß auch ein ſolcher Muſicus andere berühmte Künſtler neben ſich gehöret / und ſich zugleich dem Judicio unpartheyiſcher Richter unterworffen haben. Damit kan er erfahren / was ihm noch mangele / und worinne er könne vollkommen werden.

30. Hier wird zugleich erinnert / daß es zwar ſehr rühmlich iſt / wenn ein Muſicus Virtuoſus ſo wohl vom Singen / als auch von allen Inſtrumenten einige Wiſſenſchafft haben / und wie man ſpricht / ſein Schul-Recht darauf exerciren kan. Aber das wäre eine Thorheit / wenn er ſich ihrer viel zu ſeiner Profeſſion erwehlen wolte / und auf allen das Meiſter-Recht zu erhalten gedächte.

31. Denn gleichwie faſt ein jedes einen ſonderlichen

people that he is the composer of the pieces presented to them, the judgment of those referees that *approve of* and praise his work should always come across as suspicious to him.

27. If he is a *vocalist* or *instrumentalist*, he must see whether his voice or hands can sufficiently stand up to all the pieces of music presented.

28. Indeed, one must content oneself with the fact that even the most practiced master, for example on the *violin*, *viola da gamba* and the keyboard (I exclude *basso continuo*, for no organist may stumble in it without shame) cannot always *realize* well the pieces presented to him *extemporaneously*, in consideration of that fact that it is easier for the *composer* to write a difficult piece than it is for the *musician* who should realize it with his voice or hands. However such a *virtuoso* musn't – seeing that the *composer* did not overstep the boundaries of natural possibilities – indeed study it too long, as if he had never seen nor played such things in all his days.

29. In this way, such a *musician* must also have heard other famous artists in addition to himself, and at the same time have submitted himself to the *judgment* of impartial referees. Then he can learn what he is missing and what he could achieve perfection in.

30. Here one is also admonished that it is indeed very praiseworthy when a *virtuous musician* has some knowledge of singing as well as of all *instruments* and, as one says, can *show* that he has learned a thing or two.[83] But it would be foolish if he wanted to select all of them to be his *profession* and intend to receive the jus magistri opificii on everything.[84]

31. For just as almost any one of them requires a gifted

Menſchen erfodert / wenn es perfect ſoll excoliret werden; Alſo würde auch ein ſolcher Studioſus Muſices, indem er ſeine Kräffte alſo zertheilte / (die er conjunctim auf eines oder zwey / die ſich aber mit einander wohl vertragen / wenden ſolte) ein ewiger Stümpler bleiben / und das bekannte Sprichwort: In omnibus aliquid, & in toto nihil, durch ſein Exempel bekräfftigen helffen.

32. Geſetzt aber / daß es ein Muſicus auf vielen Inſtrumenten durch unermüdeten Fleiß ſehr hoch bringen könte / würde denn dadurch ſeiner zeitlichen Glückſeligkeit etwas mehr zuwachſen? Ich glaube es nicht. Denn er kom̃t entweder in eine Beſtallung / und da kan er doch nur als eine eintzige Perſon einem Officio alleine vorſtehen / und muß er ſich auch mit eines eintzigen Muſici Salario abſpeiſen laſſen. Bey welcher Bewandniß er über dem Exercitio der andern Inſtrumenten vergebens geſchwitzet hat. Oder er lebet nur von der Information, ſo bringet ihm die Menge ſeiner exercirten Inſtrumenten nicht mehr ein / als wenn er ſich auf einem alleine geübet hätte. Und was hat er vor einen Vortheil hieraus zu gewarten / ob er alle Stunden bey ſeinen Scholaren die Inſtrumenta verwechſelt / oder ob er ſich mit einem eintzigen behilfft?

33. Nun wäre zwar dieſes nicht zu verachten / wenn ein ſolcher Menſch auff allen ein Meiſter ſeyn könte. Denn weil die Gemüther der Muſic-Liebhaber nicht an einerley Inſtrumenten ihre Vergnügung finden / indem etlichen die ſtarcken und penetranten / andern hingegen die ſtillen und ſchwachen / etlichen die Saiten- andern die Pfeiffen-Inſtrumenta gefallen. So könte ein ſolcher mit ſeiner Kunſt ſich zu eines jeden Humeur, wie die Scherwentzel im Triſchaken-Spiele zu einer jeden Farbe / ſchicken / und bey allen vorkommenden Gelegenheiten emploiret und vorgezogen werden. Aber weil das / wie gedacht /

person if it is to be *cultivated perfectly*, such a *studious musician* would always remain a sloven if he divided his powers (which he were to *jointly* turn to one thing or two that nonetheless tolerate each other well), and would help to substantiate the well-known saying through his example: *in omnibus aliquid, in toto nihil*.[85]

32. Given the case, however, that a *musician* has excelled greatly on many *instruments* through untiring diligence, would his earthly bliss increase as a result? I do not believe so. For he either receives an appointment, and there he can indeed only be responsible for a single *office* as a single person and has to make do with the *salary* of a single *musician* – in which case he has sweated *practicing* the other *instruments* in vain – or else he makes a living only off of *instruction*; in such a way, the heap of his *practiced instruments* does not earn him as much as if he had practiced on one alone. And what kind of benefit does he expect to gain, whether he changes *instruments* every hour with his *students* or whether he manages with a single one?

33. Indeed this would not be something to condemn if such a person could be a master on everything. For since the minds of music aficionados do not find their pleasure in one kind of *instrument*, in that some like the strong and *penetrating*, others in contrast the quiet and weak, some the stringed and others the wind *instruments* – such a person can, with his skill, fit anyone's *mood*, just as the jacks in Trischak fit with every color and can be *employed* and chosen in all possible circumstances.[86] But because that, as was mentioned,

gedacht / nicht wohl angehet / und die Leute einer jeden Kunſt / einen ſolchen voller Künſte ſteckenden Menſchen nicht mehr Kräffte zutrauen / als etwa denen vielen Kindern / die auf einmahl von einer Mutter auf die Welt kommen. So bleibe ein Muſicus mit ſo vielen Dingen unverworren / wo er nicht anders ſeine Mühe zu ſpäte bereuen / unter denen Virtuoſis weit zurücke bleiben / und hernachmahls jedermann will ſehen laſſen / daß er nach der Lufft einer eitelen Ehre geſchnappet habe.

34. So ſcheinet es auch / daß der / welcher ein ſo vielfacher Künſtler werden will / ein Mißtrauen auff GOttes Providenz ſetzen und ſich einbilden müſſe / er werde ſich mit einer eintzigen Kunſt nicht ernehren können. Dahero es geſchiehet / daß GOtt bißweilen einen ſolchen Muſicaliſchen Polyhiſtorem entweder lange auff Beförderung warten / oder ihn doch / weñ er ja noch befördert worden / gar ſchmale Bißen vorſetzen läſſet.

35. Ich habe oben ferner gedacht / daß ein Muſicus, wenn er zu dergleichen Vollkommenheit gelanget / daß er als ein Glied in der Fruchtbringenden Geſellſchafft unſerer Virtuoſen ſitzen könne / ſich mit ſeiner Virtù in der Welt hervor thun / und gute Beförderung ſuchen könne. Ja ich ſage hier noch mehr / daß er nemlich ſolches auch zu thun verbunden ſey.

36. Denn / weil doch ein jeder Menſch ſeine Profeſſion zu dem Ende muß gelernet haben / daß er GOtt und der Welt damit dienen ſoll; So wird freylich auch ein Muſicus nach Art der Krämer die Waaren ſeiner Künſte auspacken / ſich nach Liebhabern ümſehen / und ſolche ihnen einloben müſſen.

37. Wenn er das nicht thäte / und mit ſeinen Gaben immer im verborgenen bliebe / würde er entweder ein niedriges und verzagtes Gemüthe bey ſich mercken laſſen / welches

mentioned, does not happen easily, and people in all professions do not put as much confidence in such a person who is so full of skill as they would, for example, in the many children that suddenly are born to one mother. As such, a *musician* should best remain unconfused with so many things, if he does not otherwise want to regret his effort too late, significantly lag behind the *virtuosi*, and afterwards have everyone wanting to see how he has grasped at the air after a vain honor.

34. It also seems that he who wishes to become such a multifarious artist holds a mistrust for God's *providence*, and must have convinced himself that he would not be able to live off of a single profession. For this reason, it comes to be that God lets such a *musical polymath* either wait long for promotion or, if he has indeed been promoted, serves him quite meager portions.

35. I mentioned further above that a *musician*, if he achieves such perfection, could have a seat as member of the Fruitbearing Society of our *virtuosi*,[87] excel in the world with his *virtue* and could seek good promotion. Indeed, I will go even further here as to say that he is namely obliged to do such.

36. For because indeed every person must have learned his *profession* so that God and the world is served as a result, as such a *musician* will also, in the fashion of the merchants, clearly have to unpack the goods of his art, seek out aficionados, and gain their approval of such.

37. If he did not do that and always remained hidden with his talents, he would either display a depressed and despondent spirit, which would not

 dare

ſich nicht getraeuete / ſich mit denen ihm von GOtt verliehenen Flügel in die Höhe zuſchwingen: Oder er würde wegen der Faulheit verdächtig werden / daß er ſich nicht die Mühe nehmen / und mit dem ihm anvertraueten Pfunde recht wuchern wolte.

38. Abſonderlich aber könte er ein Selbſtverräther ſeiner Mißgunſt werden / in dem zuſchlieſſen wäre / daß er mit ſeiner Kunſt denen Leuten mit Fleiß nicht dienen / ſondern es wie die Hirſche machen wolte / welche nach des Plinii Vorgeben / wenn ſie ſterben wollen / ihre Geweyhe ablegen und verſcharren / damit ſie niemand finden / und zur Artzeney gebrauchen ſoll.

39. Auff dieſe letztere Gedancken könte man üm ſo viel eher gerathen / weil man weiß / daß die vornehmſten Muſici meiſtentheils an dieſem Orte zerriſſen ſind. Wenn einer etwa ein ſchönes Stücke hat / ſo ließ er ſich wohl eher Wamſt und Hoſen ausziehen ehe er dem andern eine Note communicirte. Soll er ſich vor einem hören laſſen / von dem er Muthmaſſung hat / daß er ihm was ablernen kan / ſo bringet er mit Fleiß nichts gutes zu Marckte. Ich weiß daß ehemals ein excellenter Organiſt in eines andern aufmerckſamen Liebhabers Gegenwart ſpielte / als wenn ihm Bley an den Fingern hinge / und als wenn er ſich die Hammerſchmiedíſchen Motetten zu ſeinem gröſten Studio in die Tabulatur geſetzet hätte; ungeachtet er wuſte / daß ein anderer ſich in der Geſellſchafft befand / welcher ihn an einen groſſen Fürſten recommendiren / und ihm alſo zu einem ſtatlichen jährlichen Salario helffen konte. Soll er informiren / ſo kömmt er treflich der Fechter ihrer Gewohnheit nach / welche allezeit den beſten Streich vor ſich behalten.

40. Wie ſich aber nun unſer Muſicus hervor thun ſoll / alſo

dare to soar aloft with the wings given to him by God, or he would become suspicious because of his laziness – that he does not put in the effort and truly proliferate with the talent entrusted unto him.[88]

38. He could especially, however, betray himself in his distrust, in that it would have to be concluded that he purposely does not want to serve people with his skill, but rather would proceed as the deer that, according to *Pliny's* claim, should they be dying, set down their antlers and bury them so that no one should find them and use them as medicine.

39. One could encounter these last thoughts all the more easily because one knows that the most distinguished *musicians* are usually irresolute in this regard. If someone, for example, has a nice piece, he would just as well have his doublet and breeches taken off as *play* a *note* in front of someone else. If he should let himself be heard in front of someone whom he supposes he can learn something from, he purposely brings nothing to the table.[89] I know that once an *excellent organist* played in front of another attentive aficionado as if lead were hanging on his fingers and as if he had *transcribed* the Hammerschmidt *motets* for his most thorough *study*; despite knowing that there was someone else in attendance who could *recommend* him to a great prince and in such a way could help him receive a substantial annual *salary*. If he should *instruct*, he accurately conforms to the fencers' habits, who always keep their best stroke to themselves.

40. Just as our *musician* should distinguish himself, how-

alſo hat er ſich in acht zunehmen / daß er das rechte Mittel treffe / und es ihm nicht gehe / wie manchem albern Reuter / der / wenn er ſich in den Sattel ſchwingen will / entweder den Leib nicht gnug erhebet / oder aber der Sache zu viel thut / und auff der andern Seite des Pferdes wieder herunter fället: Das iſt / er muß die Geſetze der Beſcheidenheit nicht vergeſſen / wenn er ſich rühmen will.

41. Das kan aber am füglichſten geſchehen / wenn er ſich bey Gelegenheit und mit guter Manier mehr in der That / als durch viel Worte recommendiret. Es heiſſet ſonſt: Manus noſtræ oculatæ ſunt, credunt quod vident. Weil denn nun der Muſicorum Geſchicklichkeit in praxi beſtehet / und wir einem Vocal - oder Inſtrumental - Muſico (denn mit einem Componiſten hat es auf gewiſſe Art eine andere Beſchaffenheit / ſintemal deſſen Kunſt auch aus der Partitur kan geſehen werden) ſo lange unſer Votum nicht mittheilen können / biß unſer Gehör ſelbſt von ſeiner Virtù zeugen kan / ſo wird es heiſſen: Manus noſtræ ſunt auritæ, credunt quod audiunt, alsdenn glauben wir allererſt / daß ein Muſicus vortrefflich ſey / wenn unſere Ohren an ſeiner Kunſt etwas ſonderliches antreffen.

42. Daher kan es nicht anders ſeyn / es muß einen jeden in der Seele verdrieſſen / wenn ein Muſicus von ſeiner Virtù ſo viel Panegyrica zu halten pfleget / wenn er alles alleine wiſſen will / und jedermann gegen ſich wie Spreu gegen den Weitzen achtet.

43. Ich ſetze den Fall / daß einer etwas ſonderliches præſtire / wozu braucht er aber die prahlenden Worte / die hoffärtigen Geberden / die höhniſchen Minen / wenn etwa ein anderer ihm nicht gleich kommen kan? Hat er denn daran noch nicht genug / daß er in der That zu erweiſen vermag / wie weit ſich

however, in such a way he has to see that he strikes the right balance and does not proceed, for example, like some silly horsemen who, when they want to sattle up, either to do not pull themselves up enough or do it too much and fall off the other side of the horse. That is, he mustn't forget the laws of humility, if he wants to boast of himself.

41. That can happen most easily if he, on occasion, and with good manners, *advocates* himself more through deed than through many words. Or else it is said: *Manus nostræ ocultæ sunt, credunt quod vident.*[90] Since *musicians'* skill exists in *practice* and we cannot give our *approval* to a *vocalist* or *instrumentalist* (for with a *composer* it has in a certain way a different nature, especially since his skill can be seen in the *score* as well) until our ear can attest to his *virtue* itself, as such will be said: *Manus nostræ sunt auritæ, credunt quod audiunt*;[91] only then do we believe that a *musician* is fantastic – when our ears encounter something special in his art.

42. For this reason it cannot happen otherwise that everyone must be annoyed to the core when a *musician* tends to lavish so much *panegyric* of his *virtues*, when he pretends to know it all and compares everyone to himself like chaff to wheat.

43. Given the case that one *is* especially *outstanding* in something, why does he need the boastful words, the arrogant gestures, the mocking faces, if someone else, for example, cannot measure up to him? Is it not sufficient for him that he has in reality the ability to show how superior

 his

ſeine Geſchickligkeit vor andern erſtrecke? Was gewinnet er durch ſolche Hoffart? Keine Ehre. Das Gute/ das er an ſich hat/ verderbet er nur/ und macht es geringe. Er ziehet ſich der andern Haß auf den Halß/ die er gegen ſich verachtet. Zu dem ſo erwege er doch hauptſächlich/ daß alle dieſe Gaben des Gemüthes/ eben ſo wohl/ wie die andern des Leibes und Glückes/ von GOtt den Urſprung haben/ und daß ein jeder in der Welt von Geſchickligkeit nicht mehr aufweiſen könne/ als was ihm aus dem Schooße der Göttlichen Gnade zugemeſſen worden. Er dancke vielmehr ſeinem GOtt/ und ſchreibe Ihm die Ehre zu/ wo er etwas an ſich mercket/ das ihn über andere erhebet/ ſonſten kan ihm dieſer HERR das geliehene Pfund bald wieder nehmen/ und ihn zur allerunglückſeligſten und im Verſtande gantz verwirreten Creatur machen.

44. Stehet es einem ſonſt wohl exercirten Muſico nicht an/ daß er von ſeinen Qualitäten ſo viel æſtim mache. So muß es um ſo viel ſchändlicher ausſehen/ wenn ein Ignorante mit allerhand Rodemontaden auffgezogen kömmt/ und ſich gar vor eine Krone der Virtuoſen ausgiebet/ ja weil er ſich gleichſam Herolde dinget/ die ſeinen Nahmen in der Welt ausſchreyen und groß machen müſſen.

45. Denn gleichwie das eigene Lob und die Ruhmräthigkeit der Menſchen gemeiniglich ein unfehlbares Argument iſt/ daß die geprieſenen Künſte in ihnen nicht ſtecken müſſen; (denn wenn ſie würcklich bey ihnen zu finden wären/ dürfften ſie ſich nicht bemühen/ die Leute mit ſo groſſer Weitläufftigkeit deſſen zu bereden) Alſo kömmt hier bey denen Muſicis die Eitelkeit um ſo viel mehr an den Tag/ da es heiſſet: Hic Rhodus, hic ſalta, da haſtu dein Inſtrument oder deine Stimme/ nun erweiſe deinen Ruhm.

46. Da ſtehen die Ochſen am Berge. Nimt ers an und

his skill is to others? What does he gain through such arrogance? No honor. He only corrupts the good that he has in him and makes it trivial. He draws hate from those whom he looks down on.[92] In addition, he should consider indeed primarily that all these gifts of the mind, just as well as those of the body and good fortune, have their origin in God, and that everyone in the world cannot exhibit more skill than was apportioned to him in the womb of God's grace. Much more, he should thank his God and attribute the honor to Him if he notices something in himself that elevates him above the others; or else the LORD can take the entrusted talent away before long and turn him into the very most unlucky and most confused creature in mind.

44. If it does not otherwise suit a well-*practiced musician* that he *boasts* so much of his *qualities*, then it must appear even that much more pathetic when an *ignoramus* parades with all types of *rodomontade* and even boasts himself to be a crown among *virtuosi*, indeed because he, so to speak, hires heralds that have to cry out his name in all of the world and make him prominent.

45. For just as people's self-praise and boastfulness are usually an unerring *indication* that the prized skill must not be latent within them (for if it were truly to be found within them they probably would not strive to convince people to such a great extent). In such a way vanity comes to light so much more easily with such *musicians*. As it is said: *hic Rhodus*, *hic salta*:[93] there you have got your *instrument* or voice, now prove your fame.

46. That is the reason it does not work.[94] If he takes it on and

und ſpielet / oder er läſſet ſich ſonſten mit ſeiner Stimme hören / ſo ſtraffet ihn ſeine Ungeſchickligkeit gleich ſelbſt der Lügen. Zucket er aber die Achſeln / und entſchuldiget ſich gar höfflich / daß er jetzo keine Diſpoſition bey ſich befinde / etwas gutes zu machen ; ſo weiß man ſchon / wie viel der Seiger geſchlagen hat.

47. Und da kan es nicht fehlen / es muß ein hefftiges Gelächter und Geſpötte daraus entſtehen: Da muß ein ſolcher Thraſo der Compagnie zum beſten dienen / da hänget man ihm und denen Narren einerley Schellen an.

48. Iſt das nun nicht ein ſchöner Vortheil / denn ein ſolcher Menſch von ſeinen Aufſchneidereyen zugewarten hat? An ſtatt der geſuchten Ehre muß er Schande finden; Oder wenn es ihm ums Geld zuthun iſt / darff er ſich nur verſichern / daß man auff dieſem Wege kein Gold oder Silber-Bergwerck antreffen wird / ſo er ja einige Gänge findet / ſo dürffte doch die Ausbeute nicht in ſilberner Müntze / ſondern in Barthuſchen / Kopffſtöſſen und dergleichen beſtehen.

49. Man laſſe es aber ſeyn / daß bißweilen einfältige Leute durch dergleichen Muſicaliſche Prahler berücket worden / und ſie ihnen etwa vor ihre Information ein Stück Geldes zuwenden; So muß doch endlich der Betrug und die Ungeſchickligkeit an Tag kommen / wenn der Schüler ſich vor verſtändigen Ohren ſoll hören und examiniren laſſen / oder wenn er ſelbſt zu ſolchem Verſtande kömmt / daß er an andern guten Muſicis bey ihrem Exercitio gar was fremdes und unbekantes mercken kan.

50. Wenn die Bauren ſehen / daß ſie der Quackſalber betrogen hat / und ihnen zerriebene Ziegelſteine vor Zahn-Pulver / oder ſonſten dergleichen vor was Gutes verkaufft hat; So kommen ſie ihm nicht wieder / ja ſie tragen ihn allent-

and plays it, or otherwise lets his voice be heard, then his lack of skill proves him a liar. If he shrugs his shoulders and apologizes even politely that he is not in the proper *disposition* to do something well, one already knows what he is capable of.[95]

47. For this reason it cannot happen otherwise that violent laughter and mockery has to result: there such a *Thraso* must serve his *company* as best as possible – there they hang the same bells on him as the buffoons.

48. Is that not a splendid benefit that such a person has to expect from his bragging? Instead of the sought honor, he must incur shame. Or if it is about making money, he can be quite sure that he will find no gold or silver mine in such a way; even if he finds some shafts, the pay-out would probably indeed not consist of silver coins but rather of twinges of the beard, bumping of the head and other such things.

49. One lets it be, however, that sometimes simple-minded people are lured in by such *musical* braggarts and give them, for example, a bit of money for their *instruction.* In such a way, eventually the deceit and lack of skill must come to light if the student should let himself be heard and *considered* by well-informed ears, or if he should come to such a realization himself that he notices something quite foreign and unknown in other good *musicians* in their *practice.*

50. When the peasants see that the charlatan has deceived them and sold them ground bricks for tooth powder, or something else of the sort for something good, they do not come to him again; indeed they make it known every-

allenthalben aus/ und ſchmeiſſen ihm noch dazu die Haut voll/ wenn ſie ſeiner habhafft werden können. Dergleichen Tractaments kan ſich gleichfals unſer ungeſchickte und betriegliche Muſicante verſehen: So bald die Scholaren ihm recht in die Karte werden gegucket/ und ſeine Ignoranz gemercket haben/ werden ſie ihn nicht allein bald abdancken/ und noch andere neben ſich ihm abwendig machen/ ſondern auch/ wofern es nur ſonſt in ihren Kräfften ſtehet/ zur Danckbarkeit vor die Lehre/ ihm noch eine gute Hocke Schläge nachtragen/ oder er wird doch ſonſt auff andere Weiſe von ihnen geſchimpfet werden.

51. Es ſchicket ſich aber das Gleichniß vom Quackſalber nicht übel hieher. Denn wie ſonſten alle Prahler und Betrieger in gemeinen Leben Politiſche Quackſalber genennet werden; Alſo kan man auch vor einem ſolchen ungeſchickten Prahler und dergleichen Betrüger in der Muſic keinen beſſern Nahmen finden/ als wenn man ihn mit dieſem erwehnten Titul beehret/ und in ſpecie einen Muſicaliſchen Quackſalber heiſſet.

52. Aber ich laſſe ietzo den nichtswürdigen Holuncken den Quackſalber gehen/ und komme wieder zu unſern Virtuoſen Muſico. Dieſer (wenn er anders ein wahrer Virtuoſo ſeyn/ und den Titul nicht bloß nach dem heutigen recipirten und politiſchen Verſtande verdienen will) ſiehet aus gantz andern Augen heraus. Er bekräfftiget ſein Prædicat nicht alleine durch ſeine Kunſt/ ſondern auch durch ſeine conduite und Tugendhaffte Lebens-Art. Er practiciret des Heiligen Auguſtini ſeine Vermahnung: Cantet vox, cantet vita, cantent facta, das iſt/ es muß das Leben und die That ſo lieblich heraus kommen/ als die Vocal-oder Inſtrumental-Muſic. Er weiß/ daß wenn ein Künſtler denen Lüſten ergeben/ oder ſich ſonſten

everywhere, and tan his hide in addition if they are able to get a hold of him. Our unskilled and fraudulent *musician* can also expect such *treatment*: as soon as *students* have seen his cards and noticed his *ignorance*, they will not only abdicate him and make others in addition to themselves alienate him, but will also, if it is at all their powers, unleash a good heap of blows at him out of thanks for the lesson, or he will indeed be ridiculed by them in another way.

51. The analogy with a charlatan is indeed not inappropriate here. For just as otherwise all braggarts and frauds in general life are called *political* charlatans, in such a way one can also find no better name for such an unskilled braggart and those types of impostors in *music*, as if one were to honor him with this said title and call him a *musical* charlatan in *its true form*.

52. But I will let go for now that useless scoundrel, the charlatan, and turn again to our *virtuous musician*. This one reasons completely differently (if he, in contrast, is a true *virtuoso* and does not simply want to earn the title according today's *assumed* and political understanding). He fortifies his *title* not only through his skill, but through his *conduct*, and virtuous lifestyle. He *practices* the admonition of St. *Augustine*: *Cantet vox*, *cantet vita*, *cantent facta*;[96] that is, life and deed should come out as agreeably as *vocal* or *instrumental music*. He knows that when an artist gives in to his desires, or otherwise

ſonſten in dem Bürgerlichen Leben nicht klug und rühmlich aufzuführen weiß/ man über ſeinen Titul/ Virtuoſo, faſt eben eine ſolche Explication machen müſſe/ als etwa über das Wort Bellum, quaſi minime bellum, und daß ein ſolcher Virtuoſus, quaſi minime Virtuoſus ſey.

53. Vor allen Dingen aber trachtet ein rechtſchaffener Virtuoſus dahin/ daß er ſeine Kunſt dem lieben GOtt zur Ehre und Dienſte in der Kirche emploiren möge. Und wie könte er ſeine Profeſſion am rühmlichſten und mit gröſſern Vergnügen treiben/ als wenn er an dem Orte/ da GOtt gelobet und Ihm gedienet wird/ ſeine Wercke hören/ ſeine Stimme erſchallen/ oder ſein Inſtrument klingen läſſet?

54. Hierbey nimmt er ſich in acht/ daß er an dieſem heiligen Orte mit keinen Eitelkeiten/ welche etwa auf dem Theatro, oder in luſtiger Geſellſchafft ihre Grace finden möchten, auffgezogen komme. Iſt er ein Capellmeiſter/ ſo meidet er ſo viel er kan/ den luxorioſen Stylum, und ſetzet hingegen alles fein pathetiſch/ andächtig und ſonſten beweglich. Er obtrudiret auch denen Auditoribus nicht allezeit ſeine eigene Arbeit/ ſondern läſſet auch frembder guter Meiſter ihre Invention hören/ und weiſet/ daß hinter denen Bergen auch wackere Leute wohnen. Iſt er ein Vocal- oder Inſtrumental-Muſicus, ſo richtet er ſeine Manier alſo ein/ daß man keine liederliche Paſſagien und Coloraturen/ oder ſonſt was leichtſinniges höre; Wie denn dergleichen Muſic hin und wieder in den Kirchen nicht ohne Aergerniß eingeführet iſt/ darüber Auguſtinus, Bernhardus, und nach ihnen andere heilige Männer ſchon längſt geklaget haben.

55. Ein ſolcher Virtuoſus läſſet nicht die Augen/ welche unter währender Muſic auf die Stimme und zugleich gen Himmel ſollen gerichtet ſeyn/ vom Chore hinunter in die

wise does not know how to act in a clever and praiseworthy manner in civil life, that one almost has to make the same type of an *explication* about his title *virtuoso* as, for example, about the word *bellum*: *quasi minime bellum*,[97] and that such a person is a *virtuoso*: *quasi minime virtuosus*.

53. Above all, however, a genuine *virtuoso* strives to see that his skill may be *employed* for the glory and service of good God in the church. And how could he practice his *profession* most laudably and with greater pleasure than to let his works be heard, his voice ring out or his instrument sound in the place where God is praised and He is served?

54. In this, he takes into consideration in this holy place that he does not parade with vanity that, for example, may have its *charm* at the *theater* or in pleasant company. If he is a Kapellmeister, he avoids as much as he can the *luxurious style* and composes, in contrast, everything delicately *pathetique*, devout and otherwise moving. He does not *obtrude* into other *composers'* work with his own, but rather also has unknown good masters let their *invention* be heard, and points out that capable people live beyond the mountains as well. If he is a *vocalist* or an *instrumentalist*, he formulates his ornamentation in such a way that one does not hear any profligate *passages* and *coluratura* or anything else frivolous; just as such music is introduced into churches every so often not without offense, which *St. Augustine*, *St. Bernhard* and after them other holy men have already long complained of.

55. Such a *virtuoso* does not let his eyes peer down into the women's pews from the chancel, which during music should be directed towards the part and simultaneously heavenwards, or otherwise into

Weiber-Stühle / oder ſonſten auf andere Liebhaber der eitelen und wollüſtigen Muſic fliegen / er ſuchet nicht ſeinen eigenen / ſondern GOttes Ruhm. Denn ſonſten verdiente er die Reprimende, die Bernhardus ſchon längſt einen ſolchen thörichten Kirchen Muſicanten gegeben hat: Si ſic cantas, ſagt er / ut placeas Populo magis, quam Deo, vel ut ab alio laudem quæras, vocem tuam vendis, & facis eam non tuam, ſed ſuam, welches ſo viel heiſſet: Wenn du nur durch deine Muſic mehr dem Volcke / als GOtt gefallen / und alſo einen eitelen Ruhm ſuchen wilt; So verkauffeſtu deine Stimme / und opferſt dieſelbe nicht deinem GOtt / als deine eigene Stimme / ſondern es hat ſie nunmehr ein anderer. Ja ein ſolcher thörichter Muſicante ſoll bedencken / daß er es ſey / zu dem GOtt durch den Amos alſo geredet hat. Thue nur weg von mir das Geplerre deiner Lieder / denn ich mag deines Pſalter-Spiels nicht hören.

56. Das ſey nun von den Kirchen Muſicis und derer devoten Auffwartung genug geſaget. Solte aber ein Virtuoſo zu ſolcher Glückſeligkeit nicht gelangen / daß er von der Kirchen-Muſic Beſtallung bekommen könte; (Wozu ihm aber Gelegenheit hin und wieder offen ſtehen wird.) So muß er ſich doch ſonſten ſeinem Prædicato und allen Tugenden gemäß erzeigen.

57. Und wie ein ſolcher Virtuoſo auch auſſer der Kirche GOtt mit einem und andern andächtigen Geſange ehret; Alſo befördert er auch GOttes Ehre darinne / indem er ſeine Kunſt zum Nutzen / und zur zuläßigen Vergnügung der Liebhaber anwendet.

58. Solches macht er werckſtellig / wenn er denen Leuten mit fideler Information dienet / wenn er mit ſeiner Kunſt nicht neidiſch thut / und in einem und andern Stücke hinter dem

other admirers of vain and salacious music; he seeks not his own, but God's glory. For otherwise he deserves the *reprimand* that *St. Bernhard* already long ago gave to such a foolish church *musician*: *Si sic cantas*, he says, *ut placeas populo magis*, *quam Deo*, *vel ut ab alio laudem quæras*, *vocem tuam vendis*, *& facis eam non tuam*, *sed suam*, which amounts to: If you only want to please people with your music more than you please God, and as a result seek vain glory, then you sell your voice and do not offer it to your God as your own voice, rather someone else now has it. Indeed, such a foolish musician should consider that it is he to whom God spoke through Amos: Just take away from me the noise of your songs; for I do not want to hear your psalter music.[98]

56. Enough has now been said of the church *musicians* and their devoted service. Should, however, a *virtuoso* not have the fortune to receive an appointment in church music (an opportunity that will, however, present itself every so often to him), he must indeed otherwise conduct himself appropriately for his *title* and all virtues.

57. And just as such a *virtuoso* also honors God with one or more devotional songs outside the church, in such a way he also promotes God's glory in that he applies his skill for the utility and permissible pleasure of aficionados.

58. He makes such happen in that he serves the people with valid *instruction*, does not conduct himself jealously with his skill and does make himself scarce in some regard

or

dem Berge hält / wie oben bereits gedacht worden; Sondern ſeinen Scholaren und jedweden / die ihn darüm anſprechen / und annehmliche Vergnügung thun (denn ein Arbeiter iſt ſeines Lohnes wehrt / und kan niemand das heilige Grab umſonſt hüten) alle ſeine Wiſſenſchafft gar gerne mittheilet.

59. So kan er auch GOtt gar wohl in dieſem Stücke dienen / wenn er in honnetter Geſellſchafft willig iſt / ſeine Virtù und GOttes an ihm erzeigete Gnade ſehen und hören zu laſſen. Wenn er nicht ſo rar thut / als wie die meiſten Phantaſten / welche / wenn ſie der Paroxiſmus überfället / auf ihren Inſtrumente keinen Griff thäten / wenn man ſie gleich mit gefaltenen Händen anflehete / und gar biß in den Himmel erhübe.

60. Ich habe von honetten Geſellſchafften geredet / und damit gebe auch zu verſtehen / daß ein rechtſchaffener Virtuoſo in keinen Baurſchencken / Bierhäuſern / oder andern liederlichen zuſammenkünfften auffzuwarten pflege / ſondern wie er einer edlen und rechtſchaffenen Kunſt oblieget / die keinen verderben und in Schanden kommen läſſet / alſo ſuchet er ſeinen Reſpect, ſo viel ihm möglig iſt / zu mainteniren.

61. So mißbrauchet er auch ſeine Kunſt nicht zur Uppigkeit und Wolluſt / wie ihrer viel zu thun pflegen / die nur zu dem Ende ſich dieſem Studio ergeben / daß ſie zu einen Mittel gelangen / wodurch ſie die Hertzen des Frauenzimmers an ſich locken / und ſie in das Hertz ihrer geilen Begierden bringen mögen. Denn was ſind die Schand-Lieder der jungen Purſche anders / als eine ſolche Pfeiffe / wornach die leichtſinnigen Gemüther der Dirnen üm ſo viel leichter zu tantzen pflegen? Sondern er richtet ſeine Stücken alſo ein / daß vielmehr das Gemüthe derer Zuhörer eine unſchuldige Vergnügung empfinde / und noch darneben zu allen guten angefriſchet werde.

62. In

or another,[99] as was already mentioned above. Rather he shares all of his knowledge with great pleasure with his *students* and everyone who approaches him regarding this and displays charming gaiety (for a worker is worth his wage, and no one can work for nothing).[100]

59. In such a way he can serve God quite well in this regard if he is willing in *honest* company to let be seen and heard his *virtue* and God's grace proved in him. If he only did not make himself so *scarce* like most loons who, when overcome by *paroxysm*, do not play a note on their *instrument* even if one is begging them with folded hands and even raising them up to the heavens.

60. I have spoken of *honest* company, and by this I mean that no genuine *virtuoso* is in the habit of entertaining in a peasant's tavern, ale house, or other profligate gatherings; rather just as he dedicates himself to a noble and genuine art that does not allow one to be corrupted or incur shame, as such he seeks to *maintain* his *respect* as much as is possible for him.

61. He also does not misuse his skill for lavishness and lust, as many are in the habit of doing who only dedicated them to this *study* so that they can reach a means through which they can lure to themselves the hearts of maidens and bring them into the heart of their lustful desires: For what are the shameful songs of those young fellows but a pipe of the kind to which the frivolous minds of damsels tend to dance all the easier? Rather he formulates his pieces much more such that the minds of the listeners perceive an innocent pleasure, and are in addition rejuvenated in everything good.

62. In

62. In Summa ein warer Virtuoſer Muſicus, läſſet bey jeder Gelegenheit an ſeiner Kunſt einen Strahl der löblichen Tugenden nach den andern blicken.

63. Und alſo kan er nicht fehlen / es muß bey GOtt und der Welt beliebet / und dahero vor andern reich und glückſelig ſeyn.

64. Geſetzt aber / daß ſeine Virtù in der Welt nicht nach meriten belohnet würde / (wie man denn gemeiniglich denen tugendhafften Leuten gar ſchlechte Tractamenta vorzuſetzen pfleget /) ſo wird er doch nicht hunger ſterben / und kan er ſich zu dem an ſolcher ſeiner Tugend ſchon vergnügen / welche ſelbſt die allerbeſte Belohnung ſeines Fleiſſes / und gegen welche kein vergängliches Gold und Silber zu æſtimiren iſt / ja er geneuſt allezeit / wenn er will / den Vorſchmack der Himmliſchen Vergnügung / biß er endlich nach dieſem Leben in die Schloß-Capelle des groſſen GOttes / wo die Engel und Seraphinen mit der vollkommenſten Liebligkeit muſiciren / befordert wird.

JENA / Gedruckt bey Paul Ehrichen.

62. In summary, a true, *virtuous musician* displays in his art one beam after another of laudable virtues on every occasion.

63. And in such a way he cannot go wrong: it must be beloved by God and the world, and for such a reason he may be rich and prosperous before others.

64. Given the case, however, that his *virtue* is not rewarded in the world according to *merits* (as one indeed generally tends to give virtuous people quite bad *treatment*), he will indeed not die of hunger, and can indeed in addition take pleasure in his virtue, which is itself the very best reward for his diligence, and in comparison to which no evanescent gold or silver is to be *regarded*; indeed he always perceives, when he wants, the foretaste of heavenly pleasure, until he finally will be promoted after this life into the castle chapel of mighty God, where the angels and seraphim *play music* with utmost delicacy.

J E N A, Printed by Paul Ehrich

Etliche unverhofft eingeſchlichene Druck-Fehler.

PAg. 5. lin. 9. leſe man quintitenens
pag. 8. lin 24. werde nach den andern Zahlen / auch folgende hin zu geſetzet. a. 116. h. 180.
Pag. 14. lin. 7. werde einmal : in clauſula : ausgelöſchet.
pag. 15. werde in den 4 unterſten Syſtematibus das Zeichen C ausgeleſchet.
pag. 21. lin. 4. nach den $\overline{d}$ ins a: Werde hinzugeſetzet. Und fähret ins g. da der Baß fis/ und der discant $\overline{a}$ hat.
pag. 33. lin. 12. und 13. werde geleſen : welche ſieben Stimmen geben.
pag. 34. lin. 24. werde nach d. f. fis. &c. hinzugeſetzet: In einem Satze.
pag. 8. lin. 17. kan nach vorige: hinzugethan werden: weil die Trias c e g. gegen e gis/ h. gar zu hart lautet.
Im Regiſter/ im XII. Cap. lin. 4. leſe man vor Schiffs-Knechte/ Schaffs-Knechte.
pag. 9. Nach der 7ten lin. kan hinzugeſetzet werden: Noch ſchwerer wolte dieſes Exempel fallen:

$\overline{cis}$.	$\overline{dis}$.	$\overline{e}$.
200.	225.	240.
a	h	$\overline{c}$
160.	180.	192.

Some Misprints That Accidentally Slipped In

Page 5*, Line* 9 – read "*quintitenens*"

Page 8*, Line* 24 – the following numbers are to be placed after the others as well: a 116 [sic],[101] b 180

Page 14*, Line* 7 – "*in clausula*" is to be deleted once

Page 15 – the symbol "**𝔠**" is to be deleted from the bottom 4 *systems*

Page 21*, Line* 4 [sic][102] – after "d into a", "and goes into g where the bass has f♯ and the *soprano* $\overline{\text{a}}$" is to be added

Page 33*, Line* 12 *and* 13 – "which provides seven voices" is to be read

Page 34*, Line* 24 – after "d f f♯ *etc.*", "in one chord" is to be added

Page 8*, Line* 17 – the following can be added after "previous": "because the *triad* c e g sounds much too harsh juxtaposed with e g♯ b"

In the table of contents in the 12*th* Chap., *Line* 4 – read "Schaffs-Knechte" instead of "Schiffs-Knechte"

Page 9 – after the 7th *line*, the following can be added: "This example would be even more difficult:"

$\overline{c\sharp}$	$\overline{d\sharp}$	$\overline{e}$
200	225	240
a	b	$\overline{c}$
160	180	192

Appendix A

Johann Gottried Walther's Biography of Andreas Werckmeister in *Musicalisches Lexicon* (Leipzig: Wolfgang Deer, 1732)

Werckmeister (Andreas), was born on 30 *Nov.* 1645, in Bennecken-stein,[103] a small town lying in the countship of Hohenstein in Thuringia, an administrative unit and iron and steel works, where his father, *Joachim*, was a townsman, brewer and farmer. He was first *instructed* in music by his father's brother, Mr. Christian Werckmeister, formerly well-comissioned organist in Bennungen, a small city in Thuringia on the river Helme, not far from the borders of Mansfeld, in school as well as in *music*, over a course of 2 years. Following this, he made his way to school in Nordhausen on 15 *August* 1660, where he enjoyed the *instruction* of the famous *Rector Hildebrand* again for 2 years. He *made* such good *progress* in his *studies* afterwards at the *Gymnasium* in Quedlinburg (where at that time his father's other brother, Mr. *Victor* Werckmeister, was *Cantor*) that he could have attended university with profit; however, because a reputable *appointment* of organist was submitted to him on 24 *Dec.* 1664 by a prudent council in Hasselfeld (a city lying in the Principality of Blankenburg on the Harz), he accepted such and served 10 years in addition to teaching some school. Over the course of time, he received various *appointments*, among others from Ellrich in the year 1670, which was prevented from coming to fruition, however, by His Serene Highness Duke *Rudolph Augustus*, who preferred to keep him in the Principality of Blankenburg; however, he *accepted* the appointment of Organist and Town Clerk received in 1674 from Elbingerode. In the following year, however, at the instigation of his above mentioned uncle, at that time the castle *cantor*, he also fulfiled the position of Court Organist in the same place and not only served there, but also *took up* the position of Organist at *St. Martin* in Halberstadt in 1696, in the *service* of which he also unexpectedly died on 26 *Oct.* 1706 of a stroke and breathing difficulties. See *Dr.* Johann Melchior Götzen's eulogy to him, printed in 1707, which bears the title: der weitberühmte ***Musicus*** und ***Organista***, from which one also can see that he was Royal Prussian *Inspector* of all organs in the Principality of Halberstadt.

He *published*: (1. *Orgel-Probe*, 1681, in *duodecimo* (2. *Musicæ mathematicæ hodegum curiosum*, 1687, in *quarto*, consists of 1 *alphabet* (3. Musicalische Temperatur, 1691, of 14 quires (4. *Hypomnemata musica*, 1697, *of* 5 quires (5. Erweiterte Orgel-Probe, 1698 in *quarto*, contains 18 1/2 quires (6. *Cribrum musicum*, 1700, in *quarto*, of 8 1/2 quires (7. translation of the Steffani epistle, 1700 [sic],[104] in *octavo*, *of* 6 1/2 quires (8. Anmerckungen vom *General*-Baß, *without year*, in *quarto*, of 9 1/2 quires (9. *Harmonologiam musicam*, 1702, in *quarto*, consists of 1 *alphabet* (10. *Organum Gruningense redivivum*, 1705, in *quarto*, of 4 1/2 quires (11. Musicalische *Pardoxal-Discurse*, 1707 in *quarto*, of 15 quires.[105] This work was published by the heirs after the author's death. The *Nucleus musicus* (which the blessed man showed me in 1704) is written in Latin and has not yet been printed. Other than this, he also published: in 1689 his Musicalische *Privat*-Lust for violin and *basso continuo* in oblong quarto; and in 1691, Der edlen Music-Kunst Würde, Gebrauch und Mißbrauch, published in Frankfurt and Leipzig in quarto.

Johann Mattheson's Biography of Johann Kuhnau in *Grundlage einer Ehren-Pforte* (Hamburg: 1740)

Kuhnau
† *
(*ex autogr.*)[106]

Johann Kuhnau was born in Geising in April of the year 1660,[107] where his grandfather had moved from Bohemia because of his religion and had to turn his back to everything that was his. One can clearly see what kind of God-fearing children such Evangelical parents and grandparents raise.

Because our Johann, as early as the age of 9, not only demonstrated great ability in all good sciences and arts, but also a pleasant singing voice, he was brought to his relative and countryman, Salamon Krügner, at that time Electoral Saxon Court Musician, for instruction, who referred him for further instruction to Christian Kittel the younger, Dresden Electoral Chapel Organist, the latter of whom also took him into his home. Because however, at his still tender age, the manner of instruction there came across as somewhat strict, he asked to take up residence with his older brother, Andreas Kuhnau, later Cantor in Annaberg, who at that time was one of the two choir boys that the council in Dresden had fostered and instructed in the Kreuzkirche by the organist Alexander Hering †).

Because shortly thereafter one of these choir boys' voices changed as well, our Kuhnau was put in his place and he was given to his brother as a companion. These two voice students and their successors were constantly provided for by the Kreuzkirche, enjoyed 10 Groschen weekly, free dining, and free instruction in the school there. His good fortune proliferated at that time, and he even earned it quite well through his diligence, obedience and blissful conduct; until his voice changed in his advancing age and he was accepted among the *students*.[108]

Here he spared so little diligence, especially in the art of musical composition, that he gained special praise from everyone, most of all, however, from the then Electoral Kapellmeister, Vincent Albrici, after he had shown him an example of his composition. This great Italian appreciated our Kuhnau very much indeed, so that he came into regular contact with his sons and cohabitants, just as he often invited him

[†] Krügner, Kittel, A. Kuhnau and Hering are not to be found in Musicalisches Lexicon; the same is true for Titius, Beatelius as well as this Kuhnel, who was Kapellmeister in Zeitz and died as Organist at St. Thomas Church in Leipzig.

over for a meal, allowed Kuhnau to look through the pieces that the Kapellmeister composed and sit in on the rehearsals of the Kapellisten. At which opportunity his ability greatly increased not only in musical sciences, but also in the Italian language, in that the castrati and the Kapellmeister's people spoke almost nothing else. He proceeded just as intensively in school daily; especially under the cantor Beatelius, and other teachers at the Kreuzkirche, through which his reputation grew the longer he was there.

At the same time he applied himself to the French language, which at that time indeed was quite commonplace among people who wanted to get more involved than was otherwise typical in the world of galanterie. However, before he could prepare himself sufficiently for academic studies, the plague hit Dresden in 1680 and his parents quickly had him summoned home.

But he had hardly been in Geising a few weeks when the Cantor, Erhard Titius, who had recently gone to Zittau, a skilled and learned musician who had been *Prefect* at the Kreuzschule in Dresden, invited him through correspondence to come there in order to continue his studies at the Gymnasium in Zittau, and to audit the famous Rector Weise. Kuhnau followed this suggestion and promptly traveled to Zittau. As the authorities were forced to conclude that he was coming from an infected place based on his documents, he was not let into the city. Instead, Johann Jacob von Hartig, Knight of San Marco, at that time Judge in Zittau, directed him to take up quarters on his property in Hörnitz, half a mile from the city where he was quarantined and plentifully supplied with all vital necessities.

After 40 days had passed he was taken in with joy by his former colleague from school, Titius, who was still unmarried, with whom he preferred to stay more than in Hartig's house, where he was also offered residence; especially because he dined at Titius' expense with the virtuoso and director of music Moritz Edelmann, the former outstanding court organist in Halle, who at that time, however, was situated in Zittau in the same office. Our Kuhnau gained much profit from both of these great men and from the famous Weise. But the former soon died, one after another; and the pain over the departure of these two would have even certainly driven him away from there had the Rector Weise not convinced him to stay.

At that time all of Saxony was mourning the death of the electoral prince, Johann Georg *II*, and both sacred (which was unfair) and secular music had to remain silent. When the day came, however, on which annually, on the ocassion of the council elections in Zittau, a sermon was to be held, and following this some music – this time, however,

without instruments – Kuhnau composed a motet on the 20th Psalm at the instigation of Weise and lastly mixed in the words from the church song: Verleih uns Friede etc. Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit etc. at which the other choir answered from the mentioned psalm: Er gebe dir, was dein Hertz begehret, und erfülle alle deine Anschläge.[109] The singers stood across from each other and Kuhnau conducted, also dedicated the work to the council, which graciously recognized it and hired him as an administrator, so to speak, of the cantorate with assignment to part of the office of Organist, until Johann Krieger, then Kapellmeister in Eisenberg, took up the office of Director of Music in Zittau, where he had already been properly appointed.

Meanwhile, when Titius died, the above mentioned von Hartig, who had developed a fine tast for music through his travels to Italy and France, and who was a learned gentleman *), took him into his home and treated him almost like a son. And although he had to spend much time in composing church pieces and fulfil the post as organist as well, he indeed did not neglect continuing his other studies diligently as well. He held a collegium on the French language for the dining guests in Weise's house, who were almost exclusively noble people or the children of distinguished parents, and profited nearly as much from this as from his music.

After he had as such spent one and a half years in Zittau in such a pleasant way, and had laid enough foundation in academic studies, he made his way to Leipzig in 1682, and not only came to reside with *D.* Schertzer and to receive free dining, but was also recommended by him to the most distinguished members of an honorable council to be organist at the St. Thomas Church. The Kapellmeister Albrici had indeed meanwhile taken up this position after the death of the electoral prince; he soon left, however, at the instigation of his son, who was opposed to the evangelical service. And although our Kuhnau did not achieve his goal this time – rather the said position was given to the dismissed Kapellmeister from Zeitz, Kuhnel – he nonetheless became well-known through these means to almost the whole city and its most distinguished residents; especially because he was a student of the mentioned, outstanding Vincent Albrici, and had him to thank for his skill in organ.

When in the following year of 1683 the electoral prince Johann Georg the Third, from the relief of Vienna came again as a victor over the Turkish, and honored the Leipzig Trade Fair with his presence, all of the scholars brought to him beautiful music, which Kuhnau com-

*Perhaps also a relative of the baron Hartig, whom we covered on p. 102.

posed and performed, and in which various choirs came together from various alleys. This new invention enhanced his reputation to such an extent that when in 1684, as a result of Kuhnel's death, the position of Organist was again absolved at St. Thomas Church, no one had the nerve to apply for it, so that Kuhnau received it with unanimous consent, without any disagreement.

Through this he received new vigor to study and applied himself seriously to the study of law, audited Born, both Mylius's, Ittig, Philippi and others, also held various *disputations* under the supervision of Andreas Mylius as *opponent*; as *respondant*, however, a *de Jure Musicorum ecclesiasticorum*, which was printed in 1688. Through this he paved his path to his advocacy, and conducted the lawsuits that were entrusted to him with diligence, honor and prosperity. However, when in 1682 an electoral order came that stated that the practice of law was forbidden to all those who had not graduated or at least taken the examination, he chose to take the latter and boasted from this the glory of a worthy lawyer.

He also dabbled in math as well as the Hebrew and Greek languages. In short, he gathered for himself a true treasure of thorough knowledge. He translated various French and Italian books into German, a few of which were printed, nonetheless with a concealed name. He also wrote and published several satyrical things, for example: Der Schmid seines eigenen Unglücks; the first part of Des Klugen und Törichten Gebrauchs der fünf Sinnen, vom Fühlen; Der schlimme Causenmacher; Der musicalische Quack-Salber, and a comedy.[110] The first of these works carries a made-up name for the author, the others are designated with the initials of his own name, and in the last he named himself completely. In addition, he brought to light: two parts of the Clavier-Ubung, afterwards the Frische Clavier-Früchte, and finally Musicalischer Vorstellung Einiger Biblischer Historien.[111] All 4 in copper – extremely nice.

What he otherwise composed in terms of sacred and other pieces cannot be determined to any exact number; especially what he brought to paper during the time of his work as Cantor and Director of City as well as University Music, both offices which were granted to him in 1700 upon his application. The fulfilment of the said positions was, by the way, carried out with all diligence and to the satisfaction of his superiors.

He had 2 sons and 6 daughters in his marriage to Sabine Elisabeth, maiden name Platnerin. Of the sons, Johann Gottlob was still alive at the time this was written (approximately 20 years ago). Of the daughters, the oldest is married to a pastor in Tiefensee who made Kuhnau

the grandfather of 2 children; one died and 4 were still unmarried at that time.

Musicalisches Lexicon provides a long and thorough summary of content of the two works he left behind in *manuscript*, *de Monorchordo & de Triade*, so that it would be unnecessary to repeat the same here; especially since this content also had appeared in Heinichen's work 4 years earlier on the last page, where it was copied from.

This true *musicus eruditus*, *eruditus musicus*, and *musurgus* finally passed away on 25 June 1722,[112] after he had aged 62 years 2 months. His name can have a place on all three stories of our Portal of Honor: as an honest organist; as a most learned man; and as a great musician, composer and choir director. As of now, I would not know of any of his stature in all of these fields together.

Appendix B

Errors in *Cribrum musicum*

Despite the inclusion of a page listing printing errors at the end of *Cribrum musicum*, a significant number of errors remain that were not mentioned. These include errors in spelling, punctuation, tablature, and notation. Due to their ubiquitousness, the following were not considered to be errors: those already corrected by the printer on the said page; discrepencies in spelling between words and names; differences in spelling and punctuation between Kuhnau's original [17] and the reprint in *Cribrum musicum* (compare the first few paragraphs, for example); rests that seem to be carelessly placed; capitalization, or lack thereof, of foreign words.

In the following list, ABC indicates a spelling mistake, ✍ a punctation mistake and TAB a mistake in the tablature. Notational errors, as mentioned in the translator's preface, are indicated either through light print, dotted lines, or parentheses in the actual examples and not in this appendix. The format used for indicating errors is as follows: "*the original*" → "*suggested correction*" [*author's translation*]

p. 2 of Carl's introduction: ABC "verleumbder" → "Verleumbder" [slanderers]

p. 3, line 3: ABC "sonderu" → "sondern" [rather]

p. 3, line 4: ABC "das als dann" → "daß als dann" [that … then]

p. 3, line 16: ABC "nnd" → "und" [and]

p. 3, line 18: ABC "weun" → "wenn" [if]

p. 5, line 19: ABC "*propartional*-Zahlen" → "*proportional*-Zahlen" [*ratios*]

p. 7, line 14: ABC "Deun" → "Denn" [For]

p. 7, line 14: TAB "$c\ \ c\sharp,\ e\ \ f\ \ g\ \ g\sharp,\ \overline{c}\ \ c\sharp$" → "$c\ \ c\sharp,\ e\ \ f\ \ g\ \ g\sharp,\ \overline{c}\ \ \overline{c\sharp}$" [$c\ \ c\sharp,\ e\ \ f\ \ g\ \ g\sharp,\ \overline{c}\ \ c\sharp$]

p. 8, line 24: ✍ "*c.* 96. *e.* 120. *f*♯, 135. *g*, 144. *g*♯, 150." → "*c.* 96. *e.* 120. *f*♯. 135. *g.* 144. *g*♯. 150." [c 96, e 120, $f\sharp$ 135, g 144, $g\sharp$ 150]

p. 11, line 1: ✍ "ob es einen Grund hat/ was nun das Gehör" → "ob es einen Grund hat. Was nun das Gehör" [whether it has a foundation. That which … by ear]

p. 13, line 6: TAB “$\overline{\text{f}}$ vor f♯” → “$\overline{\text{f}}$ vor $\overline{\text{f♯}}$” [$\overline{\text{f}}$ … instead of f♯]

p. 16, line 21: ✍ “die *harmonia gemina &c. diese müssen*” → “die *harmonia gemina &c. Diese müssen*” [*harmonia gemina etc.* These must]

p. 24, lines 20–21: ABC “welche er mir zugeschicket” → “welche Er mir zugeschicket” [that he sent me]

p. 31, lines 15–16: ABC “mancher belustiget such” → “mancher belustiget sich” [some amuse themselves]

p. 35, lines 16: ABC “zum erkäntniß gelanget” → “zum Erkäntniß gelanget” [came to understand]

p. 35, lines 20: ABC “diese gleichheit” → “diese Gleichheit” [this equality]

p. 43, lines 24: ABC “andere gewisse Lehr-Sätze beybringen” → “andern gewisse Lehr-Sätze beybringen” [teach others certain tenets]

p. 45, lines 23: ABC “Aber soches” → “Aber solches” [But … in such]

p. 59, lines 16–17: ABC “liederlichen zusammenkünfften’ → “liederlichen Zusammenkünfften” [profligate gatherings]

Notes

[1]See the comments in the translator's preface about the use of the third person in this epistle.

[2]"αυτοδιδακτος" [autodidact]

[3]Johann Gottfried Walther [24]: *Musica Poëtica* (***Lat.***) *Musique Poëtique* (***Fr.***) from Greek ποιέω, *facio*, *compono*, refers to actual so-called *musical composition*, or the art of inventing melodies and of combining the *consonant* and *dissonant* sounds with one another.

[4]German idiom: "die Nase in etwas hängen" [literally: to hang one's nose into something; translated: peruse]

[5]Latin idiom: "*Crambe bis posita mors est*" [*Cabbage twice-served is death*]

[6]"*quia natura ipsa variatione delectat*" [*because nature delights in its variation*]

[7]"Ross-*Quinten* und Kuh-*Octaven*'' [translated: horse-*fifths* and cow-*octaves*]; these terms, used in Printz's multi-part novel *Der Satyrische Componist* [22], refer to hidden and parallel fifths and octaves.

[8]The noun "manus" [hand] is feminine in Latin, despite the "-us" ending; "mea manus" is correct grammar.

[9]The noun "domus" [residence] is also an exception in Latin grammar in that it is of feminine gender; so "mea domus" is correct.

[10]Latin idiom: "*Scire enim est rem per causas cognoscere.*" [*Knowledge is namely to understand through causes.*]; this stems from Aristotle's *Analytica posteriora, Liber I.*

[11]Johann Gottfried Walther [24]: *Melopoeia* (***Lat.***) *Melopée* (***Fr.***) μέλοποιία (***Gr.***), by this is understood musical composition in general, or the creation of a melody; from μέλος, *cantus*, and ποιέω, *facio*, *fingo*, *fabrico*, *compono*. Kapellmeister *Mattheson*, however, admonishes here that he would rather use the word *Melothesia* instead, because the Greeks would have understood *under melopoeia* simply *modulationem ipsam*, or simple singing, for the most part. See his ***Orch. III p. 313***.

[12]German idiom: "nichts als Worte und Federn" [literally: nothing but words and feathers; translated: significantly lacking in substance]

[13]The *chromatic genus* represents for Werckmeister the keys commonly used in practice whose key signature contains sharps; the *enharmonic genus* represents those that contain flats. The *diatonic genus* consists of the notes of the C major scale. According to Johann David Heinichen's *Der General-Bass in der Composition* (Part 2, Chapter 5 in [15]), this is a misuse of these terms (although Heinichen also misused this term in the same manner in his first book, *Neue und*

Gründliche Anweisung [14]). See Chapters X and XIV in Werckmeister's *Musicalische Paradoxal-Discourse* [29], where the author's understanding of the terms becomes apparent. Johann Gottfried Walther gives a few definitions of these terms in [24].

[14]The last note should be $\overline{c\sharp}$, not $c\sharp$.

[15]"*Natura ab infinitis abhorret.*" [*Nature abhors infinity.*]; Werckmeister cites this saying in *Musicae mathematicae hodegus curiosus* [26] as well as in *Musicalische Paradoxal-Discourse* [29]. The origin of this idea lies in Greek philosophy; see Zeno's paradoxes, for example.

[16]160 is meant, not 116.

[17]96 is meant, not 90.

[18]Including this sentence in the translation, which is from the list of errors at the end of the original book, made this page overflow; one extra line of text was therefore required to be pushed to the next page (p. 10) for formatting reasons.

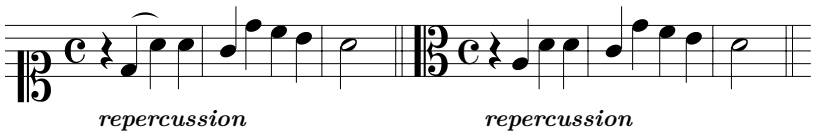
[19]"*Ars enim imitatur naturam.*" [*Art namely imitates nature.*]

[20]This was translated directly from the Luther Bible. This verse is denoted as the 6th in some editions.

[21]This is generally denoted as the 6th verse. The Luther Bible, with which Werckmeister would have been familiar, has been translated directly in this and all cases, due to significant discrepencies in meaning between Luther's version and English versions of the Bible.

[22]Johann Gottfried Walther [24]: *Repercussio* (***Lat.***) *Repercussione* (***It.***) refers namely to the *interval* that is *formed* between the *dux* and *comes* in a fugue according to the *mode*, *see Fig. 8 Tab. XIX.* In this example, which is *in the Dorian mode*, the *dux* goes into the *fifth* on the *final note*; the *comes*, however, proceeds from the *a* below the *final note* by means of the *ambitus of the Hypodorian mode* (which the *comes* indeed must *observe*), only into the *fourth.* Such a *process* is called *repercussion*, or Wiederschlag, because these two *intervals alternate* when more voices come in addition.

Tab. XIX, Fig. 8



[23]Johann Gottfried Walther [24]: *Clausulæ periginæ* (***Lat.***) foreign cadences are, according to the opinion of some, in general all those that are not made on the notes of the *harmonic triad* (upon which

a *composition* is based), but rather on other *notes*. Others, however, differentiate and call, for example: in *c major*, the *A* and *F* cadences *Clausulas affinales*; the *D* and *B* cadences *Clausula peregrinas*; and the *C*, *E* and *G* cadences *Clausulas proprias*. The first of the mentioned last three is specifically called *Clausula primaria*, *perfectissima*, and *finalis*; the second *tertiaria*, and *imperfecta*, and the third *secundaria*, and *perfecta*.

[24] *Clausula minus principalis* is a synonym for *clausula secundaria*. See Johann Beer's *Schola-Phonologica* [3], Chapter 9.

[25] Johann Gottfried Walther [24]: *Mutatione* (***It.***) *Mutatio* (***Lat.***) refers to (1. the changing of syllables in *somisation*, when e.g. the syllable *ut*, then *re*, then *sol* has to be sung on the *note g* (2. one of the *accidentals* that occurs in the series of notes that makes up a melody or song; an *accidental* that occurs and is set up through a change in many ways:
(*a*. when one changes *genus*, i.e. goes from the *diatonic genus* into the *chromatic* or *enharmonic* and vice versa, from the *chromatic* into the *diatonic* etc., this is called: ***Mutatio per Genus***.
(*b*. When one has a song go from a very high note to very low in order to *express* some text, e.g. *qui in altis habitat & humilia respicit in cœlo & in terra*. This is called ***Mutatio per Systema***.
(*c*. One one goes from one *mode* into another in order *express* some *affect*, e.g. from the *minor mode into the major*, & *vice versa*. This is called ***Mutatio per Modum aut Tonum***.
(*d*. One one goes from one manner, e.g. of singing masculinely and strongly (which is called *maniera distendente*), into a more pleasant, more impotent, weaker and feminine (which is called *maniera restringente*); or one goes into a calm and quiet manner, which is the medium between the mentioned two and is called *maniera quieta*. This change is called ***Mutation per Melopoeiam***. See ***Bross*** *Diction p.* 77 and 78.

[26] *Clausula principalis* is a synonym *clausula primaria*. See Beer's *Schola-Phonologica* [3], Chapter 9.

[27] "*parum artis*" [*too little art*]

[28] Johann Gottfried Walther [24]: *Arsis* (***Lat.***) ἄρσις (***Gr.***) from αἴρω *tollo*, refers to (1. the lifting of the hand in conducting, and accordingly the second half of the *tactus æqualis*, as well as *inæqualis*. (2. every even part of all the smaller steady notes occurring in the meter; for example *in tactus æqualis*, the 2nd and 4th quarter, the 3rd [sic], 4th, 6th and 8th eighth and so on.

[29] Johann Gottfried Walther [24]: *Fuga ligata* (***Lat.***) *Fuga legata* (***It.***) *Fugue liée* (***Fr.***) is when one or more of the leading voice's follow-

ing voices not only imitate its theme, i.e. the subject from the beginning up till the entrance of the second voice, but also all other notes that occur after the entrance of the second or following voice throughout. For this reason it is also called *Fuga mera* and *integra* (***Lat.***) *obligata* (***Lat. It.***) *Fugue obligée* (***Fr.***).

[30]*Harmonia gemina* refers to double counterpoint in general; see Calvisius' *Melopoeia* [7], Chapter 20.

[31]German idiom: "nicht jedermans Speise" [literally: not everyone's dish; translated: not everyone's cup of tea]

[32]Werckmeister uses the verbs *discantisiren*, *altisieren*, *tenorisiren* and *bassiren* to refer to various melodic patterns that occur in a cadence. Because no suitable translations exist, it was therefore necessary to introduce the following verbs into English: *distantize*, *altize*, *tenorize* and *bassize*. See p. 48 of *Harmonologia musica* for more information of these cadential melodic patterns.

[33]Johann Gottfried Walther [24]: *Numeri radicales Harmonici* (***Lat.***) Harmonic Root Numbers are the following, namely: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8; because each two seen individually (and *mathematically*) produce a certain *musical interval*. *Idem ibid* [Conrad Matthæi's *Bericht von den Modis Musicis*], *p.* 14.

[34]Latin idiom: "*similis simili gaudet*" [*like takes pleasure in like*]

[35]This is referring to paragraphs 15 and 16 of Chapter 52, which can be seen on p. 45 of this book.

[36]Latin idiom: "*Mundus regitur opinionibus*" [*the world is governed by opinions*]; this stems from Martin Luther, according to [18] and others.

[37]Latin idiom: "*Mundus vult decipi*" [*the world wants to be deceived*]; this also stems from Martin Luther and Sebastian Brant, according to [18].

[38]Latin idiom: "*Quo quis est doctior, eo humanior*; *quo quis indoctior eo est impudentior*" [*The wiser one is*, *the more humane*; *the more ignorant one is*, *the more impudent.*]

[39]Marjorie O'Rourke Boyle writes in [5]: "In Ciceronian rhetoric, …, the introduction was designed to dispose the listeners to regard the argumentation of the speech with benevolence."

[40]Johann Gottfried Walther [24]: *Thesis* (***Lat.***) θέσις (***Gr.***) *Positio*, or *Depressio*; actually refers to the first part of the meter, namely when only 2 parts come into question; because the hand is put down on such.

[41]Werckmeister presumably means *fourth* and not *seventh* here, as no sevenths whatsoever occur in the cadence, and judging by the sentences that follow.

[42]German idiom: "aus der Trauffe in den Schlag-Regen fallen" [lit-

erally: to fall out of the eave into wind-driven rain; translated: to go from bad to worse]

[43]Andreas Werckmeister was the son of a brewer, Joachim Werckmeister. *Cofent*, or convent beer, was a beer of significantly lesser quality and lower alcohol content than higher quality beers of the time [12]. Having water as a refreshment after drinking such for a period of time, therefore, would be a step in the wrong direction.

[44]Latin idiom: "*o solvite caligas*" [literally: *O, take off your war sandals* (a plural command)]; taking off one's shoes was a sign of humbling oneself among the Israelites. See Exodus 3:5.

[45]"*Musicaster*" [*supposed musician*]; according to [19], Plato used the word *astronomikaster* to refer pejoratively to people who are, so to speak, wanna-be astronomers.

[46]Latin idiom: "*Veritas odium parit.*" [*Truth begets hatred.*]

[47]German idiom: "Man kan einen Vogel bald an seinen Federn kennen lernen." [One can recognize a bird easily by its feathers.]

[48]These terms are used in Printz's *Der Satyrische Componist* [22]; see endnote 7.

[49]"Ein Narr kan mehr fragen/ als 100. *Doctores* beantworten können." [literally: A fool can ask more than a hundred *doctors* can answer. ; translated: A fool can ask more than a hundred *wise men* can answer.]

[50]Latin idiom: "*Scientia est rem per causas cognoscere.*" [*Knowledge is to understand through causes.*]; compare to idiom on p. 5.

[51]See 1 Samuel 24:14, and John Gill's commentary on that passage in his *Exposition* [10].

[52]German idiom: "jemandem die Warheit unter die Banck stellen" [literally: to hide the truth from someone under the bench]

[53]Werckmeister uses the term *Katzenverstand* [cat's understanding] to denote a vague understanding.

[54]"*Cur non Mopse boni, quoniam convenimus ambo? Tu calamos inflare leves, ego dicere versus.*" [*Why, Mopsus, since we have met, both of us skillful, you in piping on the slender reed, I in singing verses …*]; see Virgil's 5th *Ecologue*.

[55]"Pfeiffhanß/ Bocksmerten/ Schergeiger/ Leyermatz" [Piper-Hans, Bock-Martin, Ale-Fiddler, Lyre-Matz]; these are the nick-names of several peasant musicians from Printz's multi-part novel *Der Satyrische Componist* [22].

[56]"Bernheutereyen" [bear-skinneries]

[57]Double German idiom: "Herr Hanß *Omnis* will seinen Senff darzu geben" [literally: Hans *Omnis* wants to add his mustard; translated: John Q. *Public* wants to put in his two cents]

[58]Latin idiom: "*Consvetudo est altera natura.*" [*Habit is second nature.*]

[59]Latin idiom: "*Exempla illustrant, non probant.*" [*Examples illustrate but do not prove.*]

[60]See endnote 33 for Walther's definition of the radical harmonic numbers.

[61]German fencing idiom: "weder gehauen noch gestochen" [literally: neither struck nor stabbed; translated: incorrect one way or another]

[62]German idiom: "den Mausedreck vor Pfeffer verkauffen" [to sell mouse droppings as pepper]

[63]Johann Gottfried Walther [24]: *Mensura* (***Lat.***) the meter, or rather the measuring out of the notes and rests.

[64]German idiom: "etwas von Unkraute ist gesäet worden" [some weeds have been sown]

[65]*Kunst-Pfeiffer* was an honorable title for a city musician, often but not exclusively associated with a wind instrument player.

[66]Johann Gottfried Walther [24]: Beer, or Bähr (***Johann***) was Royal Saxon *Concert* Master in Weißenfels, born in *St.* Georgen in Upper Austria, and was shot to death in 1700 on a bird hunt in the month of August out of the great carelessness of a Captain with a gun standing not far from him. His works, which are in part *published* and in part *being published*, are the following, namely:

Ursus murmurat, oder der Bär brummet, is a small tractatus printed in 1697, published here in Weimar for the second time in *octavo*, which is not even 3 quires thick.

Ursus saltat, der Bähr tantzet.

Ursus triumphat, der Bähr *triumphiret.*

Ursus vulpinatur, List wieder List, oder die Musicalische Fuchs-Jagd; also printed in Weißenfels in *quarto*, containing 12 quires. All directed towards the blessed *Rector* in Gotha, Mr. Vockerodt.

Bellum Musicum, or Musicalische [sic] Krieg, in the year 1700 in *quarto*, of 4 1/2 quires.

Musical *Discurse*, durch die *Principia* der Philosophie *deducirt*, and arranged in 60 chapters; printed in the year 1719 in Nürnberg in *octavo*, containing 14 quires.

Schola Phonologica, in which the *theoretical fundamentals* as well as the *practical* are supposedly *dealt with.*

Der Wohl-Ehren-Beste-Bier-Fiedler.

More detail on him can be found in Kapellmeister *Mattheson's* Musicalische Ehren-Pforte, which is to be *published.*

[67]This refers the part of the 52nd chapter of Kuhnau's book, which Johann Georg Carl chose to include in this book.

[68]Latin idiom: "*post nubila phœbus*" [*after clouds, the sun*]

[69]Latin idiom: "*Dulcia non meminit, qui non gustavit amara.*" [*He who has not tasted bitter things does not remember sweet things.*]

[70]*Loci communes rerum theologicarum* was a theological work by Philipp Melanchthon published in 1521.

[71]German idiom: "es gehöret mehr zum Tantze als rothe Schuhe" [literally: there is more to dance than red shoes; translated: there is more to dance than just red shoes]

[72]"λογική και ακούω, *ratio & auditus*" [sense of reason and sense of hearing]

[73]Hans Joachim Moser describes the term *Bergmaniren* [literally: mountain ornaments] as referring to "counterpointless, parallel thirds typical of mountain range accompaniment" in [21].

[74]"nicht weit von seinen Nahmen/ das *Epitheton Virtuoso* gelesen hat" [has … read the *epithet virtuoso* not far from his name]; this seems to have the flavor of either a local idiom or a reference to something unknown to the translator, who had no success locating anything similar.

[75]Kuhnau's terms "Pfeiffende oder Saiten-*Instrumente*" [wind or stringed *instruments*] are used in the wider sense; the organ is a wind instrument and the harpsichord a stringed instrument, for example.

[76]Johann Gottfried Walther [24]: *Chitarra* (***It.***) *Guitarre*, *Guiterre* (***Fr.***) *Cithara Hispanica* (***Lat.***) κίθαρις and κιθάρα (***Gr.***) a flat, lute-like instrument strung with 5 double gut string courses, which is especially used by the Spanish woman (for which reason the word *Spanuola* is also often written next to it); came from Spain to Italy and from there into other countries. This instrument is, however, not to be *confused* with the instrument *Cithara* described in the article *Chelys.* An illustration can be seen in *Bonanni Gabinetto Armonico*, *p.* 97 and in *Mersenni Harmonic. Instrumentor. lib.* 1 *Prop.* 21. There it is also reported that it used to be only 4-coursed, but now consists of 5 double strings tuned in *unison*, but that often one of them only has one string.

[77]German idiom: "räumen als eine Faust auf ein Auge" [literally: rhyme like a fist to an eye]

[78]Johann Gottfried Walther [24]: *Symphonia* (***Lat.***) *Symphonie* (***Fr.***) refers *in general* to everything that sounds together; *specifically*, however, it refers to such a composition that is presented on one instrument alone. In this work, a composer has full *licence* and is not *strictly* bound to any number or measure, but rather can select according to his own desire those he wants and as many as he wants, nonetheless such that no formless *chaos* results from it. The Italians use this

type in their operas and other *dramatic* works as well as for church pieces; before the former instead of *overtures*, before the latter instead of *sonatas*. Usually they start (especially the secular pieces) with a somewhat *brilliant*, and in that majestic, character where the main part tends to *dominate* not rarely. It is divided into two parts of the same *meter*, each of which may have its reprises and closes afterwards with an amusing movement similar to a *minuet*, which also tolerates 2 or more reprises, but which will never occur in church. ***See Mattheson's*** *Orchestre I p.* 171, 172. This also has its exceptions, and one can compose such a first movement without reprises, but instead bring in a change, namely for example one lets the fresh character sustain for about 4 or 6 measures, then one changes to a *trio* of *bassoons* or other instruments in an *andante* and *continues* such for 8 or 12 measures and as such the first part is finished. Then one goes, without repeating the previous, into a different meter, be it even or odd, according to what the first movement requires; or one just changes the *tempo* and stays in one type of *meter*, and such is sufficient. In such a changed meter, or *tempo*, one executes a standard fugue; 2 or 3 *themes* may be brought in, in such a way it is even better and one proceeds with more *solidity* than in the every-day wild *overtures*, and realizes the *theme* or *themes* nice and purely and with a *trio* ocassionally intermixed for *bassoons*, *flutes* or other excellent intruments. If such a *regular fugue* succeeds at 50 or 60 measures, one can gladly let it be heard twice and *repeat* it. Thereafter, however, a movement has to conclude, because it would be far too serious in *dramatic* pieces to end with a fugue. This third movement, however, must be formulated to be very quick and amusing, either *in the tempo of a gigue* or *in imitation of a passepied* with 2 reprises. See the mentioned *authors* remarks about Niedt's Musicalische Handleitung zur *Variation* des *G. B. p.* 106. where on *p.* 107 the Kapellmeister Händel's *Symphony or Overture* to the *grave opera* called *Rinaldo*, following yet a different pattern, is *analyzed*, suggested and *recommended*. The fact that this word is of Greek origin and is called συμφωνία would probably be well-known to almost everyone, the following, however, not so well-known: that for the Greeks, also the *intervals of the fourth*, *fifth*, and *octave* and their *octave equivalents*, all carried the name συμφωνία.

[79]Johann Gottfried Walther [24]: *Sonata* or *Suonata* (***It.***) from *Sonare* or *Suonare*, sound, ring, is a *grave* and artful piece composed for instruments, especially, however, for violin, which consists of alternating *adagio* and *allegro*.

[80]German idiom: "bestehen wie Butter an der Sonne" [literally: to subsist like butter on the sun; translated: to disappear in shame]; see

entry for *Butter* in [12] for more information.

[81]German idiom: "der schwartze Tausendkünstler" [translated: prince of darkness]; this stems from Latin *mille artifex*. See explanation in [12].

[82]German idiom: "eine Mücke vor einen Elephanten durch ein *Microscopium* ansehen" [literally: to see a mosquito as an elephant through a *microscope*; translated: to make a mountain out of a molehill through a *microscope*]

[83]German idiom: "sein Schul-Recht darauf *exerciren*" [literally: to *exercise* one's school privileges on something; translated: to *show* that one has learned a thing or two]

[84]"Meister-Recht" [jus magistri opificii]; this refers to the legal right to practice a certain profession. See entry for *Meisterrecht* in [12].

[85]Latin idiom: "*in omnibus aliquid, in toto nihil*" [*in everything something, on the whole nothing*]; this is clearly related to the English idiom *jack of all trades, master of none*.

[86]"die Scherwentzel" [the jacks]; see Adelung's entry on *Scherwenzel* in [1].

[87]"die Fruchtbringende Gesellschafft" [the Fruitbearing Society]; this is a reference to a society founded on 24 August 1617 in Weimar for the preservation and purity of the Germany language by Kaspar von Teutleben, Ludwig I of Anhalt-Köthen and others.

[88]See Matthew 25:14–30 and Luke 19:11–27, the Parable of the Talents, or Minas. A *talent* or *mina* was a unit of money; this parable is the origin of the use of the word talent to represent a special ability.

[89]German idiom: "nichts gutes zu Marckte bringen" [literally: to bring nothing good to the market; translated: to bring nothing to the table]

[90]Latin idiom: "*Manus nostræ occultæ sunt, credunt quod vident.*" [*Our hands have eyes, they believe what they see.*]; this is clearly related to the common contemporary idiom *seeing is believing*. See the explanation of *manus oculata* in [11].

[91]Latin idiom: "*Manus nostræ sunt auritæ, credunt quod audiunt.*" [*Our hands have ears, they believe what they hear.*]; see the previous endnote.

[92]German idiom: "sich Haß auf den Halß ziehen" [literally: to draw hate to one's neck; translated: to draw hate]

[93]Latin idiom: "*hic Rhodus, hic salta*" [*here is Rhodes, jump here*]; this phrase is from the Latin version of Aesop's *Fables*. In the fable, a boastful athlete brags that he once made an incredibly long jump on the island of Rhodes. A bystander challenges him to repeat his accomplishment on the spot.

[94]German idiom: "Da stehen die Ochsen am Berge." [literally: There the oxen are standing on the mountain. ; translated: That is the reason it does not work.]; see p. 304 in [31].

[95]German idiom: "wissen, wie viel der Seiger geschlagen hat" [literally: to know what time the hand (of the clock) has struck; translated: to know what one is capable of]; see entry on *Seiger* in [12].

[96]"*Cantet vox*, *cantet vita*, *cantent facta*" [literally: *voice sings*, *life sings*, *deeds sing*]

[97]The word "bellum" [war] was often cited by grammarians as an example of an antiphrasis, because no beautiful war exists; "bellus" [beautiful], however, is not considered to be the proper etymological origin of Latin word for war, rather "duellum," according to [6]. According to Sigmund Jacob Apin [2]: *Antiphrasis* is more a *grammatical* than *rhetorical figure*, where a word means the opposite of what it actually should mean according to its *derivation*, e.g. *bellum quasi minime bellum*; *parca quasi minime parcens*, *lucus quasi minime lucens*. Most *philologists*, however, want to know nothing of such *antiphrases*, but rather give totally different *reasons* for their designation.

[98]See Amos 5:23; the translation here is directly from the Luther Bible and Kuhnau's text.

[99]German idiom: "hinter dem Berge halten" [literally: to stay behind the mountain; translated: to make oneself scarce]

[100]German idiom: "das heilige Grab ümsonst hüten" [literally: to guard the holy grave in vain; translated: to work for nothing]; see entry for *Grab* in Wander's collection of idioms in [25].

[101]160 is meant, not 116.

[102]Line 5 is meant, not line 4.

[103]Various older spellings of the places in this biography are listed in the following along with their modern equivalents: "Bennickenstein" [Benneckenstein]; "Helm" [Helme]; "Nordthausen" [Nordhausen]; "Blanckenburg" [Blankenburg]; "Hartz" [Harz]; "Elbingroda" [Elbingrode]; "Franckfurt" [Frankfurt].

[104]The said epistle was published in 1699, not 1700. The chronological order is therefore also wrong.

[105]One alphabet refers to a ream of 23 quires.

[106]"*ex autogr.*" [*from the autograph*]; while Mattheson was putting together his *Grundlage einer Ehren-Pforte*, it was not unusual for him to solicit an autobiography from composers that he was in written correspondence with. Mattheson used the designation *ex autographo* in *Ehren-Pforte* to indicate that a biography is an authentic autobiography. The autobiography is, nonetheless, in the third person, and Mattheson reformulated it to some extent. Mattheson had someone

else write his own highly detailed biography in *Ehren-Pforte*, and so it also appears in the third person. Mattheson explains that the dagger under the name signifies that many of the points mentioned in the biography have already been covered; the asterisk means that there is new material that has not yet been discussed in the literature contained in the biography.

[107]Various older spellings of the places in this biography are listed in the following along with their modern equivalents: "Geysing" [Geising]; "Kirche zum H. Kreutz" [literally: Church of the Holy Cross; translated: Kreuzkirche]; "Hernitz" [Hörnitz].

[108]"*Alumni*" [*students*]; this marked Kuhnau's official acceptance among the students, or *alumni*, of the Kreuzkirche.

[109]"Verleih uns Friede etc. Gib unsern Fürsten und aller Obrigkeit etc." [Grant us peace etc. Give our prince and all authorities etc.]; "Er gebe dir, was dein Hertz begehret, und erfülle alle deine Anschläge." [He gives you what your heart desires and fulfils all your intentions.]

[110]Some of the titles of writings discussed here are not described using their actual titles, but rather with acquired nick-names, a practice that was not uncommon at the time. The following is a list of the writings as Mattheson names them along with their actual titles: "den Schmid seines eigenen Ungücks" [Der Schmid seines eigenen Unglücks]; "des moralischen Gebrauchs der fünf Sinnen, vom Fühlen" [Des Klugen und Törichten Gebrauchs der fünf Sinnen, vom Fühlen]; "den losen Causenmacher" [Der schlimme Causenmacher]; "den musicalischen Quacksalber" [Der musicalische Quack-Salber].

[111]Two of the pieces mentioned are not described using their actual titles, but rather with nick-names: "die neuen Clavier-Früchte" [Frische Clavier-Früchte]; "der Versuch, in Vorstellung biblischer Geschichte auf dem Clavier" [Musicalischer Vorstellung Einiger Biblischer Historien].

[112]Johann Gottfried Walther [24]: *Musurgus* (***Lat.***) μουσουργός or μουσουργεῖν, *modulari* refers to (1. a singer (2. a *composer*, who creates μούσης ἔρλον [musical work].

Andreas Werckmeister's *Harmonologia musica* (1702)

HARMONOLOGIA MUSICA

Oder

Kurtze Anleitung

Zur Muſicaliſchen

COMPOSITION

Wie man vermittels der Regeln und Anmerckungen bey den General-Baß einen Contrapunctum ſimplicem mit ſonderbahrem Vortheil durch drey Sätze oder Griffe Componiren / und extempore ſpielen: auch dadurch im Clavier und Compoſition weiter zu ſchreiten und zu variiren Gelegenheit nehmen könne:

Benebſt einen Unterricht / wie man einen gedoppelten Contrapunct und mancherley Canones oder Fugas Ligatas, durch ſonderbahre Griffe und Vortheile ſetzen und einrichten möge / aus denen Mathemathiſchen und Muſicaliſchen Gründen aufgeſetzet und zum Drucke heraus gegeben

Durch

ANDREAM Werckmeiſtern /

Benicoſteinenſem Cheruſcum, p. t. Organiſten in der Haupt-Pfarr-Kirche zu St. Martini in Halberſtadt.

Franckfurth und Leipzig /

In Verlegung Theodori Phil. Calviſii,

Buchhändl. in Quedlinburg ANNO 1702.

HARMONOLOGIA MUSICA

or

Brief Instruction on *Musical* *COMPOSITION*

How one can *compose* and *extemporaneously* play *simple counterpoint* in basso continuo by means of rules and annotations particularly advantageously using three chords or voicings – also how, by such means, one could take the opportunity to progress and *create variations* on the keyboard and in *composition*.

In addition to a lesson on how one might compose and formulate double *Counterpoint* and various types of *Canons*, or *Fugae Ligatae*, by means of special chords and techniques, based on *mathematical* and *musical* foundations and redacted for print

by

ANDREAS Werckmeister,

Beneckensteinian Cherusci, *currently Organist* at the Main Parish Church of *St. Martin* in Halberstadt.

Frankfurt and Leipzig,
Published by *Theodor Philipp Calvisius*,
Bookseller in Quedlinburg, 1702.

Denen

Hoch-Edlen Veſt-Hoch-Ehrwürdig- und Hochgelahrten/ zum Hoch-Gräflich Hanauſch-Reformirten Conſiſtorio Hoch-verordneten Herrn Räthen und Aſſeſſoren:

Meinen Hochgeneigt- und Hochgeehrteſten Herren und Patronen.

Hoch-Edle / Veſt-Hoch-Ehrwürdige und Hochgelahrte/ Hochgeehrteſte Herrn/ und Patronen.

EW. Hoch-Edl. Herrligk. und Hoch-Ehrwürd. eine ſolche Schrifft von der Muſic/ ſo doch bey der Welt ſehr verächtl. iſt/ zu offeriren/ ſolte ich wol Bedencken tragen / allein wañ ich ihre Würde/ die vielen verborgen iſt/ anſehe/ deucht mich nicht / daß mein Unternehmen ſo gar tadelhafft möchte erfunden werden: Die Muſic iſt gewiß ſo gering

To the

Highly Noble, Most Highly Honorable, and Highly Learned

Councilors and *Assessors*, Highly Ordained to the High Comital Reformed *Consistory* of Hanau:

To My Highly Benevolent and Most Highly Honored Gentlemen and Patrons.

Highly Noble, Most Highly Honorable and Highly Learned, Most Highly Honored Gentlemen and Patrons,

I should indeed harbor reservations in *offering* Your Highly Noble Magnificence and Supreme Honorableness such a writing on music, which is, after all, very despised by the world. Nonetheless, when I consider its value, which remains concealed to many, I do not believe that my undertaking will be found to be quite so reprehensible. Music is certainly not as trivial as):(2 it

ring nicht/ wie ſie etwa von unverſtändigen Leuten gehalten wird: deñ was GOtt in der Kirche zu ſeinem Lobe/ Dienſte und Ehren zugebrauchen verordnet u. befohlen hat/ das ſoll man billig hoch und heilig halten. Nun hat Gott nicht allein im A. T. den Gebrauch der Muſic bey dem Gottesdienſte verordnet und vielfältig befohlen/ ſondern ſie iſt auch im N. T. (a) wieder beſtätiget/ und durch Gottes Gnade in der Kirche erhalten worden: derowegen ſoll man ſie billig höher und wehrter halten/ als ſie leider von der undanckbaren u. unverſtändigen Welt geachtet wird: ja um ſo vielmehr/ weil ſie ewig zum Lobe Gottes bleiben und uns im Himel erfreuen wird/ wie wir deſſen Apoc. 5. v. 8. 9. ein Vorbild haben/ und unterſchiedliche H. Väter und Gottſelige Theologi dafür halten. Wie es aber leider dahin kommen iſt/ daß viel Menſchē nach den Regeln des groſſen GOttes nicht mehr wollen einhergehen/ ja ſich nicht einmahl darnach befleißigen/ wie ſie durch die Gnade Jeſu Chriſti ihr eigenes Heil ſuchen mögen: ſo iſt es kein Wunder/ daß ſie auch den Befehl am rechten Gebrauch der Muſic verlaſſen und verachten/ daher dieſelbe leider in ſolchen Mißbrauch und Verachtung gerathen/ indem ſie offte zu eigenem Ruhm/ zur Wolluſt/ zu leichtfertigen Täntzen u. gar zu ſchandbahren liederl. Liedern gebrauchet u. angewendet wird/ daß es gewiß vor dem H. Angeſichte Gottes nicht kan verantwortet werden: ja diejenigen/ welche den rechten Gebrauch noch gerne wolten befordern helffen/ die werden von den Unverſtändigen wol gar vor Phantaſten und Thoren gehalten. Die Heiden haben aus dem Lichte der Natur ein beſſer Erkäntnis gehabt von der Muſic/ u. dieſelbe deswegen in höhern Werth gehalten/ als ietzo mancher ſo genanter Chriſt/ der doch den Befehl Gottes vor ſich hat: Pythagoras und Plutarchus reden von derſelben alſo: Muſica non hominis, ſed Dei Opificis univerſi eſt inventum. Dieſes haben auch Plato, Cicero und andere mehr ex lumine naturæ erkennen kõnen. Es haben auch unterſchiedl. Chriſtl. Philoſophi aus dem Natur-Lichte ein gutes Erkäntnis gehabt/ dahero Marc. Meibomius geweſener Holländ. Profeſſor in der Dedication ſeiner aus dem Griechiſchen vertirten autorum muſicorum alſo ſchreibet: Muſica eſt ars æternis naturæ legibus adſtricta, qvã, qvi callebat, doctꝰ idem ac ſapiens & fortis habebatur. Zu dieſem Erkäntnis iſt nun die Matheſis der Schlüſſel: deñ die Aſtronomi habē zum theil wargenom̃en/ daß die Ordnung der himl. Corporum/ nemlich des Geſtirns/ in eben denen proportionibus Muſicis, ſo wol was die diſtanz als die Bewegung uñ Aſpectus belangen/ enthalten ſey: da die gantze Ordnung der völligen harmonie beſtehet in einem gewiſſen ſeptenario, als 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 8. das iſt alſo

(a) Matth. 26, v. 30. Marc. 14. v. 26. Luc. 2, v. 14. Eph. 5, v. 20. Col. 3. v. 16. Apocal. 5, v. 9. Ibid. 14. v. 2.

it is held to be, for example, by ignorant people. For one should properly hold that which God ordained and ordered to be employed in church for His praise, service, and honor, to be high and holy. Not only did God ordain and multifariously order the employment of music in divine service in the Old Testament, but it is also again confirmed in the New Testament (*a*) and preserved in church by the grace of God. For this reason, one should properly hold it in higher regard, and to be more valuable than it is unfortunately regarded to be by the unthankful and ignorant world. Indeed, all the more, because it will eternally endure in praise of God and delight us in Heaven, which we have an archetype of in *Rev.* 5:8–9,[1] and various Holy Fathers and blissful *theologians* believe. However, just as it has come to be that many people do not want to abide any longer by the rules of almighty God – indeed do not even make an effort to see how they might seek their own salvation through the grace of Jesus Christ – as such it is no wonder that they also neglect and despise the decree on the correct employment of music, for which reason it has unfortunately descended into such malpractice and contempt in that it is often utilized and employed for personal fame, out of lust, in frivolous dances and much too disgraceful, profligate songs in such a way that it certainly cannot be accounted for before the holy countenance of God. Indeed, those who would like to help promote its correct employment are perhaps even considered by the ignorant to be *fantasizers* and fools. The heathens had a better understanding of music through the light of nature – and therefore more highly regarded it – than some so-called Christians today, who indeed have the command of God before them. *Pythagoras* and *Plutarch* speak of it as such: *Music is an invention not of man, but of God, the Maker of the universe. Plato, Cicero* and others were also able to recognize this *ex lumine naturae*.[2] Various Christian *Philosophers* also had a good understanding of this through the light of nature, for which reason *Marcus Meibomius*, former *Professor* in Holland, writes as follows in the *dedication* of his *Antiquae musicae auctores septem, translated* from Greek: *Music is an art bound by eternal laws of nature, and a man who had knowledge of it was held to be learned, wise and strong. Mathematics* is the key to understanding this. For *astronomers* have in part observed that the order of the heavenly *bodies*, namely of the celestial bodies concerning *distance*, as well as motion and *aspect*, is comprised of the same *musical proportions*, where the entire order of full *harmony* consists of a certain *septenary*, namely 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 8. This is

to

(*a*) *Matt.* 26:30; *Mark* 14:26; *Luke* 2:14; *Eph.* 5:20, *Col.* 3:16; *Apoc.* 5:19, *also* 14:2

ſo zu verſtehen; wañ ietzo eine Linea oder Saite nach ſolchen Zahlẽ getheilet wird/ ſo hält der erſte Theil oder die gantze Saite gegẽ den andern oder halben Theil derſelben Saite eine octavam, in terminis 1. gegen 2 der andere gegen den drittẽ Theil der gantzen Saite eine qvintam in num. 2. 3: der dritte gegen den vierten Theil eine qvartam in term. 3. 4. der vierte gegen den fünfften Theil eine Tertiam maj. 4. 5. der fünffte gegen den ſechſten eine tertiam min. 5. 6. 3 gegen 5. geben ſextam maj. 5. gegen 8. machen ſextam min. Zu dieſen Zahlẽ iſt nun die völlige harmonia enthalten/ und wird aus vielen Stim̃en wieder ein gantzes harmoniſch Corpus, wie Marſilius Ficinus in Comẽt. über den Timæum Platonis und Kepplerus reden: wollen wir in der Ordnung der Zahlen weiter fortgehen/ als 8 gegen 9. 9. gegen 10. u. ſ. w. ſo haben wir diſſonantien: dupliren wir aber die erſten harmoniſchen Zahlen/ ſo haben wir doch nur verdoppelte u. in der octava repetirende Conſonantien/ welches allen Muſicis Theoreticis ſehr wol bekant iſt/ u. auch in meinen Hodego Muſico ausführlich gelehret wird. Daß nun die him̃l. Corpora in ſolcher harmoniſchen Ordnung beſtehẽ/ bezeugen wie gemeldet nicht allein die Aſtronomi und Philoſophi; (b) ſondern auch die H. Schrifft ſelber/ wie inſonderheit in dem B. Hiob c. 38. v. 37. enthalten iſt. Der H. Hieronymus hat dieſen locum alſo vertiret; Qvis enarrabit cœli rationem, & concentum cœli qvis dormire faciet? alſo auch Arias Montanus: Nicol. de Lyra: Pagninus: Caſtalio. welche von der wunderbarlichen Bewegung u. harmoniſchen proportionen der him̃l. Corporum dieſen locum erkläret haben. Da wir nun die harmonien des Him̃els mit leibl. Ohren nicht hören kõñen / ſo wiſſen wir doch durch unſere muſicaliſche proportiones wie die harmonia der him̃l. corporum beſchaffen und durch den allweiſen Schöpfer geordnet ſey/ weil ſie eben in denen muſicaliſchen proportionibus beſtehet/ uñ wiſſen daher etlicher maßen/ wie die Welt gemacht iſt/ daß ich alſo mit dem Salomone in ſeinem B. der Weißheit am 7. c. v. 17. u. 19. reden mag. Iſt nun die groſſe Welt Macrocosmus alſo beſchaffen/ ſo muß der Menſch als Microcosmus auch eine Verwandſchafft mit derſelben haben: daher Pythagoras u. Plato geſagt: die Seele des Menſchen ſey eine harmonia; dieſes wird nicht allein von vielen Philoſophis bekräfftiget und erwieſen/ ſondern man hat auch erfahren daß an eines wohl-proportionirten Menſchen Leibe und Gliedern die proportiones muſicæ

(b) Videatur Platonis Timæus Philo Judæus, de opificio mundi. Macrobius in Somnium Scipionis, Rob. de Fluctibus, de mundi harmonia. Franchini Muſica. Abr. Bartoli muſica mathemat. Marſil. Ficinus in Compendio Timæi Platonis. Joſeph Unicornus de utilitate mathematicâ. Alſtedius in Muſicâ ſuæ Encyclopediæ. Joh. Dee Londanenſis demonade. Unter allen andern hat der berühmte Joh. Kepplerus, Cæſareus Mathemat. dieſe Sache gründlich ausgeführet und die wahre harmoniam der him̃l. Corporum, in denen muſicaliſchen proportionibus mathematice in ſeinen 5. Büchern de harmonia mundi, demonſtriret und weitläufftig vorgeſtellet/ da daß der hochgeneigte Leſer ein Vergnügen/ und dasjenige was Cicero und Plato gleichſam träumend vorgeſtellet/ oculariter und in der That ſelber befinden wird, ꝛc.

to be understood as follows: when a *line* or string is divided according to these numbers, the ratio of the first partial to the second, or of the entire string to half of the same string, produces an *octave* – in *numbers* 1 to 2. The second to the third partial of the entire string produces a fifth, in *numbers* 2:3. The third to the fourth partial a *fourth*, *in numbers* 3:4, the fourth to the fifth partial a *major third*, 4:5. The fifth to the sixth a *minor third*, 5:6. 3 to 5 produces a *major sixth*. 5 to 8 creates a *minor sixth*. Complete *harmony* is latent in these numbers, and an entire *harmonic corpus* becomes of it in turn in many voices, as *Marsilio Ficino in commentaries* on *Plato's Timaeus* and *Kepler* say. If we want to proceed further in the series of numbers, namely 8 to 9, 9 to 10 and so on, then we have *dissonances*. If we, however, *double* the first *harmonic* numbers, then we indeed only have doubled *consonances*, *repeated* at the *octave*, which is very well-known to all *music theorists* and also thoroughly taught in my *Musicae mathematicae hodegus curiosus*. The fact that the heavenly *bodies* consist of such order is attested to, as mentioned, not only by the *astronomers* and *philosophers* (*b*), but also by Holy Scripture itself, particularly in the Book of Job 38:37. *Saint Jerome translated* this *locus* as follows: *Quis enarrabit coeli ratione, & concentum coeli qvis dormire faciet*?[3] As such, *Benito Arias Montano*, *Nicholas of Lyra*, *Santes Pagnino* and *Sebastian Castellio* explained this *locus* about the wondrous motion and *harmonic proportions* of the heavenly *bodies* as well. Even though we cannot hear the *harmonies* of the heavens with human ears, we indeed know through our *musical proportions* how the *harmony* of the heavenly *bodies* has been constituted and ordered by the all-knowing Creator, because they also consist of *musical proportions*, and know for this reason to some extent how the world has been created, such that I could speak in correspondence with *Solomon* in his Book of Wisdom in 7:17 and 7:19. If the *macrocosm* of the great world has been created as such, then man must, as a *microcosm*, also have a relationship with such, for which reason *Pythagoras* and *Plato* said: The soul of man is a *harmony*. This is not only supported and proved by many *philosophers*, but one has also learned that *musical proportions*

):(3 are

(*b*) *See: Plato's Timaeus*; *Philo Judaeus' De opificio mundi*; *Macrobius in Somnium scripionis*; *Robert Fludd on Harmonices mundi*; *Franchinus Gaforius' Musica utriusque cantus practica*; *Abraham Bartolus' Musica mathematica*; *Marsilio Ficino's commentary on Plato's Timaeus*; *Giuseppe Unicorni's De mathematicarum artium utilitate*; *music in Alsted's Encyclopedia*, *John Dee of London's Monas hieroglyphica*. Among all others, the famous *Johannes Kepler*, *Imperial Mathematician*, explained this matter thoroughly, and *demonstrated* and extensively presented *mathematically* the true *harmony* of the *heavenly bodies* in *musical proportions* in his 5 books *Harmonices mundi*, where the highly benevolent reader will discover pleasure and that which *Cicero* and *Plato* dreamt of,[4] so to speak, *visually* and in earnest himself, etc.

zu finden ſeyn / daher ſehen wir daß auch der Menſch nach ſeinen Gliedern harmonice erſchaffen ſey / wie inſonderheit Elsholtius in ſeiner anthropometria bezeuget.

Nichts deſto weniger befinden wir in der H. Schrifft / daß Gott der HErr alles harmoniſch zu bauen befohlen habe: Deñ die Kaſte Noä war 300. Ellen lang / 50. breit und 30. hoch. Wañ wir dieſe Zahlen durch den verjüngten Maaß-ſtab auf ein Monochordum tragen / und auf die Muſic appliciren / ſo haben wir eine perfecte harmoniam, in Clavibus C. $\overline{g.}$ $\overline{c}$. Die Lade des Bundes war $2\frac{1}{2}$. Elle lang / $1\frac{1}{2}$. breit / $1\frac{1}{2}$. tieff / dieſes ſind wieder harmoniſche Zahlen / als radicaliter 5. 3. welche eine Sextam Majorem geben. Der Gnaden-ſtuhl hatte auch die Muſicaliſchen proportiones; der Tiſch hat 2. Ellen in der Länge / in der breite eine / in der Höhe andert halb / iſt in den gantzen radical-Zahlen 2. 3. 4. macht in der harmonia C. g. $\overline{c}$. Die Hütte des Stiffts / der Tempel Salomonis und alle Gebäu / ſo GOtt in der H. Schrifft zu bauen befohlen / waren wie geſagt / harmoniſch gebauet; alle Exempel anzuführen wolte hier zu weitläufftig fallen. Solte dieſes nun ohngefehr von Gott alſo verordnet ſeyn? Ich halte wol nicht; deñ GOtt ſagt ſelber: Exod. 25. v. 40. Siehe zu / daß du alles macheſt / nach dem Bilde / das du auf dem Berge geſehen haſt. Unſer GOtt iſt ein GOtt der Ordnung / Er hat alles in Zahl / Mauß und Gewichte geſetzet / Sap. c. 11. v. 22 und ordentlich gemachet; Alſo ſehen wir / wie die Ordnung Gottes lauter harmoniſches und liebliches Weſen ſey / woraus auch unſere Muſic ihren Grund und Urſprung hat. Nun können wir auch etlicher maßen finden warum der Menſch durch die Muſic erfreuet werde: Deñ erſtl. ſind alle Conſonantien lauter proportional Zahlen / ſo der unität und æqvalität am nechſten ſind / auch die Bewegung der mentur und Tactes: deñ alles was in die Vielheit gehet / das iſt der Verwirrung nahe / uñ dem Verſtande verdrießlich / und weil dannenhero die Muſic ein ordentlich uñ deutliches Weſen / und ſolchergeſtalt nichts anders als ein formular der Weißheit und Ordnung Gottes iſt / ſo muß ja ein Menſch (weñ er nicht ein Klotz iſt) billig zur Freude bewogen werden / wañ ihm die Ordnung und Weißheit GOttes ſeines gütigen Schöpfers durch ſolche Numeros ſonoros ins Gehör / und folgendes ins Hertze und Gemüthe getragen wird: Und darum ſo vielmehr / weil der Menſch das Ebenbild GOttes in ſich träget / ſo kan er dadurch ſolcher wunderbaren Einigkeit der Weißheit GOttes eher fähig werden / darum ſaget auch Sev. Boëtius in der Vorrede ſeines Muſica; Amica eſt ſimilitudo, diſſimilitudo odioſa & contraria. Dañ ſo hat auch der Menſch ſolche proportiones in ſeinen leibl. Gliedern / darum freuet ſich alles an einen wol proportionirten und gute Ordnung liebenden Menſchen / wañ ihm die Gleichheit ſeiner Seel u. Glieder wird vorgeſtellet / omne n. ſimile ſuo ſimili oblectatur: daher ſaget auch der H. Auguſt. L. 1. Muſic. c. 13. Nam & illi, qvi hos numeros noverunt,

are found in the body and limbs of a well-*proportioned* human. In this we see that man has been created *harmoniously* in his limbs as well, as *Johann Sigismund Elsholtz* attests to in particular in his *Anthropometria.*

In any case, we find in Holy Scripture that God the Lord ordered us to build everything *harmoniously.* For Noah's Ark was 300 cubits long, 50 wide and 30 high. If we carry these numbers over to a *monochord* on a smaller scale and *apply* them to *music*, then we have a *perfect harmony*, in *notes* $C\ \overline{g}\ \overline{\overline{e}}$. The Ark of the Covenant was $2\frac{1}{2}$ cubits long, $1\frac{1}{2}$ wide and $1\frac{1}{2}$ deep. These are again harmonious numbers, namely *in radicals* 5:3, which produce a *major sixth.* The Mercy Seat also had *musical proportions*: the table was 2 cubits in length, one in width, and one-and-a-half in height, which in whole *radical numbers* is 2:3:4, which produces $C\ g\ \overline{c}$ in *harmony.* The Temple in Jerusalem, Temple of Solomon and all buildings that God ordered built in Holy Scripture were, as mentioned, built *harmoniously.* Giving all examples would be too extensive here. Was this ordained as such by God at random? I think not. For God Himself says in *Exod.* 25:40: See to it that you make everything according to the pattern you saw on the mount. Our God is a God of order. He set everything into numbers, weights and measures, *Wisd.* 11:22,[5] and created everything in order. And so we see how the order of God is of a purely *harmonious* and agreeable nature, from which our *music* takes its foundation and origin as well. Now we can also discover to some extent why man takes joy in *music.* For firstly, all *consonances* are solely *proportional* numbers that are closest to *unity* and *equality* – the movement of *mensura* and *meter* as well. For everything that falls into multiplicity is close to confusion and unpleasant to our intellect. And because music therefore has an orderly and clear nature and, in such a way, is nothing more than a *formulation* of the wisdom and order of God, as such a man indeed must (seeing that he is not a klutz) properly be moved to joy, when, through such *numeri sonori*, the order and wisdom of God, his benevolent Creator, is impressed into his ear and, as a result, into his heart and soul. And all the more, because man carries the image of God in him; in such a way, he can by such means become capable more easily of that wondrous unity of the wisdom of God. For this reason, *Boëthius* also says in the foreword to his *De institutione musica*: *Amica est similtudo, dissimilitudo odiosa & contraria.*[6] For man also has such *proportions* in his bodily limbs, for which reason a well-*proportioned* person who loves good order rejoices when presented with the equality of his soul and limbs: *Omne n. simile suo simili oblectatur.*[7] For this reason, St. *Augustine* also says in *Book* 1 *Music Ch.* 13: *For those who know these num-*

-bers,

runt, ſentiunt eos in plauſu & ſaltatione &c. u. der ſel. Lutherus: wer die Muſic liebet/ der iſt guter Art/ wer dieſelbe verachtet der iſt ein grober Klotz u. ſ. w. die Verachtung aber käme aus der Ungleichheit/ weil das Gemüthe deßelben Menſchen nicht nach der Ordnung des weiſen Schöpfers in den harmoniſchen proportionen ſtehet.

Wie nun niemand ohne die mathematiſche Wiſſenſchafften erfahren kan in welcher proport. eine iede conſonantia beſtehe/ und warum der Menſch durch die Muſic erfreuet werde: ſo ſehen wir auch/ daß in der Seele u. Gemüthe des Menſchen noch etwas ſonderliches ſtecke/ wodurch die Harmonia empfunden werde/ wovon die bloſſe Vernunfft nichts verſtehet und ohne die mathematiſche Hülffe keine rationes geben kan. Hievon könten noch feine diſcurſe angebracht werden/ wenn es der Raum leiden wolte.

Aus angeführten Gründen ſehen wir auch/ daß es dem groſſen Gotte nicht mißfallen kan/ wañ ſich die Menſchen in ſeinem Geſchöpf der Muſic beluſtigen/ uñ dadurch ihrem allmächtigen Schöpfer zu rühmen und zu preiſen anlaß nehmen und bewogen werden: deñ groß ſind die Werck des HErrn/ wer ihr achtet der hat eitel Luſt daran: da wir nun aus dem Lichte der Natur erkeñen/ daß die Muſic aus der Weißheit Gottes flieſſet/ und wir den Befehl des Gebrauches ſo vielfältig in der H. Schrifft haben/ ſo iſt es vielmehr des H. GOttes Wille/ daß man ſich in ihm und ſeinem Geſchöpfe beluſtiget: ja Gott hat Gefallen und beluſtiget ſich ſelber an ſeinen Wercken; deñ durch die gute Muſic wird dem Menſchen nicht allein ſein Ebenbild vorgeleget/ ſondern es wird auch Gott ſeine Göttl. Weißheit vorgehalten dariñen er ſich beluſtiget: wie der ehemahlige Leipzige Profeſſor M. Bartoli in ſeiner Muſica mathematica redet: darum wird GOtt die Muſic bey ſeinem Dienſte nicht ohne Urſache zu gebrauchen uns ſo vielfältig befohlen haben. Alſo könen die Muſic-Verächter ex lumine naturæ überzeuget werden/ daß die Muſica ein Göttl. Werck ſey/ ihre Gründe aus der Weißheit GOTTes habe/ und dahero ſehr hoch zu halten ſey: wiewol niemand leugnen wird/ daß in derſelben noch viel Göttlicher Weißheit verborgen/ ſo noch zur Zeit keinem Menſchen offenbaret iſt. deñ unſer Wiſſen iſt auch in natürl. Dingen Stückwerck; daher ſaget Philo Judaeus in libro de ſomniis. Is, qvi putat, ſe attigiſſe finem ſcientiæ, ſemi perfectus habeatur, ſub alio judice.

Von der wunderlichen und übernatürlichen Krafft und Würckung der Muſic/ könten wir viel und mancherley Exempel aus den Hiſtorien anführen/ wañ es der Raum zulaſſen wolte; jetzo wollen wir nur etliche Oerter der H. Schrifft berühren/ woraus die Göttl. Krafft ſo in der Muſica enthalten/ genugſam hervor leuchtet: als Sam. c. 16. v. 23. da David den böſen Geiſt mit ſeiner Harffe/ von dem

Saul

bers perceive them in beat and dance etc. and blessed *Luther*: He who loves *music* is of good nature; he who despises it is a crude klutz, and so on. The disdain, however, comes from inequality, because the soul of that person does not consist of *harmonic proportions* according to the order of the wise Creator.

Just as no one can know without knowledge of *mathematics* what *proportions* all the *consonances* consist of, and why man takes joy in *music*, as such we also see that there is something else extraordinary in the soul and mind of man through which *harmony* is perceived, of which pure intellect understands nothing, and which cannot *reason* without the help of *mathematics*. Excellent *discourses* on this could be included if room would permit.

For the reasons cited, we also see that it cannot displease almighty God when people amuse themselves with *music* in His creation, and thereby take opportunity to and are moved to laud and praise their almighty Creator. For great are the works of the Lord – he who considers them has pleasure in such.[8] Seeing that we recognize through the light of nature that *music* stems from the wisdom of God, and we have the decree of its use so multifariously in Holy Scripture, as such it is rather God's will that man takes pleasure in Him and His creation – indeed God Himself takes liking and has pleasure in His works. For through good music, not only is man presented with his own image, rather God is also presented with His divine wisdom, which He takes pleasure in, as the former *professor* in Leipzig, *Abraham Bartolus* says in his *Musica mathematica*. For such reason, God would not have mandated the use of *music* without reason in such multifarious ways in His service. And so those who despise *music* can be convinced *through the light of nature* that *music* is a work of God, takes its foundations from the wisdom of God and is therefore to be highly regarded – although no one will doubt that much divine wisdom lay latent within it that has, as of yet, been revealed to no man. For our knowledge is fragmentary in natural things as well, for which reason *Philo Judaeus* says *in the book De somniis*: *He who fancies himself to have approached the limits of knowledge is considered half-perfect in the judgment of another.*

We could give many various examples from The Histories of the wondrous and supernatural power and effect of music if room would permit.[9] Now we should only like to touch on a few places in Holy Scripture in which the divine power inherent in *music* is illuminated sufficiently: namely *Sam.* 16:23, where David rid Saul

Saul weg getrieben; It. Joſuæ 6. v. 20. da durch den Schall der Poſaunen die Mauren ſind eingefallen. Auch Reg. 3. v. 15. da der Geiſt GOttes auf den Propheten komen/daß er durch die Krafft ſo GOtt in die Muſic geleget/ die Göttlichen Weiſſagungen hervor bringen kön. Aus dieſem iſt ja klärlich abzunehmen/daß in der Muſica eine Göttl. Krafft und Wirckung ſey/ die in keinen andern Künſten und Wiſſenſchafften zu finden: Daher der ſel. Luth. wol geſaget/ daß die Muſica den nechſten locum nach der Theologiæ habe: derowegen hindert ihr nicht/wenn ſie ſchon von böſen Leuten verſpottet u. gemißbrauchet wird. So ſchadet ihr auch nicht/ wañ ſie von etlichen jetzt neuen Theologis ſo gar verworffen wird/ weil ſie zu Erlangung der ewigen Seligkeit kein Mittel ſey; Ob nun wol die Muſic ſolche Krafft nicht haben kan noch ſoll/ ſo iſt ſie doch ein Mittel und Gabe wodurch Gott kan und ſoll geehret und geprieſen werden: wer nun ſolche Mittel u. Befehl Gottes verachtet und verhindert/ der hat ſeinen Schöpfer nicht lieb/ wer GOtt nicht lieb hat/ der iſt kein Kind GOttes. Es reichet auch nicht hin/wañ ſie vorbringen/ die Muſic wäre nichts anders als das Opfer im A. T. weil das nun hätte aufgehöret/ ſo wäre die Muſica auch nicht mehr in der Chriſtl. Kirche zu dulden/ da ſie nicht unterſcheiden/daß die Opfer ein Vorbild auf Chriſti Leiden und Tod ſind geweſen/ die Muſica aber zum Lobe GOttes ſey verordnet/ wie wir hin und wieder in der H. Schrifft warnehmen. Solte dañ nun dem H. Gotte zuwider ſeyn/ wañ man ihn im N. T. durch die Muſicam ehrete und lobete? ſonderlich wañ das Singen und Spielen zugleich im Hertzen geſchiehet? der Apoſtel hat ja das Singen und Spielen austrücklich im N. T. befohlen/ ſonſten hätte er ja wol ſagen kön: Seufftzet und betet dem HErrn in euren Hertzen: was wäre aber meinem Nechſten damit gedienet/wañ ich iñer ſtille vor mich her ſeyn wolte? hat uns GOtt nicht alle Glieder zu ſeinem Ruhme und Lobe gegeben? Ja alles Fleiſch lobe den HErrn! Alſo iſt ſo wol der äuſere als iñere Menſch dem Höchſten mit ſeinen Muſic-Gaben zu loben verpflichtet: weñ es nun GOtt der HErr austrücklich befohlen/ warum ſolte ich ohne Noth von dem ſenſu literali abweichen/ bevorab da die H. Väter der erſten Kirche die Vocal und inſtrumental bey dem Gottesdienſte gebilliget.

Die ſchönen allegorien die in der Muſic von dem Göttl. Weſen könten angeführet und mit der H. Schrifft erkläret werden/ſind allhier in der Kürtze anzubringen zu weitläufftig; wañ wir nur Triadem harmonicam betrachten/ſo haben wir ſchon eine Abbildung der H. Dreyeinigkeit/wañ wir weiter philoſophiren wolten/ könten wir ſchöne Sachen und Folgereyen hieraus nehmen: Deñ/ weil das obere Geſtirn mit dem untern Geſtirn Macrocosmus und Microcosmus durch ſolche proportiones eine gantz gleiche und genaue Verwandſchafft haben/ſo kan folgen/ daß der Menſch nicht allein durch die Ordnung der proportionen des Geſtirnes/ ſondern auch durch die Bewegung deſſelben/ wodurch mancherley facies, conjunctio-

Saul of the evil spirit with his harp; *also Josh.* 6:20, where the walls fell by the sounding of the trumpets; also *Kings* 3:15 [sic],[10] where the spirit of God comes to the prophet such that he could fulfill divine prophecy through the power God instilled into music. From this it can clearly be deduced that there is a divine power and effect in *music* that are not found in any other arts or sciences, for which reason blessed Luther fittingly said that *music* has the next *locus* after *theology*. For this reason, it is not stymied when it is indeed mocked and abused by evil people. In such a way, it is not impaired either when it is rejected so categorically by some new *theologians* now because it is not a means to the attainment of eternal salvation. Even if music does not have nor should have such power, it is indeed a means and gift through which God can and should be honored and praised. He who despises and stymies such means and commands of God does not love his Creator; he who does not love God is no child of God. It also does not suffice when they claim that music was nothing but a sacrifice in the Old Testament, and, because that has now ceased, *music* was also not to be tolerated any more in the Christian Church – because they do not discern the fact that sacrifices were an archetype of Christ's suffering and death; *music*, however, is ordained for the praise of God, as we notice now and again in Holy Scripture. Should one then be considered adverse to holy God when one honors Him in the New Testament through *music* – especially when the singing and playing happens in the heart at the same time? The Apostle indeed expressly commanded singing and playing in the New Testament; otherwise, he could have said: sigh and pray to the Lord in your hearts. How would I serve my neighbor, however, if I were to always keep silent to myself? Did not God give us all limbs for His glory and praise?[11] Yes, let all flesh praise the Lord![12] And as such, man's exterior is obliged to praise the Most High with his musical gifts as well as his interior. If God the Lord has expressly commanded it, why should I deviate from the *literal sense* without necessity – especially since the Holy Fathers of the first church approved of *vocal* and *instrumental* [music] in divine service?[13]

The beautiful *allegories* in music concerning the nature of the divine that could be presented and explained with Holy Scripture are too extensive to be included here in brevity. If we simply look at the *harmonic triad*, we indeed have a beautiful representation of the Holy Trinity; if we wanted to continue to *philosophize*, we could abstract beautiful concepts and conclusions from this. For because the upper celestial bodies and the lower celestial bodies, *macrocosm* and *microcosm*, have a completely identical and exact relationship in such *proportions*, it can be concluded that man is governed not only by the order of the celestial bodies' *proportions*, but also through their motion – by which means various *figures*, *conjunc-*

Ktiones und harmoniſche aſpectus verurſachet werden/ etlicher maßen nach dem bekanten Verſe regieret werde.

Aſtra regunt homines, ſed Chriſtus temperat aſtra.

Daß aber das Untere von dem Obern regiert werde und wie? iſt ſchon länſt von vielen Philoſophis erwieſen worden/ welche ich geliebter Kürtze halben hier nicht alle anführen kan. (c) Weñ nun das Unterſte von dem Obern regieret wird/ ſo erſcheinet hieraus/ weil auch der Menſch von den Aſtris ſeine Bewegung hat/ daß dahero iñer die neuen Manieren in der Muſic erfunden werden.

Deñ wie die Conſtellationes nicht eine Zeit wie die andere fallen/ ſondern iñer eine Aenderung dariñen iſt: alſo werden die Menſchen oder Künſtler nach ſolchen Conſtellationibus getrieben/ wodurch die neuen inventiones an den Tag kom̃en: Alſo läſſet uns Gott durch Mittel ſeine Wunder und Weißheit erkennen.

Wie nun der Hiñel in ſteter revolution und Circulation ſtehet/ da dasjenige/ was ietzo oben gehet/ eine andere Zeit wieder verändert wird und unten kömt/ alſo iſt ſolche Circulation in und an der Erdkugel: auch an dem Menſchen als Microcosmo zu finden: daher die Philoſophi zu ſagen pflegen: Superius eſt inferius, & inferius eſt ſuperius. Dieſen Hiñels- und Natur-Spiegl haben wir auch in der Muſicaliſchen harmonia, deñ diejenige Stiñe ſo da oben gehet/ kan wieder die unterſte und mittelere werden/ uñ die unterſte und mittleren kön̄en wieder die oberen werden/ alſo daß eine Stiñe alle Stiñen werden kan/ und keine andere Stiñe darzu oder davon kömt/ und doch zum wenigſten 4. Stiñen (welche etliche den 4. Elementen vergleichen) mit einander in guter harmonia verwechſelt werden.

Wañ ich dañ von unterſchiedlichen Freunden/ wie ſolche harmonia einzurichten ſey/ bin erſuchet worden/ und ich meinem Nechſten mit der Gabe ſo mir GOtt gegeben hat/ zu dienen mich ſchuldig befinde: ſo habe nicht allein die Vortheile zum Bau dieſer harmoniæ, ſondern auch die Grundſätze zur Compoſition insgemein durch Mathematiſche demonſtrationes, GOtt zu ehren/ und meinem Nechſten zum Nutz heraus zu geben nicht unterlaſſen können.

Ew Hoch-Edl. Herrl. und Hoch-Ehrwürd. aber dieſe meine Harmonologiam zu dediciren haben mich folgende Urſachen veranlaſſet: 1. Weil Dieſelben mich Ihr groſſes neuerbautes Orgelwerck zu revidiren und zu examiniren anvertrauet/ und durch ſolches Vertrauen einen ſo fernen Weg auf Ihre Koſten mich kom̃en laſſen: 2. weil ich bey ſolchem examine des Orgelwercks geſpühret/ daß Sie curioſen Wiſſenſchafften und Künſten/ (worinñen die Weißheit GOttes herfür leuchtet) ſonderlich zugethan/ und gewogen ſind: Dañ 3. daß Sie (und alle die/

)( )(denen

(c) Ariſtoteles in lib. de regimine Principum. Vid. Nic. Bieſius de univerſitate. William Koks Meteorologia, Rogg. Baconis angli, ſpecula mathematica, Mizaldi Harmonia Corporũ cœleſtium & humanorum.

junctions and harmonic *aspects* are brought about – to some extent according to the known verse:

Astra regunt homines, sed Christus temperat astra.[14]

However, the fact that the lower is governed by the upper and how has already been demonstrated by many *philosophers*, all of which I cannot cite here for the sake of brevity (*c*). Since the lowermost is governed by the upper, it follows – because man as well has his motion from the *stars* – that for this reason new mannerisms are always invented in music.

For just as the *constellations* are not the same from one point in time to the next, but rather there is always a change in such, in such a way people or artists are driven by such *constellations*, through which new *inventions* come to light. As such God lets us recognize His wonders and wisdom through a means.

Just as the heavens are in constant *revolution* and *circulation*, where that which goes up is then changed at another time in turn and comes down, as such this *circulation* in and on the terrestrial sphere can also be found on man as a *microcosm*, for which reason the *philosophers* tend to say: *Superius est inferius, & inferius est superius.*[15] We have this mirror of heaven and nature in *musical harmony* as well; for that voice that is proceeding up above can in turn become the lowest or middle voice, and the lowest and middle can in turn become the upper in such a way that one voice can become all voices, and no other voice is added or removed, and indeed at least 4 voices (which some compare to the 4 elements) are interchanged with one another in good *harmony*.

Since I have also been asked by various friends how such *harmony* is to be formulated, and find myself obliged to serve my neighbor with the gift God gave me, for such reason I could not abstain from putting in print not only the techniques for constructing such *harmony*, but also the foundations of *composition* in general by means of *mathematical demonstrations*, for the glory of God and for the benefit of my neighbor.

I have taken the occasion to *dedicate* this, my *Harmonologia*, to Your Highly Noble Magnificence and Supreme Honorableness, however, for the following reasons: 1) Because You entrusted me to *review* and *examine* Your great newly built organ, and through such trust allowed me to come from such a long way at Your costs. 2) Because I sensed in *examining* the organ that You are especially devoted and disposed to *curious* sciences and arts (in which the wisdom of God shines forth). In addition, 3) because You (and all those concerned

):( ):(in

(*c*) *Aristotle, in the book De regimine principum. See*: *Nicolaus Biesius' De universitate*; *William Cock's Meteorologia*; *Englishman Roger Bacon's Specula mathematica*; *Antoine Mizauld's Harmonia coelestium corporum & humanorum.*

denen dieſer Orgelbau angehet) mir bey wehrender reviſion und examine ermelten Orgelwerckes ſonderliche Ehre/ Gutthaten und affection erzeiget / und mir meine angewendete Mühe und Fleiß wol bezahlet haben.

Wañ ich dañ dieſes ohne Heucheley wol reden und ſchreiben kan: ſo habe ſolches zu rühmen hiermit öffentlich vor den Tag legen/ und zu Bezeugung meines danckbahren Gemüthes Ew. Hoch-Edlen Herrl. und Hoch-Ehrw. dieſe Muſicaliſche Harmonologiam gehorſamſt dediciren wollen; wie ich dañ hoffe/ es werde dieſes Tractätlein hochgeneigte Patronen antreffen / alſo bitte gehorſamſt/ ſolch mein treues Beginnen wol aufzunehmen und meine hochgeneigten Patronen zu verbleiben. Ich empfehle ſie in den Gnaden-Schutz unſers Heilandes/ und verbleibe:

Ew. Hoch-Edlen/ Herrligk. und Hoch-Ehrwürden

Halberſtadt den
2 Jan. Anno
1702.

Gehorſamſt- und Unterdienſtwilligſter

ANDREAS Werckmeiſter/

Vor-

in the construction of this organ) demonstrated to me particular honor, good deeds and *affection* during the continuing *review* and *examination* of the mentioned organ, and compensated me well for my applied effort and diligence.

Just as I can indeed say and write this without hypocrisy, as such I have desired to bring to light publicly to extol hereby, and most obediently *dedicate* this *musical Harmonologia* as an attestation of my thankful disposition towards Your Highly Noble Magnificence and Supreme Honorableness, as I hope that this *small work* will encounter benevolent *patrons*. And so I ask most obediently to receive well my faithful commencement and to remain my benevolent patrons. I entrust you to the graceful protection of our Savior, and remain

Your Highly Noble Magnificence and Supreme Honorableness's

Halberstadt
Jan. 2,
1702

Most obedient and most dutiful

ANDREAS Werckmeister

Fore-

Vorrede.

Hochgeneigter / und nach Standes Gebühr geehrter Leſer.

ICh war nicht willens / dieſes Werck heraus zu geben / weil ich aber Zuſprache bekam / und einige gute Freunde verlangeten / daß ich doch die nothwendigen Anmerckungen vom General-Baß ſo Anno 1698. gedrucket worden / mit einigen Exempeln erläutern und vermehren möchte; So habe ich ſolches vorzunehmen kein Bedencken getragen: Wie ich mich nun daran gemachet / ſo iſt dieſe Arbeit weitläufftiger worden / als ich gemeynet: Da dann dieſes Wercklein nicht allein eine Erklärung der beſagten nothwendigen Anmerckungen / ſondern auch eine gantz ſonderliche Nachricht und Anleitung / wodurch man zu den Grundſätzen der Compoſition und Organiſten-Kunſt gelangen möge / worden iſt: Welches dann auch nicht unfüglich bey einander ſtehen kan / weil derjenige / ſo einen guten General Baß tractiren will / den Grund der Compoſition verſtehen muß. Es wird zwar dieſe Methode von der Compoſition manchen fremd vorkommen / weil ich mich der gewöhnlichen vielen Regeln nicht bedienet / wie ſonſt / da man ſaget / die Octava gehet in tertiam, tertia in qvintam und ſo weiter. Da ich dann Autores zeigen kan / welche bey nahe in die tauſend dergleichen Regeln haben. Aber wer kan doch alle dieſe Regeln im Gedächtnis behalten? Zudem laſſen ſie ſich nicht alle auff einerley Arth practiciren / denn was in vielen und mittel Stimmen angehet / das kan in wenig und in den extrem-Stimmen nicht paſſiret werden: und was in langſamen Noten ſich thun läſſet / das gehet in denen geſchwinden nicht allemahl an / und alſo hinwieder: Zu dem ſind auch bey ſolche Regeln niemahls die rationes geſetzet warum ſie paſſiret oder nicht können zugelaſſen werden. Dann werden ſie auch zum Theil von denen Componiſten ſelber nicht obſerviret. Wer aber dem fundament ſelber nachgehet / und weiter nachſuchen will / der wird ſich an die Weitläufftigkeit der Regeln nicht binden laſſen / und ſich ſelber unterweilen in einen Zweiffel ſetzen. Ob nun wol Muſica mathematica ſchon zu Pythagoræ Zeiten ſich offenbahret / ſo iſt doch der Nutz und Fundament zur Compoſition noch nicht ſonderlich offenbahr worden: Denn in der alten Scala Diatona hat man die Tertien und Sexten in keinen reinen proportionibus gehabt / daher man aus

Foreword

Benevolent and Honored Reader, Befitting Rank and Status,

I was unwilling to publish this work. However, because I received encouragement, and a few good friends asked that I might indeed explain with some examples and expand on the essential annotations on basso *continuo* printed *in the year* 1698, I therefore had no reservations about undertaking such. As I proceeded, this work became more extensive than I intended, since this work became not only an explanation of the mentioned essential annotations, but rather a quite particular proclamation, and instruction through which one may acquire the foundations of *composition* and skill in organ – which are also not unsuitably paired, because he who wants to *play* good basso *continuo* must understand the foundation of *composition*. This *method* of *composition* will indeed come across as foreign to some, because I have not made use of the usual many rules as otherwise where one says: the *octave* proceeds to the *third*, *third* to the *fifth* and so on – where I can show *authors* who have nearly a thousand such rules. But who can remember all these rules? In addition, they cannot all be *observed* in the same way; for that which can occur in many voices, or in middle voices, is not *allowed* in few voices, or in the *extreme* voices, and that which can be done in slow *notes* is not always suitable in quick notes, and so on. Furthermore, *reasons* are never given with such rules for why they are *permitted* or not allowed. In addition, they are also in part not *observed* by the *composers* themselves. However, he who seeks the *foundation* himself and wants to further explore will not bind himself to the circuitousness of the rules, and sometimes entertain doubt himself. Although *musica mathematica* indeed already revealed itself at the time of *Pythagoras*, its use and *foundation* in *composition* was not revealed in particular. For in the old *diatonic scale*, one did not have the *thirds* and *sixths* in any pure *proportions*, for which reason one

):( ):(2 could

ſolchen groſſen verwirrten proportional-Zahlen nichts gewiſſes ſchlieſſen und haben können. Ptolomæus welcher Anno 140 gelebet/ hat die Scalam Syntonam in ſeinen tetrachordis an den Tag gegeben/ wie auch Dydimus und andere mehr/ doch iſt ſie nachdem wieder unterdruckt worden/ und hat man lieber alle Tertien und Sexten ein Comma unrein leiden können/ als die einzige qvinta in der Scala Syntona: Denn ſie haben wargenommen/ daß eine perfecta Conſonantia als eine qvinta weder den Uberfluß/ oder Mangel eines Commatis vertragen konte/ welches aber an denen Tertien nicht ſo ſehr geſpühret wird/ ſondern erträglich geweſen; Da nun die Tertia major etwas harter gelautet/ wegen des überflüßigen Commatis, als die Tert. minor, ſo haben ſie den Geſang welcher die Tertiam majorem nechſt dem fundamental Clave hatte/ als f. a. c̄ Cantum durum (ſed barbarè, wie Meibomius redet/) genennet. Biß am Ende des 16. und Anfange des 17. Seculi, da iſt ſie wieder von Barth. Ramis, Zarlino, Calviſio, und andern mehr hervorgeſuchet worden/ da hat man den Mangel des Commatis in der qvinta in alle qvinten eingetheilet/ eine jede qvinta $\frac{1}{4}$ eines Commatis ſchweben laſſen/ und alſo das genus diaton: Syntonum auch brauchbahr gemachet; Solcher geſtalt bleibet dieſe Scala, damit man wiſſe/ in was vor proportionen die reinen tertien und Sexten beruhen; Sonſten ſtecken noch viel Geheimniſſen und Ordnungen in dieſer Scala Diat. Syntona, welche auch GOtt zu ſeiner Zeit offenbahren wird. Jedoch muß man wegen des darinnen befindlichen defectes des Commatis im judicio von den Conſonantien und harmonia behutſam gehen/ denn wann man dahin kömt/ wo dieſe defecta ſtecken/ als d. f. a. ſo laſſen ſich dieſe Zahlen nicht ad Terminos minimos verarum Conſonantiarum reduciren. Auch in den Semitoniis, wenn ſie ein Comma zu groß oder zu klein ſind/ als wenn ich ſetze g. e. f. kan in den Zahlen alſo ſtehen. 18. 15. 16. nim̃t man aber aus der Scala. c̄. a. e. / Da das Semiton. ein Comma zu groß iſt/ ſo kan man nicht weiter kommen: als 30. 25. 27. Da doch dieſe Intervalla dem Muſico practico einerley gröſſe/ als eine tertia minor. und Semitonium machen: Der Theoreticus aber erfähret es genauer. Inzwiſchen wolle doch niemand dencken/ ob ich etwas neues/ unerhörtes und ſingulares wolle an den Tag geben. Ich bringe es herfür/ wie es die Natur an den Tag leget/ und ſo gut ich es erkenne/ wolte auch gerne meinem Nechſten dienen/ und wünſche/ daß ichs noch deutlicher machen könte; Komme ich mit prächtigem Stylo und Redens-Arthen ſchon nicht aufgezogen/ ſo meyne ichs doch gut mit meinem Nechſten und wird doch ein ieder meine Meynung ſo wol verſtehen/ als wann ich mit einer verkünſtelten Methode und hohen Worten angeſtochen käme: Will es aber ein ander beſſer und deutlicher machen als ich/ ſo bin ich auch zu frieden/ und will mich freuen/ wann die herrliche Gabe GOTTes/ die Muſica zu

GOt-

could not conclude or have anything certain with numbers in such large confused *proportional* numbers. *Ptolemy*, who lived *in the year* 140, brought to light the *syntonic scale* in his *tetrachords*, just as *Didymus* and others. Nonetheless, it was later abandoned, and one would rather tolerate all *thirds* and *sixths* impure by a *comma* than the only *fifth* in the *syntonic scale*. For they perceived that a *perfect consonance* such as the *fifth* can tolerate neither the addition nor deficiency of a *comma*, which is not sensed, however, so much in the *thirds*, but rather was tolerable. Since the *major third* sounded somewhat harsher than the *minor third* because of the superfluous *comma*, they called the song that had the *major third* to the *fundamental note*, namely f a $\overline{c}$, *cantus durus* (*sed barbare*,[16] as *Meibomius* says). By the end of the 16th and beginning of the 17th *century*, when *Bartolomeo Ramis*, *Zarlino*, *Calvisius*, and others in turn researched further, one distributed the deficiency of a *comma* at the *fifth* among all *fifths*, letting each *fifth* beat $\frac{1}{4}$ of a *comma*, thus rendering the *syntonic diatonic genus* useable as well. And as such this *scale* remains – so that one knows what *proportions* the pure *thirds* and *sixths* are based on. Otherwise there remain many secrets and dispositions in this *syntonic diatonic scale*, which God will also reveal at a time of His choosing. Nonetheless, one must proceed carefully in the *judgment* of the *consonances* and *harmony* regarding the *deficiency* of the *comma* inherent within; for when one comes to the place where this *deficiency* is located, namely d f a, these numbers cannot be *reduced into minimal terms that are proper consonances*. Also, when the *semitones* are a *comma* too large or too small – such as if I write g e f, this can be written in numbers as 18, 15, 16. If one, however, takes $\overline{c}$ a e [sic] from the *scale*,[17] where the *semitone* is a *comma* too large, then one cannot get beyond 30, 25, 27 – where these *intervals* are indeed of the same size to the *practical musician*:[18] namely a *minor third* and *semitone*. The *theorist*, however, understands more precisely. Meanwhile, no one should indeed think that I wanted to bring to light something new, unheard-of, and *unique*. I put it forth as nature brings it to light, and as well as I recognize it. I also would like to serve my neighbor and wish that I could make it even clearer. Even if I do not parade with flamboyant figures of speech, my intentions are indeed good towards my neighbor, and everyone will indeed understand my opinion as well as if I came about with an artificial *method* and esoteric words. If one wants to do better and make it clearer than I do, then I am satisfied as well, and would like to rejoice if the magnificent gift of GOD, *music*, is brought

GOttes Ehren immer mehr und mehr an den Tag kömt. Ich wolte zwar noch unterſchiedliche nützliche Muſicalia, welche ich in keinen Schrifften finde / oder iemals geſehen habe / inſonderheit von denen Gemüths-Bewegungen / ſo da ex principiis Mathematicis könten klar gezeiget werden / heraus geben; Allein man wird doch endlich durch die vielen Läſterungen verdroſſen gemachet / daß es nachbleibet: Und wenn es beym Lichte beſehen wird / ſo ſind wol die meine ärgeſten Verfolger / welche ihre principia aus meinen bißhero heraus gegebenen Schrifften gefaſſet / und meinen Federn eine andere Farbe / um ſich damit groß zu machen / anſtreichen; oder da ſie eines verſtehen / und in das andere ſich nicht finden können / in eine Confuſion und Irrthum gerathen: Und daher in die Läſterungen fallen.

Ich muß dieſes zwar leiden / doch tröſte ich mich deſſen / daß ich nicht meine / ſondern GOTTes Ehre geſuchet / und des Nechſten Nutz gerne wolte befordern helffen.

Solte ich ja etwa in meinen bißherigen Schrifften / an einem oder andern Orthe geirret / und mich nicht deutlich genung erkläret haben / ſo ſehe ich gerne / wann mir in Liebe und Freundſchafft meine Fehler möchten vorgeſtellet werden / Ich nehme rationes an / wann ſie zulänglich ſind / vorgefaſſete Meinungen kan ich auch nicht hegen. Mit denen groben Läſterern / hoffärtigen und heimlichen Neidern mag ich nicht zu ſchaffen haben: GOTT wolle ſie bekehren / und ihnen meine aufrichtige Intention zu erkennen geben. Die geneigten Leſere befehle ich dem Schutze des Allerhöchſten / GOTT wolle ſie in ſeiner Gnade erhalten / und zu allen guten führen / welches / nebſt Anerbietung aller müglichſten Dienſte von Hertzen wünſchet und meinet.

Der AUTOR A. W.

brought to light more and more for the glory of God. I indeed wanted to put into print other various useful *things musical*, which I do not find in any writings or have ever seen – especially on the affects – which can be explained clearly *through mathematical principles*. However, one indeed eventually becomes annoyed by the many defamations, so that it is omitted. And when it is seen in the light, my most severe persecutors, who formulated their *principles* based on my previously published writings, and cast my feather a different color in order to self-aggrandize – or because they understand one thing and cannot get a grasp on another – have fallen into *confusion* and error, and therefore resort to defamations.

I must indeed tolerate this, nonetheless I take solace in the fact that I do not seek my own glory, but rather that of GOD, and would like to help benefit my neighbor.

If I have, perhaps, erred in my previous writings in one place or another and not explained myself clearly enough, then I am glad to see my mistakes presented to me in love and friendship. I accept *reasons* when they are adequate; I as well cannot foster preconceived opinions. I would not like to have anything to do with crude persecutors, arrogant and secretive admirers. May GOD proselytize them and lead them to recognize my honest *intention*. I entrust the benevolent readers into the protection of the Most High, may GOD preserve them in grace and lead to all things good, which, in addition to offering all possible services from the heart, [the undersigned] wishes and intends

The *AUTHOR*, *A. W.*

):( ):(3 *Your*

Ἔργον, WERKMEISTERE, tuum eſt his Muſica terris,
Teqve Magiſtrum artis, nomen & omnem ait.
Harmoniam, ſtudium commendat vitaqve ſvavem,
Hanc Tua Spes olim cantet ametqve polo.

Pauca hæc Domino Werkmeiſtero, muſico incomparabili, Harmonologiam muſicam edenti, amico & Compatri Suo honoratiſſimo ex ſincero corde & affectu votivo apponere voluit.

JOH. MELCHIOR GOETIUS

S. S. Theolog. Doctor, & Paſtor Eccleſiæ apud Halberſtadienſes Martineæ Primarius

---

MUſica ſturbatas animas, ægrumqve dolorem
Sola levat, meritò divumqve hominumqve voluptas,
Qvâ ſine nil jucundum animis, nec amabile qvicqvam,
Ad cujus numeros Superi vertuntur, & orbis,
Et cœlo radiant ignes, qvibus emicat ingens
Signifer, & leges, præſcriptaqve tempora ſervant.
Hâc Phœbus, Phœbiqve ſoror duce & aurea cœli
Aſtra ſuos agitant conſtanti fœdere motus.
Hujus dum leges, numeros, modulamina pura,
Dulciaqve è veris, longo uſu, & Palladis arte,
Principiis ducens Opifex gnariſſimus, & qvâ
Componi ratione qveant ſine labe, papyro
Condis, & in dias jam docti luminis auras
Aureus, atqve adamante nitens roſeoqve pyropo
Prodierit partus: Thamiras certamine docti
Cedet opificii, Tibi Calliopæa recondet
Auratam pudefacta lyram, Tibi Muſica famam
Perpetuum dabit, & ſerò poſt funera, cœlo

Vid. Hieron. Phaletus Savonenſis de Laude Muſicæ.

Feli-

Your ἔργον,[19] *Werkmeister* [sic], *is music to these lands.*
Your name & sign declare that You are the master of the art.
Your study and life commend sweet harmony;
may Your promise love and sing this harmony to the heavens.

[The undersigned] *wished, with a sincere heart & votive desire, to set these few words before the incomparable musician, Master Werkmeister* [sic], *his most honorable friend & compatriate, upon the publication of his Harmonologia musica.*

JOHANN MELCHIOR GÖTZE

S.S. Doctor of Theology, & Primary Pastor at Halberstadt's St. Martin

---

Music alone, deservedly the pleasure of both deities and men,
relieves disturbed minds and distressing pain;
without it nothing is pleasant or amiable to our minds.
Through its numbers the deities above & the world are turned,
and the fires, with which the great sky shines brightly,
radiate in heaven & preserve the laws and preordained seasons.
With it as their lead, Phoebus, Phoebus' sister & the golden
stars of heaven propel their movements in a constant pact,
while You, the most expert craftsman, draw out its laws,
numbers, and pure, sweet strains from true principles,
through long experience & the art of Pallas, & set to paper
the means by which music can be composed without blemish, & Your
golden creation, shining with diamond and rose-tinted bronze, has now
come forth into the divine air of learned daylight. Thamaris will give way
in a contest of skilled craftsmanship, Calliope will hide
her golden lyre from You out of shame, music will give
You fame in perpetuity, even later after Your burial, such that,

See Hieron. Phaletus Savonensis' de Laude Musicae.

amidst

Felices inter mentes ut in Arte Magiſter
Æternum rutilante melos modereris in aulâ,

ita

Muſicæ artis peritiſſimo Auctori Domino Fautori & Amico ſuo ſingulariter dilecto libellum hunc melicum edenti applaudere voluit

M. ADOLPHUS DANIEL Schneider/
Halberſtadii ad Divi Martini Eccleſiaſtes.



Als teutſche Sprichwort ſagt: Das Werck lobt ſeinen Meiſter!
Der Sachen Treffligkeit hat einen offnen Mund/
Die Künſtler adeln ſich/ Krafft ihrer Tugend Geiſter/
Sie ſuchen mit Verſtand/ der Dinge wahren Grund.
Doch läſt der Künſte Werth ſich nicht durchaus vergleichen/
Vor mich acht' ich dafür: Die Muſic hat den Preiß:
Sie kan den harten Sinn/ durch ihren Zug erweichen/
Ihr Himmels-Einfluß braucht den wenigſten Beweiß.
Wenn andre Künſte mit der Eitelkeit vergehen/
Gelangt erſt die Muſic zu der Vollkommenheit/
Ihr ſüſſes Weſen muß in jener Welt beſtehen/
GOTT wird durch ſie verehrt in Zeit und Ewigkeit.
Die Einfalt klaget zwar: Sie ſey zu hoch geſtiegen
Allein dis Reden macht der bloſſe Unverſtand.
Ein Kluger wird ſich nicht vor dieſer Faulheit ſchmiegen/
Dis ſchöne Werckgen macht das Gegentheil bekant/
Ein reiner Geiſt ſieht wol/ was Dir vor Lob gebühret/
Es iſt nicht nöthig / daß man da viel Worte macht/
Wo doch die Warheit ſelbſt das kräfftig' Urtheil führet/
Du haſt durch dieſes Werck ein Meiſter ſtück vollbracht.

JOHANNES COTTA,
Capellmeiſter in Hanau.

Ad Dn. Authorem.

Es ſagen ins geſamt von Ihm die klugen Geiſter:
Mit höchſten Ruhm und Preiß/ lobt dieſes Werck den Meiſter.

Aliud.

(0)

amidst joyous souls in heaven, You, as master of this art,
will set to measure an eternal song in the glowing palace.

Thus,

[the undersigned] ***wished to applaud the most skilled creator of the art of music, his master, patron & beloved friend, as he published this booklet on music.***

M. ADOLPHUS DANIEL Schneider,
Minister of St. Martin's in Halberstadt

The German saying goes: The work praises its master![20]
In matters of excellence has an open mouth,
Artists ennoble themselves through the power of their virtue's spirits,
They seek with reason the true foundation of things.
Nonetheless the arts' value cannot completely be compared,
For myself, I believe: *music* takes the prize:
It can, through its character, soften the hardened mind,
Its heavenly influence requires the least proof.
When other arts wither away with vanity,
Music then reaches perfection,
Its agreeable nature must endure in that world,
GOD is honored by it in time and eternity.
Naïvety indeed complains: it has ascended too high,
However, only mere ignorance says this.
An intelligent person will not warm up to this laziness,
This nice little work makes the opposite known,
A pure mind sees clearly what praise befits You,
It is not necessary for one to say many words,
Where indeed the truth delivers the powerful judgment itself,
You have, with this work, completed a masterpiece.

JOHANNES COTTA
Kapellmeister in Hanau

To the author

All clever spirits say about him:
With the highest glory and praise, this work praises the master.

Another

❀ o ❀

Aliud.

Wer ein Kunſt-Werck recht betrachtet/
Es nicht unerkannt verachtet/
Redet frey ohn' arge Liſt/
Chriſtlich / wie es billig iſt;
Kömmt es denn auch auf die Proben/
Muß das Werck den Meiſter loben.
Er mein Freund ! hat wol erwogen/
In dem Buch/ und ausgezogen/
So der Kunſt erſprießlich ſey/
Treulich und ohn Heucheley /
Er iſt auch Werckmeiſter worden/
Rühmlich in der Muſen-Orden.

Dieſes wolte dem Herrn AUTHORI als ſeinem Hochgeſchätztem Freunde glückwünſchend zuruffen/ ſein Ergebenſter

Dieterich Buxtehude/

Organ. an der Haupt-Kirchen zu St. Marien in Lübeck.

An den freveln Tadeler.

Werckmeiſter hat ſehr wol von der Muſic geſchrieben/
Auch von dem Orgel-Bau/ wer wolte ihn nicht lieben?
Bey unſerm Orgel WERCK gab er uns guten Rath/
Ein kluges MEJSTER-ſtück bewieß Er in der That.
Anjetzo zeiget Er noch andre gute Proben/
Und Wunder der Muſic/ ſo auch die Klugen loben:
Wer dieſes tadeln will/ der muß gar nicht verſtehen/
Die Gründe der Muſic; er mag nur weiter gehn.
Der Trumper des Claviers verachtet offtmahls Sachen/
So er gar nicht verſteht: Meynt ſich nur groß zu machen
Wie heßlich ſteht es doch zu tadeln jedermann/
Inſonderheit wer ſelbſt nichts gutes machen kan.
Der Geiger bleibe doch allein bey ſeinem Geigen/
Der Leier-Matz mag auch nur von Componiren ſchweigen.
Drum Tadler halt dein Maul! du haſt hier einen Mann/
Der in der Welt berühmt/ und dir Troz bieten kan.

Miſch-

(0)

Another

He who considers a work of art correctly,
Who does not despise it incognito,
Speaks freely without cunning deceit,
Christian, as is proper;
If it then comes to the test,
The work must praise the master.
You,[21] my friend, considered carefully,
In the book, and excerpted,
That which is beneficial to art,
Faithfully and without hypocrisy,
You have also come to be Werckmeister,
Famous in the order of muses.

[The undersigned] wanted to exclaim this in congratulations to the *AUTHOR*, as his highly treasured friend. His most loyal

Dieterich Buxtehude

Organist at the Main Parish Church of St. Mary in Lübeck

To the Wanton Dispraiser

Werckmeister wrote very well on *music*,
Also on organ construction, who should not like to love him?
He gave us good advice on our ORGAN,[22]
A clever MASTER-piece he proved indeed.
Now he presents in addition other good examples,
And wonders of music, which the clever praise as well:
He who would dispraise this must not understand at all,
The foundations of music; he may simply pass on.
The keyboard player often despises things,
Which he does not understand at all, only intends to self-aggrandize.
How hideously it befits to dispraise everyone,
Especially he who cannot do anything well himself.
The violinist should indeed just keep playing his violin,
Lyre-Matz might also just keep quiet about *composition*.[23]
For which reason, dispraiser, shut your mouth! Here you have a man,
Who is world-famous and can defy you.

Mildly,

❁ o ❁

Mild-fREundlich FAma rufft/ Mit ſamt den Muſen-Hauffen
WERCKMEJSTERS Lob SOL FAſt biß an die Sternen LAuffen.

In dieſen Gvidoniſchen Vocibus, mi, re, fa, mi, ſol, fa, la, iſt ein 4. ſtimmiger Canon Muſicus enthalten: (In den Clavibus geben ſie: e/ d/ f/ e/ g/ f/ a.) welcher auf unterſchiedliche Weiſe kan verſetzet werden/ zum Exempel in Canone perpetuo,

.	.	.	e	d	f	e	g	f	a|	e	d
.	.	a	g	h	a	c	h	d|	a	g	h
e	d	f	e	g	f	a|	e	d	f	e	g
.	H	A	c	H	d	c	e|	H	A	c	H

Dieſes ſetzte dem Herrn AUTORI zu Ehren

FRANCISCUS PISCATOR,
Organiſt und Hoff-Muſicus in Hanau.

WEr ſeinen Nechſten ſucht zu dienen hier auf Erden/
Wie Herr WERCKMEJSTER thut; der iſt wol Rühmens werth;
Ob gleich der wehrte MANN kein Ehr noch Ruhm begehrt;
JHM wird der Lohn dafür einmahl im Himmel werden.

Dieſe wenige Zeilen hat hinzu fügen wollen.

NICOLAUS Boller / Organiſt zu S. Cath. zu Franckfurth.

AUf! O Fleiß ergebne Jugend/
Welche liebet Kunſt und Tugend/
Nehmt dis WERCK des MEJSTERS an/
Der euch hie zum Nutzen ſchreibet/
Und auch ſonſt gefliſſen bleibet/
Euch zu dienen wo er kan.

):( ):( ):(Nei-

Mildly, friendly, Fama calls,[24] *with* all the hordes of muses,
WERCKMEISTER'S praise *should nearly ascend* to the stars.

In these *Guidonian syllables*, *mi*, *re*, *fa*, *mi*, *sol*, *fa*, *la*, a 4-voice *musical canon* is contained (in *notes*, they produce: e, d, f, e, g, f, a), which can be rearranged in various ways, for example in *perpetual canon*:

.	.	.	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{a}}\,\vert$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$
.	.	a	g	b	a	$\overline{\text{c}}$	b	$\overline{\text{d}}\,\vert$		g	b
e	d	f	e	g	f	a $\vert$	e	d	f	e	g
.	B	A	c	B	d	c	e $\vert$	B	*A*	*c*	*B*

[The undersigned] wrote this in honor of the *AUTHOR.*

FRANCISCUS PISCATOR
Organist and Court *Musician* in Hanau

He who seeks to serve his neighbor here on earth,
As Mr. WERCKMEISTER does, is indeed worthy of praise;
Even if the worthy MAN seeks not honor nor glory;
HIS reward for this will one day be in heaven.

[The undersigned] wanted to add these few lines.

NICOLAUS Boller, *Organist*
at *St. Catherine's Church* in Frankfurt

Arise! O youth devoted to diligence,
Who love art and virtue,
Accept this WORK of the MASTER,
Who writes for your benefit here,
And otherwise remains assiduous,
To serve you where he can.

):( ):( ):(Ad-

Neider läſtern / wie ſie wollen/
Sie nur ſelbſt ſich ſchaden ſollen;
Aber dis WERCK wird beſtehn;
MEJSTER welche Kunſt uns lehren/
Und die Wiſſenſchafften mehren/
Sollen zu den Sternen gehn.

Mit dieſem hat wolmeynend gratuliren / und ſeine Ergebenheit bezeugen wollen.

Philipp. Carl Otto Lang/ p.t. Organ. in Hochſtat.

Serius exhibita.

DEs künſtlichs WERCK und Weſen/ ſeinen MEJSTER ſelbſten lobt/
Ob auch gleich der Pfuſcher Hauffe noch ſo hefftig wüt und tobt;
Ja wann gleich der Narren Kopff/ ſolt in tauſend Stück zerſpringen/
So wird doch der Weiſen Mund/ Jhm zu Ehren ein Liedgen ſingen/
Solchen Meiſter ſeht hier alle/ die ihr dieſes Werck verſteht/
Warlich! Er wird Gnügen geben/ euch die ihr es recht anſeht!
Er wird euch beſondre Griff zeigen in den Orgel-Schlagen/
Daß es euch und aller Welt/ in der That wird wol behagen.
Dieſen Mann wird HAMM ehren/ daß ſein Nahme nicht vergeht/
HOCHSTAT wird ſein Lob vermehren/ daß ſein Ruhm noch feſter ſteht/
Halberſtadt iſt ſehr beglückt/ wann der Himmel Jhr vergönnet
Daß man lange Lebens-Zeit/ dieſes Mannes Nahmen nennet.

Gar eilfertig aufgeſetzt in Hochſtat/ von dem/ der dem Verfertiger dieſes Wercks ſehr

Preiſet / Liebet und Beehret.

MEin werther Herr und Freund/ den ich zwar eins geſehen/
Doch nicht alſo gekant/ biß nachmahls iſt geſchehen/
Daß gute Freund/ von Jhm mich hoch verſichert haben/
Wie GOttes Gnad Jhn zier mit wunder-ſchönen Gaben.
Es woll der Allerhöchſt vermehren Krafft und Stärcke/
Daß Er/ zu ſeinem Lob/ ein MEJSTER in dem WERCKE

Und

(0)

Admirers slander as they wish,
Shall only damage themselves,
  But this WORK will endure,
MASTERS who teach us art,
And augment the sciences,
  Should ascend to the stars.

[The undersigned] wanted to hereby congratulate with
good intention, and attest to his devotion.

Philipp Carl Otto Lang, *currently Organist*
in Hochstadt

Belatedly presented.

Every artistic WORK and entity praises its MASTER itself,
Even if the horde of bunglers still obsesses and rages so violently;
  Indeed even if the fools' heads should burst into a thousand pieces,
  The mouths of the wise will indeed sing a little song in his honor,
All you who understand this work see such a master here,
Truly! He will provide satisfaction to those who look at it properly!
  He will show you special chords in organ playing,[25]
  Such that it will indeed gratify you and all the world.
HANAU will honor this man so that his name does not fade away,
HOCHSTADT will augment his praise so that his fame is all-the-more unshakable,
  Halberstadt is very lucky if the heavens should grant,
  That one calls this man's name for a long lifetime.

Quite hastily drafted in Hochstadt
by one who very much
praises, loves and honors
the author of this work.

My valued gentleman and friend, who I indeed once saw,
Nonetheless as such did not know until it occurred later,
That good friends assured me well of him,
How God's grace adorned him with beautiful gifts.
The Most High should like to increase power and strength,
So that he, for His praise, may still remain long,

A

Und Edler Componiſt/ noch lange möge ſeyn/
Biß daß wir zur Muſic des Himmels gehen ein/
Da wollen wir auffs beſt/ dem Groſſen GOTT zu Ehren/
Sein dreymahl Heiliges/ mit Seraphim vermehren.

Johann Ernſt Nærccius, Pfarrer.

WAs Krieger/ Erlebach/ war Dreſ' und andre Meiſter
Was der beliebte Schell/ und viel ſinreiche Geiſter
In reiner Harmoni, durch Praxin ausgericht/
Bey unſerm GOttesdienſt/ das legt ans Tages-Licht
Nebſt andern/ ſo Zeither ſich an den Pol geſchwungen/
Und unausſprechlich ſchön der Nach-Welt vorgeſungen/
Auch Er! Hochwehrter Freund/ durch ſeint Theori.
GOTT ſegne ſeinen Fleiß! GOTT kröne ſeine Müh!
GOTT helffe daß einmahl/ die frechen Stümpler ſchweigen/
Und lernen/ wie ein Stück/ ſoll Kunſt und Andacht zeigen:
So wird leicht kein Mißbrauch/ in unſern Kirchen ſeyn/
Und Momus mag alsdann die Pfeiffe ziehen ein.
Daß aber GOTT der HERR uns ſolche Männer giebet/
Da einer Theori, der andre Praxin übet.
In dieſer Himmels-Kunſt/ das nehm ich danckbahr an/
Und brauche dero Hülff und Fleiß/ ſo gut ich kan.

CHRISTIANUS DEMELIUS Cantor in Nordhauſen.

WJe wird doch die Muſic anjetzt ſo offt verwirret!
Da man in der Manier/ und in den Sätzen irret!
Der Pöbel äffet nach: Nimmt kein Geſetz in Acht/
Dann wird des Menſchen Geiſt/ auch gantz verwirrt gemacht/
Daraus kömt dañ wol Krieg/ Peſt und unrechtes Weſen/
Wie Plato es beſchreibt/ und wir bey andern leſen.
Drum thut WERCKMEJSTER wol/ daß er uns weiſet an/
Die Gründe der Muſic, als ein belobter Mann.

Dieſes ſetzte hinzu

Ein Muſic Liebender.

(0)

A MASTER of WORKS and noble *composer*,
Until we enter the *music* of the heavens,
There we should like to most excellently, in the honor of mighty GOD,
Increase with seraphim His threefold holiness.

Johann Ernst Naerccius, Pastor

That which Krieger, Erlebach, that which Drese and other masters,
That which the beloved Schell, and many ingenious minds,
Accomplished in pure *harmony* in *practice*,
That is brought to light in our divine service,
In addition to others who have since ascended to heaven,
And sang for the afterworld so inexpressibly beautifully,
By You as well! Highly valued friend, through Your *theory*.
May GOD bless Your diligence! May GOD crown Your effort!
May GOD grant that once the insolent slovens keep silent,
And learn how a piece should show craft and devotion:
As such no malpractice will readily exist in our churches,
And *Momus* can then put away his pipe.
The fact, however, that GOD the LORD gives us such men,
Where one cultivates *theory*, the other *practice*.
In this heavenly art, this I accept with gratitude,
And make use of their help and diligence as best I can.

CHRISTIAN DEMEL, *Cantor*
in Nordhausen

O how *music* often is so confused at the present!
Where one errs in manner and in progressions!
The public mimics, takes no rule into account,
Then man's spirit is also completely confused,
From this, war, plague and things unjust likely come,
As *Plato* describes, and as we read in others' work.
For such reason, WERCKMEISTER does good in instructing us,
In the foundations of *music*, as a lauded man.

This was added by
A *music* aficionado
Ta-

Regiſter/

Oder Kurtzer Inhalt dieſes Buchs: Nach den Paragraphis zu finden.

Woher der Contrapunctus ſimplex entſtehe/ und was er ſey. §. 1.
Die Harmonia von vier Stimmen iſt die beſte und natürlichſt. 2.
Die Theilung der Muſicaliſchen Sätze. 4.
Dieſelben ſind inſonderheit viererley/als die Ordinare/ Zerſtreuete/ Extraordinare und Sonderbahre/ und warum? 4. 5. 6. 7. 8. 9.
Trias harmonica perfecta, und imperfecta. Item Syzigia harmonica, was die ſeyn; warum eine vollkommener als die andere. Auch was dur/ und Moll ſey bey den Alten: 10.
Wie der General-Baß nach heutigen Stylo tractiret werde/ benebſt der Urſache. 11.
Was mi contra fa, in der Muſica ſey? 12.
Wie die Ordinar Sätze oder Griffe geſchehen. 12.
Exempel der Ordinar-Sätze. 13.
Wie die Stimmen verwechſelt werden 14.
Auch in Veränderung der Grund Stimme. 15.
Und durch die Signaturen 15. 16.
Haupt-Regel von den Signaturen 17.
Weitere Erläuteruug derſelben. 18.
Andere Haupt-Regel von den Signat. nebſt der Erläuterung und Exempeln 19. 20. 21.
Wie etliche Intervalla unterſchiedliche Natur und Eigenſchafft in ihrem Gebrauch haben. 22.
Dritte Haupt Regel von den Signaturen 23.
Eine Exception Reſolutio der qvartæ 24. 25.
Erklärung der Signaturen. Intervalla, Tranſpoſitiones, wie die Temperaturen können eingerichtet werden. was vor Fleiß darzu gehöret. 26. 27.
Von denen progreſſionibus 28.
Von den Motu progreſſionum, wie vielerley derſelbe ſey 29.

Was

Table of Contents, Or Summary of This Book, As Found According to *Paragraph.*

Where *simple counterpoint* originates from and what it is. §1
Four-part *harmony* is the best and most natural. 2
The categorization of *musical* chords. 4
In particular, there are four types of these: namely the *ordinary*, the dispersed, the *extraordinary*, and special. And why. 4 5 6 7 8 9
Perfect and *imperfect harmonic triads. Also*, *syzygia harmonica*, what they are. Why one is more perfect than the other. Also, what durus and mollis were to the venerable. 10
How basso continuo is *realized* in today's *style*, in addition to the reason why. 11
What *mi contra fa* is in *music.* 12
How ordinary chords or voicings occur. 12 [sic][26]
Examples of ordinary chords. 13
How the voices are rearranged. 14
Also, in changing the fundamental voice. 15
And by *figures.* 15 16
General rule on *figures.* 17
Further explanation of this. 18
Second general rule on *figures*, in addition to explanation and examples. 19 20 21
How some *intervals* are of various nature and have various characteristics in their use. 22
Third general rule on *figures.* 23
An *exception*: *resolution* of the *fourth.* 24 25
Explanation of the *figures. Intervals*, *transpositions*, how *temperaments* can be implemented. What kind of diligence this requires. 26 27
On *progressions.* 28
On the *motion of progressions*, and how many types there are. 29

What

Was Motus rectus, und Motus contrarius ſey. 30. 31.
Wie der Motus rectus verwerfflich und gebräuchlich. 32. 33.
Vitia in motu Contrario, wie ſie entſtehen 34. 35.
Wie die verborgenen Vitia einſchleichen. 36. 37.
Der Motus rectus auf eine andere Arth zugebrauchen: Nebſt den Urſachen. 38.
Der Uhrſache der ordentlichen harmoniæ, ex numeris radicalibus. 39.
Etliche Eigenſchafften/ ſo in den natürlichen Griffen und Sätzen verborgen.
Der Nutz derſelben Sätze/ 40. 41.
Die Veränderung der Eigenſchafften. 42. 43. 44. 45. 46. 47.
Der Nutz im Clavier 48.
Die Eigenſchafft der Ordnung der proportional Zahlen. 49.
Was vor Eigenſchafften in der Abtheilung der Scalæ ſtecke. 50.
Warum die Scala Syntona die Natürlichſte ſey. 51. 52.
Der Harmoniæ Fortwaltzung und Circulation. 53.
Gebrauch des harmoniſchen Circuls 54. 55.
Die Theilung der Scalæ könte in copulirten proportionibus vorgeſtellet werden 56.
Wie mit den oxtraordinar und ſonderbahren Sätzen/ in progreſſionibus umzugehen ſey. Mit Expmpl. 57.
Nachricht an die Diſcipel. 58.
Relatio non harmonica, was ſie ſey. Der Unterſcheid bey den Alten/ und itzigen Autoribus. 59.
Der Unterſcheid in völliger und bloſſer Harmonia Item in geſchwinden und langſamen Noten. 60. 61. 62.
Wo die Relationes hinzubringen 63. 64.
Daß man vorſichtig mit den Relation: non harm. umgehen möge. Was ſie zu examiniren; Von dem Subjecto Muſicæ. 65. 66.
Von etlichen ungewöhnlichen Relationibus. 67. 68.
Exempel gradatim zu gehen und eine harte relation zu meiden: Dieſe affectus auf eine andere Weiſe auszudrücken. Böſe Gewohnheiten. 69. 70. 71.
Wie die affe&us ſo wol im Temperirten/ als im Clavier ſo mit Subſemitonien beleget iſt/ zu exprimiren/ mit Exempl. 72.
Confuſæ Relationes bey der Türcken-Muſic. 73. 74. Man muß ſich nicht auf Autorität ſondern auf Rationes verlaſſen/ und anderer Autorum und Nationum Sclave nicht werden. 75. 76. 77.
Zu welcher Zeit die Sexta/ wenn ſie nicht über den Noten ſtehen/ ſolle gegriffen wer-

What *parallel motion* and *contrary motion* are. 30 31
In what ways *parallel motion* is objectionable and useable. 32 33
Mistakes in contrary motion, how they come about. 34 35
How hidden *mistakes* creep in. 36 37
How to utilize *parallel motion* in another way as well, in addition to the reasons why. 38
The cause [sic] of standard *harmony in the radical numbers.*[27] 39
Some characteristics that are hidden in the natural chords and voicings. The use of such chords. 40 41
The changing of the characteristics. 42 43 44 45 46 47
Their use on the keyboard. 48
The nature of the series of *proportional* numbers. 49
What kind of characteristics are latent in the division of the *scale.* 50
Why the *syntonic scale* is the most natural. 51 52
Harmonic progression and *circulation.* 53
Utilization of the *harmonic circle.* 54 55
The division of the *scale* could be presented in *coupled proportions.* 56
How to proceed with the *extraordinary* and special chords in *progressions.* With *examples.* 57
Message to *students.* 58
Non-harmonic relation, what it is. The difference between the venerable and current *composers.* 59
The difference between full and empty *harmony. Also*, between quick and slow notes. 60 61 62
Where to put the *cross-relations.* 63 64
That one might proceed carefully with *non-harmonic relations.* How to *examine* them.
On the *subject of music.* 65 66
On several unusual *cross-relations.* 67 68
Example on proceeding *gradually* and avoiding a harsh *cross-relation.* How to express this *affect* in another way. Bad habits. 69 70 71
How to *express affects* on the *tempered keyboard* as well as one that is provided with *subsemitones*, with *examples.* 72
Confusing cross-relations in Turkish *music.* 73 74 One mustn't depend on *authority* but rather on *reason*, and not become the slave of other *authors* or *nations.* 75 76 77
When the *sixth* should be played when it is not written above the notes. *Also*,

werden. Item wie man zu den Paſſagien accordiren könne. 78. 79 80. 81. 82. 83.
Von den Formal-Clauſulen 84. 85. 86. 87. Mit Exempeln ; aus dieſen kommen die Syncopationes und Reſolutiones der Diſſonantiarum 88. 89. 90. Exempel der Syncopationen, gute und böſe. 91. 92. 93. 94.
Von dem Tranſitu, paſſagien, theſi, und Arſi. 95. 96. 97. 98.
Von den Modis Muſicis. Ihrem Nutze/ Zahl und Ordnung. 99. 100. 101. 102. 103.
Eine Tabell dieſelben zu erkennen. Mit Exempel illuſtriret. 104. 105. 106.
Die Transpoſition der alten Muſicorum. Und warum man heutiges Tages die temperaturen anders einrichten müſſe. 107. 109. 110.
Formal Clauſulen ſo zu einem jedem Modo gehören. Ihre Nahmen und was mehr darzu gehöre. 111. 112. 113. 114.
Wie die Modi in etlichen Kirchen-Sängen verdorben/ oder nicht verſtanden werden.
mit etlichen Exempeln. 115. 116.
Die Eigenſchafft des General-Baſſes.
und deſſen der ihn Tractiren will.
Die böſen Verächter deſſelben/ 117. 118. 119.
Beweis/ daß die Signaturen höchſt-nöthig über den Noten des General Baſſes ſeyn/ Wider die ſo es läugnen. Mit Exempeln 120. 121, 122.
Ein guter Muſic-Director befleißiget ſich daß die behörigen Signaturen über den Noten ſtehen müſſen. Item was vor ein mühſelig Amt derſelbe habe / offtmahls gegen ſeine geringe Beſoldung. 123. 124.
Was diejenigen zu gewarten haben / ſo ſich im General-Baß nicht exerciren ibid.
Der Nutz zur rechten Anweiſung im General Baſſe. 125. 126.
Nach der Tabulatur ſpielen iſt ſehr gut.
Ein Thema anzubringen und zu variiren iſt noch beſſer/ und nothwendig dabey.
Wie die Kirchen offte im examine und Annehmung eines Organiſten bezogen werden. 127. 128.
Wie man einem rechtſchaffenen Organiſten probiren könne / und was er vor requiſita an ſich haben müſſe. 129. 130, 131. 132. 133. 134. 135. 136.
Daß hie in auch ein Unterſcheid zu machen ſey. 137. 138.
Wer extempore ein Thema/ oder fugam tractiren will/ der muß die Modos dabey verſtehen / damit er den Comitem recht ſetzen könne. Mit Exempeln. 139. 140, 141, 142. 143.

Wer

Also, how one can *harmonize* with *passages*. 78 79 80 81 82 83

On *formal cadences*. 84 85 86 87 With *examples*. From these come the *syncopations* and *resolutions* of the *dissonances*. 88 89 90 Examples of *syncopations*, good and bad. 91 92 93 94

On the *passing tone*, *passages*, *thesis* and *arsis*. 95 96 97 98

On the *musical modes*. Their use, number and order. 99 100 101 102 103

A table for recognizing them. *Illustrated* with *examples*. 104 105 106

The *transpositions* of the venerable *musicians*. And why one has to formulate the *temperaments* differently today. 107 [108] 109 110

Formal cadences that belong to each *mode*. Their names and what else pertains. 111 112 113 114

How the *modes* are spoiled in some church songs, or are not understood, with some examples. 115 116

The nature of basso *continuo*

and him who wants to *play* it.

The evil contemners of such. 117 118 119

Proof that it is absolutely necessary that the *figures* are above the notes in basso *continuo*. Contra those who deny this. With *examples*. 120 121 122

A good *music director* sees to it that the appropriate *figures* are written above the notes. *Also*, what an arduous office he has, often for a small salary. 133 [sic][28] 124

What those have to expect who do not *practice* basso *continuo*. *ibidem*

The use of correct instruction in basso *continuo*. 125 126

Playing from *notation* is very good.

Bringing in a *theme* and *varying* such is even better, and also necessary.

How churches are often deceived in the *examination* and acceptance of an organist. 127 128

How one can *test* a genuine organist, and what kind of *prerequisites* he must fulfill. 129 130 131 132 133 134 135 136

The fact that one is to differentiate in this regard as well. 137 138

He who wants to *play* a *theme* or a *fugue extemporaneously* has to understand the *modes*, so that he can compose the *comes* correctly. With *examples*. 139 140 141 142 143

He

Wer die Modos nicht verſtehet/ weiß auch nicht wie weit er die Ausſchritte/ oder Digreſſiones machen ſolle 144.
Der Nutz der Theoriæ, welche die Unverſtändigen Schulfüchſerey nennen/ die Verantwortung dargegen. 145.
Praxis oder Probe der harmoniæ von den Ordinar-Sätzen. Durch Exempel. 146. 147. 148. 149.
Artificium oder elaboratio der Sätze durch Exempel vorgeſtellet. 150.
Wie man die Sätze im Baſſo zu variiren Anleitung nehmen könne. 151.
Anleitung wie man pedaliter ſpielen könne/ und paſſagien in der rechten Hand formiren möge. 152.
Lauter Octaven mit dem Pedal und Manual zu führen iſt garſtig. 153.
Die Bräuche der ordinar Sätze. 154.
Die Verwechſelung der Mittel-Stimmen. 155.
Die 4. ſtimmige Harmonie, und die 3. ſtimmige/ wie davon zu halten. 156.
Wie die extra ordinar Sätze zu gebrauchen ſind/ und von derer Natur. 157.
Vergleichung der Ordinar und Extraordinar-Sätze. Wie ſie zu verwechſeln. Nach eines jedem genio. 158. 159. 160.
Wer keine Naturalia zur Muſic hat/ iſt beſſer/ er bleibe davon. 161.
Wie die Bäße können im Choral verändert werden. u. Variationes. 162. 163.
Eben dieſes Thema wird in einen 4. fachem Contrapuncto verſuchet. 164.
Der Verſuch/ dieſes Thematis in Canone, oder Fuga ligata.

Alle-

He who does not understand the *modes* does not know how far he should diverge or *digress* either. 144
The use of *theory*, which the ignorant call pedantry. The responsibility of opposing this. 145
Praxis, or etude on the *ordinary* chords' *harmony*. In examples. 146 147 148 149
Craftwork, or *elaboration* of the chords, presented in *examples*. 150
How one can be instructed in *varying* the chords in the *bass*. 151
Instruction on how one can play the *pedals* and might *form passages* in the right hand. 152
Playing parallel *octaves* on the *pedals* and *manual* is foul. 153
The utilizations of *ordinary* chords. 154
The rearrangement of the middle voices. 155
4-part *harmony*, 3-part, how to abstain from such. 156
How *extraordinary* chords are to be utilized, and about their nature. 157
Comparison of the *ordinary* and *extraordinary* chords. How to rearrange them according to one's *spirit*. 158 159 160
He who has no *natural gift* for *music* best abstain from it. 161
How the bass can be varied in *chorale*, and *variations*. 162 163
The same *theme* is researched in quadruple *counterpoint*. 164
An experiment with this *theme* in *canon* or *fuga ligata*.

Ad-

Zugabe.

Von den fugis ligatis, oder Canonibus Item 2. 3. und 4. fachen Contrapunct ein ſonderlicher Anhang.

Wie man durch alle intervalla, dergleichen Canones machen könne / alles mit Exempeln und Regeln aus geführet. Da dann der Schlüſſel und Vortheil deutlich offenbahret wird. Wobey dann noch andere Exempel angeführet werden um zu zeigen / daß man aus allen Melodien und Modulationibus mancherley Canones / und 2. 3. biß 4 fache Themata machen könne. à §. 168. usqve ad 223.

Beſchluß.

(0)

Addendum

A special appendix on *fugae ligatae*, or *canons*; *also*, on double, triple and quadruple *counterpoint*.

How one can create such *canons* by means of all *intervals*. All presented with *examples* and *rules* in which, in addition, the key and technique is clearly revealed. Whereby additional *examples* are given as well to show that one can create various types of *canons* from all *melodies* and *subjects*, and create double, triple and quadruple *themes*. *From* §168 *to* 223.

Conclusion.



J. N. J.

Von den Sätzen.

§. 1.

DAmit der Jugend deſto beſſer gedienet werde/ ſo wird nöthig ſeyn/ daß wir alles auffs einfältigſte/ auch die geringſten Dinge vorſtellen: Derowegen muß ein Incipiente wiſſen/ daß zu einen ieglichen Clave, ſo im General-Baſſe vorkömt/ eine Octava, Quinta und Tertia, doch Wechſels-weiſe/ ſo/ daß bald die Octava, bald die Quinta, bald die Tertia, unten/ oder oben/ oder in die Mitte kömt/ ordinarie muß geſetzet oder gegriffen werden: Welche Octaven, Quinten und Tertien, alle/ von dem Fundamental-Clave an/ ſo im General-Baſſe vorhanden/ müſſen gezehlet werden. Zum Exempel/ wenn der Baſs C. hat/ ſo iſt e. die Tertia, g. iſt die Quinta, und c. die Octava, welches auch von den Conſonantiis Compoſitis, die da nemlich in der Octava höher hinauff kommen/ verſtanden wird: Und hieraus entſtehet der Contrapunctus ſimplex von vier Stimmen: Der Contrapunctus ſimplex aber iſt eine harmonia, da alle Stimmen zugleich mit einander anſchlagen/ und fort ſchreiten.

In Nomine Jesu
On Chords

§1

In order that youth is served all the better, it will be necessary for us to present everything in the simplest way, including the most trivial things. Considering this, a *beginner* must understand that for every *note* that occurs in *basso continuo*, an *octave*, *fifth* and *third* ordinarily have to be written or played – nonetheless interchangeably, so that sometimes the *octave*, sometimes the *fifth*, sometimes the *third* comes below, or above, or in the middle. *Octaves*, *fifths* and *thirds*, all of which have to be counted upwards from the *fundamental note* occurring in *basso continuo*. For example, when the *bass* has *C*, then the *third* is *e*, *g* is the *fifth* and $\overline{c}$ the *octave*, which is also understood as applying to the *composite consonances*, which come namely in the *octave* above. And this is where four-part *simple counterpoint* originates from. *Simple counterpoint*, however, is a *harmony* in which all voices attack and proceed with one another simultaneously.

A §2

§. 2.

Daß dann die Harmonia und Compoſition von 4. Stimmen die natürlichſte und beſte ſey / bezeugen nicht allein viel Autores in ihren Scriptis, ſondern es leheret es die Erfahrung / denn ſo man in der Harmonia von 3. Stimmen wil fort ſchreiten / ſo kan man nicht allemahl Triadem harmonicam (es geſchehe denn mit unartigen Springen) haben / und klinget unterweilen ſehr bloß: Nimt man 5. Stimmen / ſo wird die harmonia zwar vermehret / jedoch ſind es nur in Octava repetirte Claves, und zwar unterweilen ſolche repetirte / die die harmoniam nicht beſſer machen; als wann die Tertien gedoppelt kommen / die in 5. ſtimmigen Concent ihren Sitz noch nicht gedoppelt haben. Zu dem kan man in den viel ſtimmigen Sätzen eine Stimme vor der andern nicht unterſcheiden / man höret nur ein bloſſes harmoniſches Sauſen. Hiervon lauten die Verſe Philomatis alſo:

Quatuor exacte dum novis condere voces,
Tum demum plures tenta componere cantus,
Quatuor eſt vocum cantus ſuper omne poëma.

§. 3.

Wir wollen derowegen bey dem Contrapuncto ſimplici von vier Stimmen den Anfang machen / denn wer erſt hierinnen ein Vortheil hat / der kan dann ſehen / wie er die fünffte / 6ſte / etc. Stimme darzu bringe / welches dann mehrentheils durch Sprünge / wann die Vitia ſollen verhütet werden / geſchehen muß.

§. 4.

Die vier ſtimmige Sätze können wir theilen:

1. in Ordinar-Sätze.
2. in die zerſtreucten Sätze.
3. in Extraordinar-Sätze.
4. in ſonderbahre Sätze.

§. 5.

§2

The fact that 4-part *harmony* and *composition* is the most natural and best is attested to not only by many *authors* in their *writings*, rather, experience teaches this. For when one wants to proceed in 3-part *harmony*, one cannot always have the *harmonic triad* (unless it occurs with malign leaps), and it sometimes sounds very empty. If one takes 5 voices, the *harmony* is indeed augmented, nonetheless only with *notes repeated* at the *octave*, and indeed sometimes *repeated notes* that do not improve the *harmony*, as in when the *thirds* are doubled, which do not yet have their place doubled in 5-part *harmony*. In addition, in chords of many voices one cannot discern one voice from another – one hears a simple *harmonious* bluster. The verses of *Philomathis* on this read as follows:[29]

As you know how to set four voices together precisely,
try then to compose yet more songs:
The song of four voices surpasses every poem.

§3

For this reason, we should like to begin with four-part *simple counterpoint*; for he who first has an advantage in this can then see how he can bring in the fifth, 6th voice, etc., which then must usually occur by means of leaps if *mistakes* are to be prevented.

§4

We can divide up four-part chords as follows:

1. into *ordinary* chords.
2. into dispersed chords.
3. into *extraordinary* chords.
4. into special chords.

§5

§. 5.

Die Ordinar-Sätze ſind: c. g. c. e. in numeris harmonicis 2. 3. 4. 5. Oder/ c. c. e. g. in numeris 2. 4. 5. 6. Oder/ c. e. g. c. in numeris 4. 5. 6. 8. Sie werden nun deswegen Ordinar-Sätze genennet/ weil die Ordnung ihrer radical-proportional Zahlen auf einander folget / wie ſie GOtt und die Natur ſelbſt geordnet hat/ als: 1. 2. 3. 4. 5. 6. und 8. Daraus denn auch zu ſehen iſt/ daß allemahl die Octava zum erſten repetiret wird/ und keine Quinta oder Tertia in der Harmonia gedoppelt fället; Ob ſchon im andern Satze 2. 4. 5. 6. die 3. überhüpffet wird/ das geſchicht deswegen / weil man in den 4 ſtimmigen Concentu Triadem harmonicam nicht haben könte/ wolte man aber 5 ſtimmig ſetzen/ ſo hat die 3. ihren locum, welche mit der 2. eine quintam machet. Inzwiſchen iſt doch die Trias harmonica ſchon da/ als 4. 5. 6. und bleibet die Ordnung unverrückt. 2. 4. geben eine Octavam, de Octavis idem eſt judicium. Im dritten Satze 4. 5. 6. 8. wird die Zahl 7. ausgelaſſen/ weil ſie keine harmoniſche Zahl iſt/ und von Natur ausgeſchloſſen wird. Wobey dann auch beyläuffig zu mercken/ daß keine ungerade Zahl der Grund und Wurtzel der harmonia ſeyn kan/ nach der Ordnung der Zahlen/ denn aus der Unität gehet man zu 2. von 2. zu 4. welche der Grund der gantzen harmoniæ ſeyn kan/ wie ſolches an einem andern Orth iſt angeführet worden.

§. 6.

Die zerſtreueten Ordinar-Sätze ſind: c. c. g. e. in numeris 1. 2. 3. 5. Oder/ c. g. e. c. in numeris 2. 3. 5. 8. Oder/ c. e. c. g. in numeris 4. 5. 8. 12. Sie können deswegen Zerſtreuete genennet werden / weil in der Mitten die Natürlich folgende Zahl ausgelaſſen / und an ſtatt derſelben eine

§5

The *ordinary* chords are: c g $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{e}}$, *in harmonic numbers* 2:3:4:5. Or c $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{g}}$, *in numbers* 2:4:5:6. Or c e g $\overline{\text{c}}$, *in numbers* 4:5:6:8. They are called *ordinary* chords because the order of their *radical proportional* numbers succeeds as God and nature themselves ordered them, namely: 1, 2, 3, 4, 5, 6, and 8 – from which it can then also be seen that the *octave* is always the first repeated, and no *fifth* or *third* occurs doubled in the *harmony*. Even though the 3 is skipped over in the second chord 2:4:5:6, that occurs because one could not otherwise have *triadic harmony* in a 4-part *chord*. If, however, one wanted to compose in 5 voices, then 3 has its *place*, which produces a *fifth* with the 2. Meanwhile, the *harmonic triad* is indeed already present, namely 4:5:6, and the order remains unchanged. 2:4 produces an *octave*; *de octavis idem est judicium*.[30] In the third chord, 4:5:6:8, the number 7 is left out, because it is not a *harmonic* number and is excluded by nature. Whereby it is also to be noted in passing that no uneven number can be the foundation and root of *harmony* according to the series of numbers; for from *unity* one goes to 2, from 2 to 4, which can be the foundation of the entire *harmony*, as was mentioned in another place.

§6

The dispersed *ordinary* chords are: c $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\overline{\text{e}}}$, *in numbers* 1:2:3:5. Or c g $\overline{\text{e}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$, *in numbers* 2:3:5:8. Or c e $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{g}}$, *in numbers* 4:5:8:12. They can be called dispersed because the number that naturally follows is left out in the

andere geſetzet wird: Als im erſten Satz wird die 4. ausgelaſſen/ iſt alſo zwiſchen 3. und 5. ein hiatus. Im andern Exempel iſt zwiſchen 3. und 5. ein vacuum, zwiſchen 5. und 8. fehlet die 6. als eine harmoniſche Zahl. Im dritten Exempel iſt zwiſchen 5. und 8. die 6. zwiſchen 8. und 12. die 10. in der Natürlichen Ordnung ausgelaſſen / wie oben in dieſem paragrapho zu ſehen. Wie nun in numeris alſo auch in den Clavibus; Die numeri aber zeigen die Gewißheit.

§. 7.

Ob nun wohl die Ordnung in etwas zerſtreurt iſt / ſo iſt doch allemahl die Octava von Fundamental-Clave in dieſen Sätzen: Darum haben ſie noch eine groſſe Verwandſchafft mit den Ordinar-Sätzen/ und kommen ſehr lieblich ins Gehör/ weil man die ſonos, indem ſie etwas weiter von einander kommen/ fein diſtinctè vernehmen und unterſcheiden kan: Es muß aber dieſe Zerſtreuung nicht allzu weit von einander kommen / ſonſt wird die harmonia hiulca und wüſte.

§. 8.

Die dritte Ordnung der Sätze/ nennen wir Extraordinar-Sätze/ als: c. g. e. g. in ihren numeris 2. 3. 5. 6. Oder/ c. e. g. e. in numeris 4. 5. 6. 10. Oder/ c. e. e. g. in numeris 4. 5. 10. 12. In dieſen Sätzen iſt nicht allein eine Zerſtreuung / ſondern es wird auch die Octava des Fundamental-Clavis nicht repetiret / da es doch von Natur ſeyn müſte; Es werden nur die Claves, welche nicht ſo vollkommen ſind / repetiret / als die Quinta und Tertia, und der Grund / worauff die harmonia beruhet/ wird verſchwächet / und die Zweige der Wurtzel / wo von die harmonia gleichſam ihre Nahrung hat / werden weg geriſſen / daher ſie nicht ſo gut ſeyn kan / wie ſie ſeyn ſolte / und könt ſo zu reden alles aus der Ordnung / ſonderlich wann ſolche Sätze immer ſolten gebrauchet / und keine Verwechſelungen

middle, and another is taken instead. For in the first chord, 4 is left out, and so there is a *hiatus* between 3 and 5. In the second example, there is a *vacuum* between 3 and 5, between 5 and 8 the 6 is missing as a *harmonic* number. In the third example, between 5 and 8 the 6 and between 8 and 12 the 10 are left out in the natural order, as can be seen above in this *paragraph*. And in *notes* it is just as in *numbers*; the *numbers*, however, show with certainty.

§7

Although the order is somewhat dispersed, the *octave* from the *fundamental note* is indeed always in these chords. For this reason, they still have a close relationship to the *ordinary* chords, and come across as very agreeable to the ear, because one can perceive and discern the *sounds* quite *distinctively*. The dispersal, however, must not be too great, or else the *harmony* becomes *gaping* and empty.

§8

The third category of chords we call *extraordinary* chords, namely: c g $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{g}}$ in their *numbers* 2:3:5:6. Or c e g $\overline{\text{e}}$, *in numbers* 4:5:6:10. Or c e $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{g}}$, *in numbers* 4:5:10:12. In these chords, not only is there a dispersal, but the *octave* to the *fundamental note* is not *repeated*, where by nature it indeed should be. Only the *notes* that are not so perfect are *repeated*, namely the *fifth* and *third*, and the foundation on which the *harmony* is based is weakened, and the branches of the root, from which the *harmony* takes its nourishment, so to speak, are torn away, for which reason they cannot be as good as they should be, and everything comes to be out of order as it were – especially if such chords were to always be used

gen getroffen werden: Erſtlich iſt 3. und 6. gedoppelt / welche keine harmoniſche Grund-Zahlen ſind / daher die Quinta gedoppelt / das Fundament aber einfach iſt. Wie in dem Exempel weiter zu ſehen.

§. 9.

Die vierdte Ordnung nennen wir / die Sonderbahren Sätze / dieſelben ſind nun alle diejenigen / über welchen im General-Baſſe die Signaturen und Zahlen überſtehen / denn ſo bald eine Zahl darüber gefunden wird / ſo iſt dieſelbe Nota nicht mehr die Wurtzel der harmonia, es iſt nur ein geborgtes und entlehntes Fundament: Als zum Exempel / wann eine Sexta über einer Nota, etwa e. ſtünde / ſo wird g. c. darzu gegriffen. Dieſe harmonia beſtehet in den proportional-Zahlen 5. 6. 8. da wir doch gehöret haben / daß keine ungerade Zahl in der natürlichen Ordnung der Grund der völligen harmonia ſeyn könne; welches auch das Gehör bekräfftigen wird: Dieſe ſonderbahren Sätze gehen beydes in die Conſonantien und Diſſonantien / wovon hernach ein mehres. Nota: wer die Lehre der Proportionen nicht inne hat / der muß ſich vorſehen / daß er die Proportional-Zahlen / mit den Zahlen oder Signaturen im General-Baſs, nicht verwirret.

§. 10.

In allen Griffen und Sätzen der Conſonantien muß die Trias harmonica wohl unterſchieden werden / ob ſie perfecta oder imperfecta ſey: Es beſtehet aber Trias harmonica in denen dreyen Clavibus, in welchen die gantze harmonia begriffen wird: Als c. e. g. oder d. f. a. Die erſte wird perfecta genennet / weil ſie tertiam majorem nechſt dem Fundamental-Clave hat; Die andere imperfecta, weil ſie tertiam minorem nechſt dem Fundament hat. Oder weil der erſten Triadis Radical-Zahlen der Unität viel näher ſind / als der andern. Zum Exempel / c. e. g.

used and no variation made. First, the *fifth*, 3 and 6 – which are not *harmonic* root numbers – is doubled; the *fundamental*, however, is singular, as can be seen in the example.

§9

The fourth category we call special chords. These includes all of those above which *figures* and numbers are written in *basso continuo*. For as soon as a number is found above, that *note* is no longer the root of the *harmony* – it is only a borrowed and derived *foundation*. As for example, when a *sixth* is written above a *note*, for example e, then g $\overline{\text{c}}$ is played in addition. This *harmony* consists of the *proportional* numbers 5:6:8, whereas we have indeed heard that no odd number can be the foundation of full *harmony* in the natural series of *radical* numbers – which the ear will also affirm. These special chords proceed to both *consonances* and *dissonances*, which will be covered more later. *Note*: he who does not have the study of *proportions* internalized must see to it that he does not confuse the *proportional* numbers with the numbers or *figures* in *basso continuo*.

§10

In all chords and voicings of the *consonances*, the *harmonic triad* must be differentiated clearly in terms of whether it is *perfect* or *imperfect*. The *harmonic triad* consists of the three *notes* in which complete *harmony* is contained, as in c e g or d f a. The first is called *perfect* because it has a *major third* to the *fundamental note*, the second *imperfect* because it has a *minor third* to the *fundamental* – or because the first *triad's radical* numbers are much closer to *unity* than the second's. For example, c e g

A 3 has

hat 4. 5. 6. d. f. a. oder a. c. e. hat 10. 12. 15. Denn je näher der Unität / je reiner und vollkommener die Proportiones, und ihre Conſonantien. Itziger Zeit wird die erſte von den Practicis dur, die andere moll genennet; Die Alten aber haben alle Geſänge / wo kein b. vorſtehet / dur, da aber das b. vorſtehet / moll genennet. Die Verſetzung der Triadum werden darnach hyzigiæ genennet / als e. g. c. oder g. c. e. etc. item a. d. f. f. a. d. etc. und alſo durch alle Claves.

§. II.

Die Ordinar-Sätze und Griffe können meiſt alle in der rechten Hand genommen werden / in Tractirung des General-Baſſes, denn ſo bleibet die Lincke bey dem Baſſe, und führet das Fundament allein / und können die Paſſagien deſto beſſer heraus gebracht werden / zumahl da in dem itzigen Stylo muſico die Bäſſe offters lauffen / und geſchwinde fort gehen: Wie dann die beſten Muſici faſt alle den General-Baſs heutiges Tages alſo tractiren / welches die Alten nicht gethan / ſondern die meiſten accorden in der lincken Hand geführet haben / daher aber offt ein Gemurr entſtanden / und wenig Anmuth geweſen ſeyn muß.

§. 12.

Bey allen Griffen nun müſſen / wie ſchon geſagt / die Tertiæ majores und minores wohl unterſchieden werden; Dann wann der Sänger oder Violiſt zum d. das fis / ſo der Componiſt geſetzet hat / anſchlägt / und der Organiſt wolte f. nehmen / ſo würde eine garſtige Conſtellation, Zuſammenſtimmung / wolte ich ſagen / entſtehen; Und diß iſt eigentlich das mi contra fa, wo von die Alten geſaget / eſt Diabolus in Muſica. Es haben auch etliche hiermit die Tritonos verſtanden / und die relationes non-harmonicas, wie ſolches bey den alten Autoribus kan nachgeſchlagen werden.

§. 13.

has 4:5:6, d f a or a c e have 10:12:15. For the closer to *unity*, the more pure and perfect the *proportions*, and their *consonances*. Currently, the first is called *durus* by *practitioners*, the second *mollis*.[31] The venerable, however, called all songs where no ♭ is prescribed *durus*, those where the ♭ is prescribed, however, *mollis*. The rearrangement of the *triads* are accordingly called *syzygia*,[32] namely e g $\overline{\text{c}}$ or g $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{e}}$ etc. *Also*, a d f, f a $\overline{\text{d}}$ etc. and so on through all *notes*.

§11

The *ordinary* chords and voicings can usually all be taken with the right hand in the *realization* of *basso continuo*. For then the left hand remains with the *bass* and plays the *foundation* alone, and the *passages* can be brought out all the better – especially since in the current *musical style*, the bass lines often run and proceed quickly – just as almost all of the best *musicians* today *play basso continuo* in such a way, which the venerable did not do, but rather played most *chords* in the left hand, for which reason, however, a rumbling must have often resulted and displayed little grace.

§12

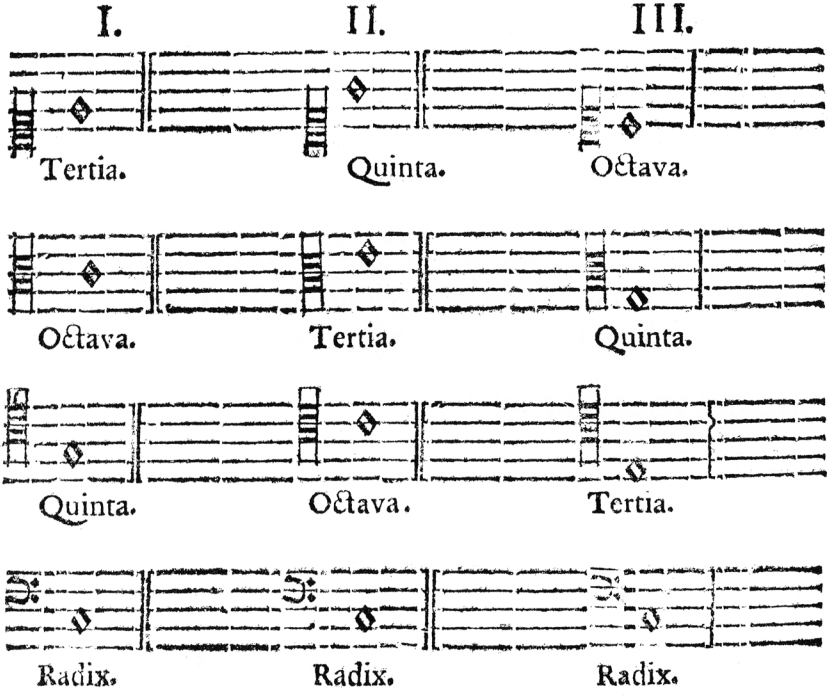
With all chords, the *major* and *minor thirds* have to be differentiated clearly, as already mentioned. For if the singer or *violinist* plays f♯ to the d that the *composer* wrote, and the *organist* wanted to take f, then a foul *constellation*, harmony, I should like to say, would result. And this is actually the *mi contra fa*, which the venerable said *is diabolus in musica*. Some also meant *tritones* by this, and *non-harmonic relations*, which can be looked up in the works of venerable *authors*.

§13

§. 13.

Die Veränderung der Ordinar-Sätze oder Griffe geſchiehet nun auf folgende Weiſe: Zum Exempel / wann C. zum Fundament im General-Baſſe ſtehet / werden die drey Ordinar-Griffe folgender Geſtalt geſetzet / wodurch allerhand Veränderungen der harmoniæ entſtehen / wie wir droben weiter melden werden.

Exempel der Ordinar-Sätze:



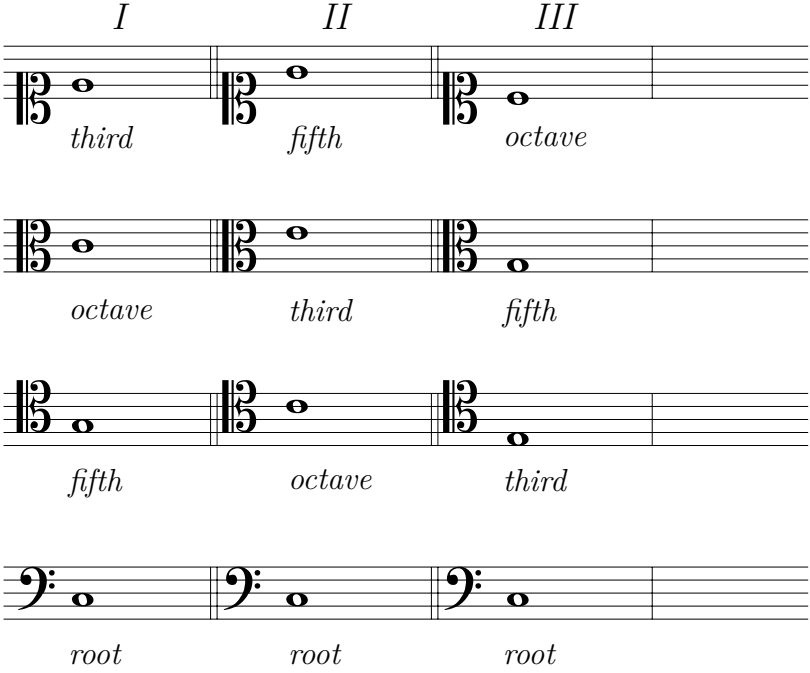
§. 14.

Hieraus ſiehet man ſchon die Veränderungen in den drey Ober-Stimmen / denn was oben iſt geweſen / kömt in die Mitte /

§13

The variation of the *ordinary* chords or voicings occurs in the following way: for example, when *C* is written as the *fundamental* in *basso* continuo, the three *ordinary* chords are written in the following way, through which all types of variation of the *harmony* originate, which we will deal with further above [sic].[33]

Examples of *Ordinary* Chords



§14

Here one can indeed see the changes in the three upper voices. For that which was above comes into the middle

te / und unten; Was in der Mitte iſt / kömt wieder unten / oder oben / und ſo weiter.

§. 15.

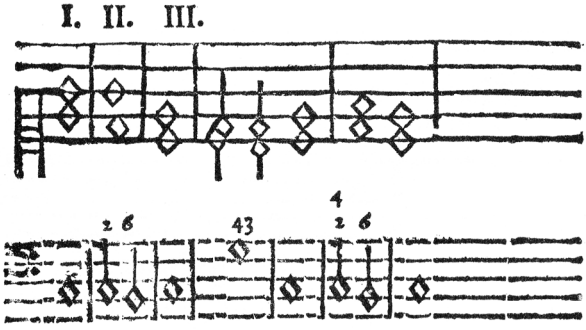
Alſo werden die Octaven, Quinten und Tertien verwechſelt und verſetzet / in andern Clavibus, wenn ſie an ſtatt des Fundaments / oder / als eine Grund-Stimme geſetzet werden. Als zum G. g d h. G. d h g. G. h g d.

§. 16.

Es werden aber alle ſolche Ordinar-Griffe verändert / durch die über den Noten befindliche Zahlen im General-Baſſe; Denn alle Zahlen über den Noten ſind nichts anders / als exceptiones, oder Veränderungen der Ordinar-Griffe / wie ſchon gemeldet / da dann folgende zwey Haupt-Regeln in acht zunehmen ſind:

§. 17.

Wann über einer Nota eine 2. oder 4ta ſtehet / ſo wird die Ordinare Tertia ausgelaſſen. Zum Exempel: im folgenden andern Satze kan keine Tertia ſtatt haben u. ſ. w.



Wann die Tertia hier mit der Quarta oder Secunda ſolte zugleich angeſchlagen werden / würde es übel lauten.

§. 18. Es

dle and below; that which is in the middle in turn comes below or above, and so on.

§15

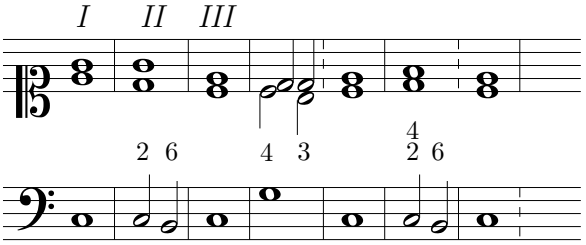
And in such a way the *octaves*, *fifths* and *thirds* are changed and relocated to other *notes* when they are written in place of the *fundamental*, or as a fundamental voice, as for G $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{d}}$ b: G $\overline{\text{d}}$ b g and G b g d.

§16

All such *ordinary* chords are changed, however, according to the numbers located above the notes in *basso continuo*. For all numbers above the notes are nothing but *exceptions*, or variations of the *ordinary* chords, as already mentioned, where the following two general rules are then to be taken into account:

§17

When a 2 or 4*th* is written above a note, the *ordinary third* is left out. For example, in the second chord in the following, no *third* can occur, and so on:

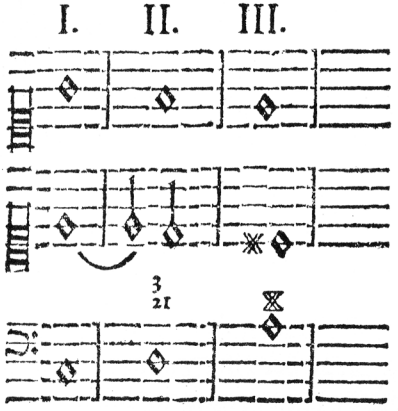


If the *third* were to be attacked with the *fourth* or *second* here simultaneously, it would sound objectionable.

§18 That

§. 18.

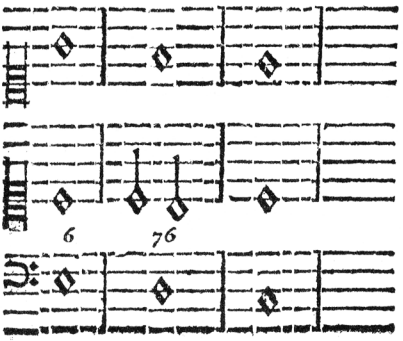
Es wäre dann / daß ſie in harten Syncopationibus ausdrücklich mit hinzu geſetzet würde / ſo kan die Secunda und Tertia zugleich ſich hindurch freſſen / wie im folgenden andern Satze zu ſehen.



Bey ſolchen und derogleichen Exempeln / müſſen allemahl die Signaturen / wo nemlich die 2. und 3tia zugleich vorhanden / hinzu geſetzet werden. Vor die Incipienten iſt zu erinnern / daß man an ſtatt der 2. auch die 9. und an ſtatt der 3. (aber gar ſelten) auch die 10. ſetzet / welches einerley iſt: Denn die nona iſt ſecunda duplicata, decima iſt eine tertia.

§. 19.

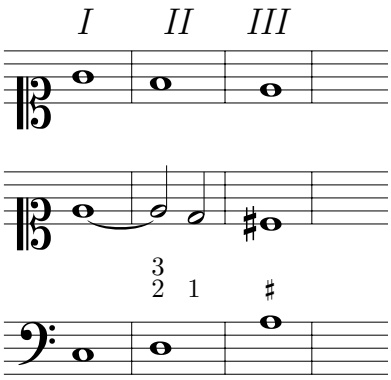
Wann über einer Nota eine 6. oder 7. vorhanden / bleibet die Octava und Quinta, ſo ſonſt zu dem Grund-Clave ordinarie gehöret / zurücke. Als:



Allhier wird im andern Tacte d. und a. ſehr hart zu der Septima und Sexta lauten / darüm iſt die Tertia und 6. nach der 7. im General-Baſſe zum d. allgenung und gehet allemahl an.

§18

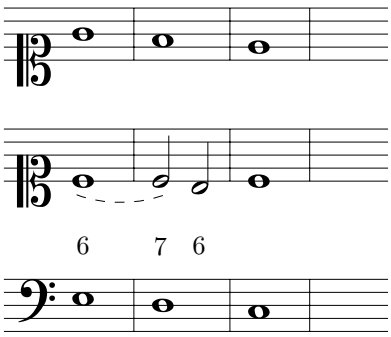
That is unless they are expressly included in harsh *syncopations*.[34] In such a case, the *second* and *third* can clash with one another simultaneously, as can be seen in the second chord in the following:



With such examples and similar ones, where the 2 and 3*rd* are present simultaneously, the *figures* always have to be included. *Beginners* are to be reminded that one also writes the 9 instead of the 2, and also the 10 instead of the 3 (although quite rarely), which is the same. For the *ninth* is the *doubled second*, the *tenth* is a *doubled third*.

§19

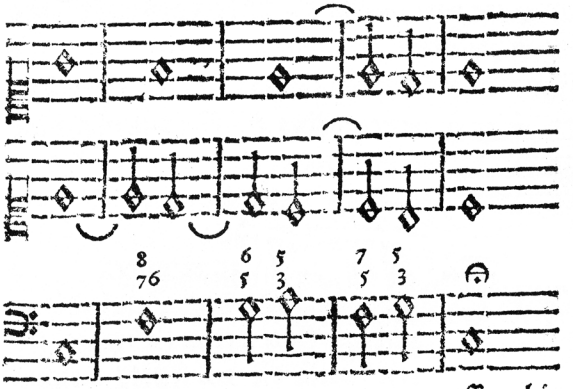
When a 6 or 7 is present above a note, the *octave* and *fifth*, which otherwise *ordinarily* belong to the fundamental *note* are omitted, as in:



Here, in the second *measure*, d and a will sound very harsh with the *seventh* and *sixth*; for this reason, the *third*, and 6 after the 7 are sufficient and always suitable with the d in *basso continuo*. He who wants to compose more fully can double the *third*.

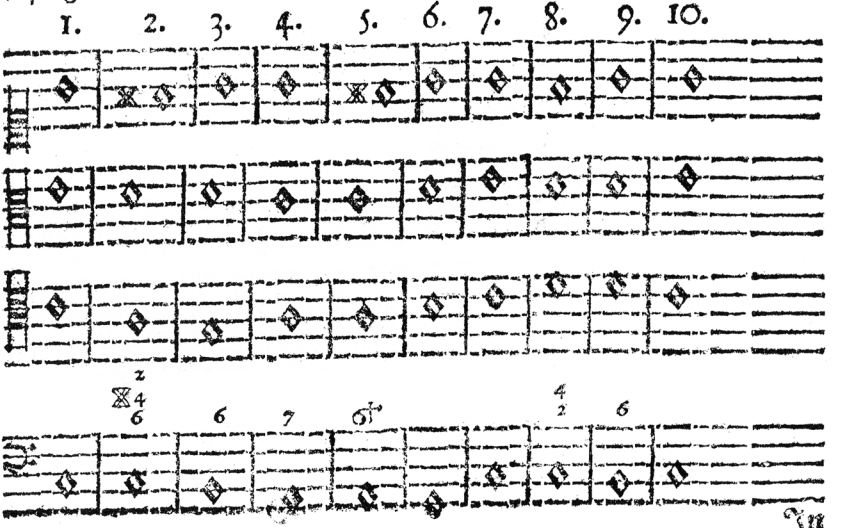
B §20

§. 20. Es wäre denn/ daß ſie ausdrücklich geſetzet / als in folgenden Bindungen / da die Octava und 7. item 6. und 5. Dann die Quinta und Septima zugleich kämen.



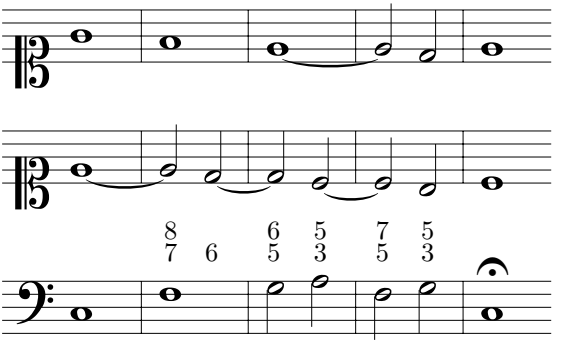
In dieſen und dergleichen Exempeln/ müſſen auch die Signaturen ausdrücklich geſetzet werden.

§. 21. Wañ nun ein Incipiente auſſer obigen Exempeln die Tertien und Quinten greiffen wolte/ da entweder eine 7. oder 6. oder 4. oder 2. über der Noten ſtünde/ würde eine grauſame harmonia erfolgen/ als im folgenden Exempel.



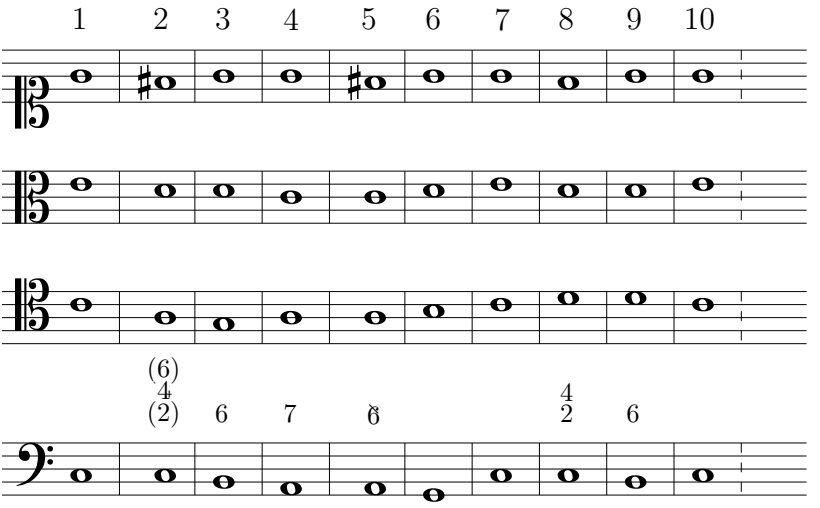
In

§20 That is unless they are expressly written, as in the following suspensions, where the *octave* and 7, *as well as* 6 and 5, and then the *fifth* and *seventh*, would come simultaneously.



In these and similar examples, the *figures* must also be expressly written.

§21 If a *beginner* wanted to play the *thirds* and *fifths* in the example above, where either a 7 or 6 or 4 or 2 was written above the notes, a horrifying *harmony* would result, as in the following example.

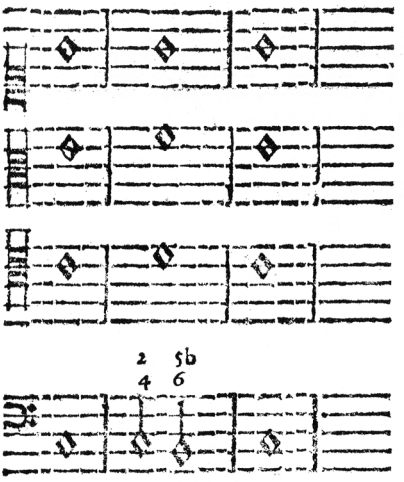


In

In dieſem Exempel / im andern Satze kan keine Quinta oder Tertia: Im dritten Satze keine Quinta geduldet werden. Im vierdten Satze iſt die Quinta auch ſehr hart / ſo ſie ſolte hinzu geſetzet werden: Im fünfften ſtehet ſie nicht zu erdulden. Im achten wird wieder keine Tertia geduldet: Im neundten keine Quinta perfecta. u. ſ. w. Wann dannenhero eine 4. und 6ta zugleich über einer Nota ſtehet / ſo muß nothwendig und insgemein die Tertia und Quinta ausgelaſſen werden.

§. 22.

Wo aber eine Quinta imperfecta über einer Nota ſtehet / kan die Sexta wohl darzu genommen werden / ob ſie ſchon nicht allemahl ausdrücklich darüber ſtehet.

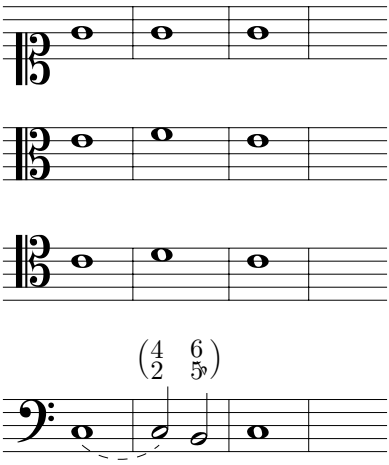


Hierbey iſt auch beyläuffig zu erinnern / daß in einem temperirten Clavier eine Quarta ſuperflua oder eine Quinta imperfecta zweyerley effectus oder fines hat / denn in der modulation, und Fortſetzung der harmoniæ verurſachet ſolch intervallum einen mercklichen Unterſcheid im Gehör / als wann b. und e. genommen werden / ſo kan der Muſicus practicus dieſelben gebrauchen / als wann es eine Quinta imperfecta oder eine Quarta ſuperflua wäre. Als:

In this example, in the second chord, no *fifth* or *third*, in the third chord, no *fifth* can be tolerated. In the fourth chord, the *fifth* is also very harsh, if it should be included. In the fifth, it cannot be tolerated. In the eighth, again no *third* is tolerated, in the ninth, no *perfect fifth*, and so on. Therefore, when a 4 and 6*th* are written above a note simultaneously, in such a case the *third* and *fifth* must necessarily and generally be left out.

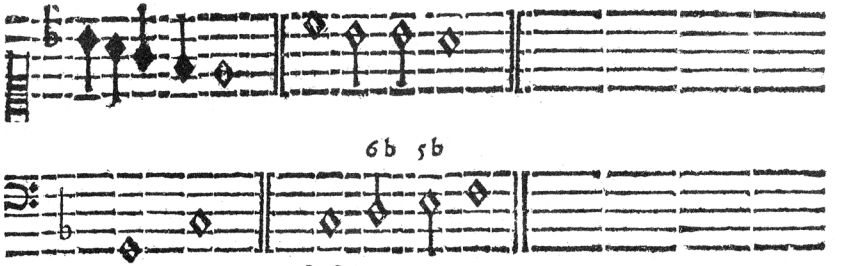
§22

However, when there is a *diminished fifth* written above a note, the *sixth* can indeed be taken in addition, although it is not always expressly written above it.

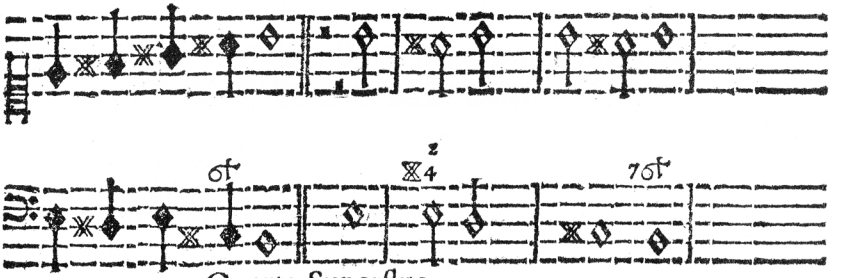


Here it is also to be reminded in passing that, on a *tempered* keyboard, an *augmented fourth* or a *diminished fifth* have two *effects* or *purposes*; for in the *changing* and continuation of *harmony*, such an *interval* causes a noticeable difference in the ear, as in when b♭ and e are taken, the *practical musician* can utilize them as if they were a *diminished fifth* or an *augmented fourth*, as in:

B 2



Quinta Imperfecta.



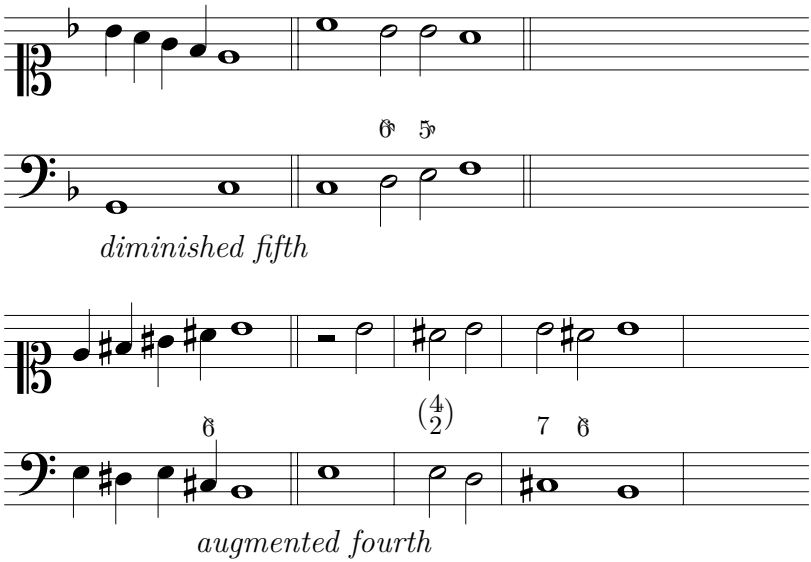
Quarta Superflua.

Allhier kan in den temperirten Clavier / wann ein ♮ bey dem a. ſtehet / kein ander Clavis als b. gegriffen werden. Alſo iſt b a g f e eine Quinta diminuta, und e fis gis b eine Quarta ſuperflua, welche Signatur offte bey den Componiſten verſehen / und an ſtatt einer 5b eine ♮4 gezeichnet wird: Und alſo kan auch die Tertia major vor eine Quarta imperfecta gebrauchet werden / als a. g. f. iſt eine Tertia maj. im tranſitu, a. gis fis. f. iſt eine Quarta imperfecta, in der harmonia alſo:

a. f. fis. gis. a. gis.
fis. gis. a. f. fis. cis.

§. 13.

Wenn eine Sexta zu einer Nota gegriffen wird / dann wird gemeiniglich die Octava, ſo zu dem Fundamental-Clave gehöret ausgelaſſen / Als:

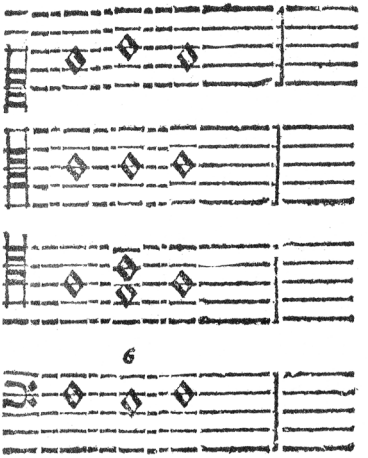


Here, on the *tempered* keyboard, when a ♯ is written next to the a, no other *note* can be taken but b♭. And so b♭ a g f e is a *diminished fifth*, and e f♯ g♯ b♭ is an *augmented fourth*, *figures* that are often confused by the *composer*, and instead of a 5♭, a 4 is written. And in such a way the *major third* can be utilized instead of a *diminished fourth*. Namely, a g f is a *major third* in *passing*, a g♯ f♯ f is a *diminished fourth*, in *harmony* as such:

a f f♯ g♯ a g♯
f♯ g♯ a f f♯ c♯

§23

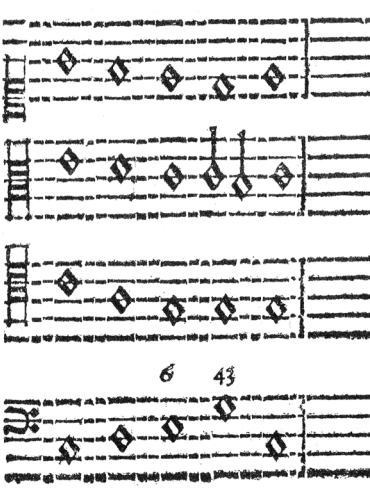
When a *sixth* is played to a note, then the *octave* that belongs to the *fundamental note* is generally left out, namely:



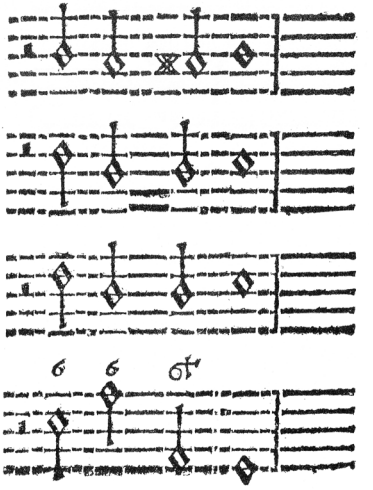
Allhier wird das e. nicht doppelt geſetzet / denn alle Claves im Baſſo, welche eine Sextam über ſich haben / ſind nur geborgte Fundamental-Claves, und nicht die rechten radices triadis harmonicæ, wie ſchon gemeldet.

§. 24.

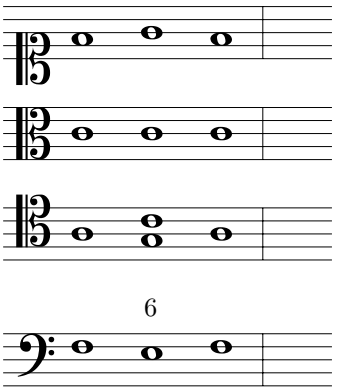
Es kan aber in einem Satze der Sextæ der Fundament-Clavis in der Octava dupliret werden/ in motu contrario, oder wann ein trauriger affectus ſoll angebracht werden. Als im erſten Exempel iſt e und ē im andern a a und A.



Oder



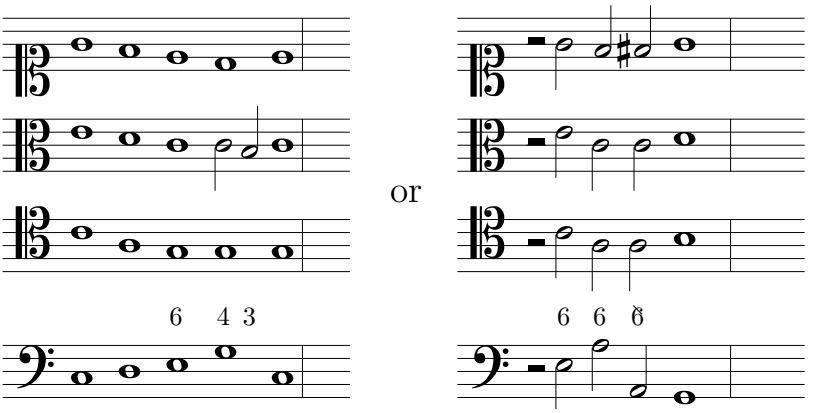
Man



Here the e is not doubled; for all *notes* in the *bass* that have a *sixth* above are only borrowed *fundamental notes* and not the true *roots of the harmonic triad*, as already mentioned.

§24

The *octave* to the *fundamental note* can, however, be *doubled* in a *sixth* chord in *contrary motion*, or when a melancholy *affect* is to be brought in. Namely, in the first example e and $\overline{\text{e}}$, in the second a, a and *A*.

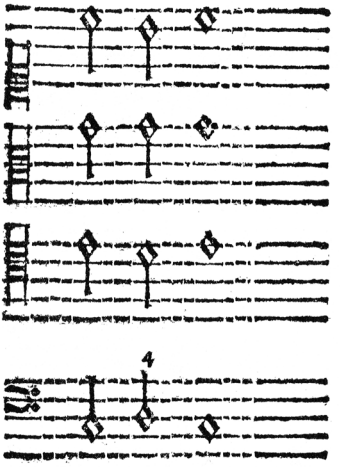


One

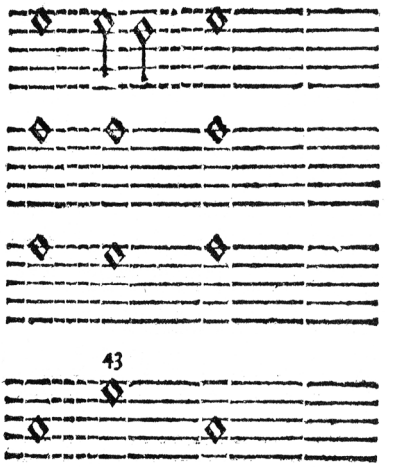
Man muß aber hierinnen ein Maſſe machen / denn die Sexten ſind denen diſſonantien ſehr nahe / wann nun der geborgete Fundament-Clavis dupliret wird / und man wolte den Gebrauch zu viel continuiren / ſo würde dem Gehör zu letzt ein Eckel erwecket werden.

§. 25.

Es muß auch niemahls eine Quarta nechſt der Fundamental-Stimme angeſchlagen werden / wo ſie nicht ausdrücklich bezeichnet iſt / ſie muß allemahl ſo ſtehen / daß ſie wohl kan reſolviret werden ; Sie iſt eine perfecta Conſonantia , aber ſie hat ihren Sitz oben in der Octavâ , und nicht unten / darum muß ſie reſolviret werden.



Iſt falſch / denn im andern Satze muß der Alt, mit dem Baſſo eine Tertia ſeyn.



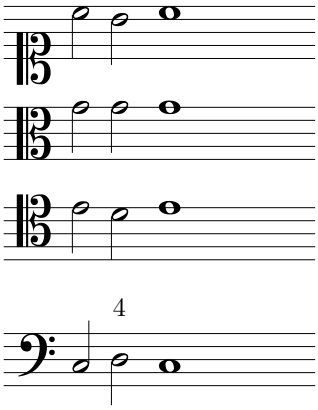
Alſo wird die reſolution der Quartæ richtig / und machet allemahl eine Formal-Clauſulam.

§. 26. Die

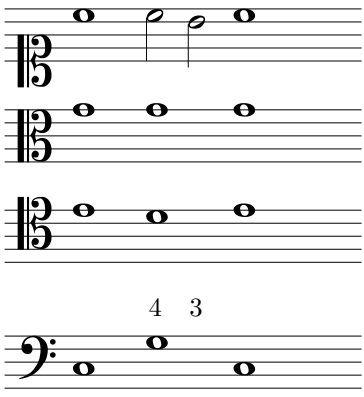
One must, however, proceed with measure in this regard; for *sixths* are very close to *dissonances*. If the borrowed *fundamental note* is *doubled*, and one were to *continue* the utilization too long, eventually the ear would have disgust.

§25

A *fourth* to the *fundamental* voice must also never be played where it is not expressly indicated. It always has to be written so that it can be *resolved* properly. It is a *perfect consonance*, but it has its place above in the *octave* and not below. For this reason, it has to be *resolved*.



Is wrong, because in the second chord the *alto* has to be at a *third* to the *bass*.



As such, the *resolution* of the *fourth* is correct and always creates a *formal cadence*.

§26 Trivial

§. 26.

Die geringen Dinge / als wann ein b rotundum, oder 𝄪 cancellatum über einer Nota ſtehet / ſind ohne dem bekañt / denn das 𝄪 erhöhet / das b erniedriget ein Semitonium, das quadratum ♮ thut eben das / was das 𝄪 cancellatum thut / nur daß es dem generi diatonico zugeeignet wird / und gehöret eigentlich ins e. und h. wann ein b rotundum vorher gegangen. Dieſe Zeichen müſſen accurat geſetzet und obſerviret werden / und iſt nicht gleich viel / ob ſie im Baſſo vor / oder über den Noten ſtehen: So ſind die Sextæ majores und minores auch deutlicher / wann ſie alſo 6♯. 6♭. gezeichnet werden / denn die 𝄪 dabey machen öffters confuſion, daß man meinet / es gehöre zur Tertia.

§. 27.

Andere dergleichen geringe Stücke muß ſich der Incipiente auch bekannt machen / als wenn die Conſonantien majores und minores ſeyn / und wie ſie im General-Baſſe gezeichnet werden; Sonderlich muß man die Intervalla in den modis fictis wohl imprimiren / als wenn in einem temperirten Clavier dieſer Satz gegriffen wird dis c a fis. ſo haben wohl einige gemeinet / dis und Fis ſey eine Sexta major, welches auch nach der theoria wahr iſt. Wenn man aber den ambitum anſiehet / ſo iſt dieſes intervallum temperate eine Septima minor, als wenn ich durchgehe: dis / d / c / B. A. G. Fis, ſo giebt es die Zahl des ambitus, es klingt auch den Ohren nicht anders als eine Septima. Hierinnen aber ſind viele ſo wunderlich im Gehör / und können gar nicht unterſcheiden / daher ſie ſich auch in den transpoſitionibus nicht gar zu hoch verſteigen / oder zu tieff einlaſſen / fallen daher wohl gar auf eine Läſterung / und ſchmähen diejenigen / welche in Transpoſitiones ſich zu finden wiſſen / und dieſelben approbiren und beliebẽ. Wer die Modos Muſicos verſtehet / der kan bald ſehen / wie die Transpoſitiones ſeyn müſſen / ob ſie richtig /

§26

Trivial matters, such as when a ♭ *flat symbol*, or a ♯ *sharp symbol* is written above a note, are known in any case. For the ♯ raises, and the ♭ lowers by a *semitone*. The *natural symbol* ♮ does that which the ♯ *sharp symbol* does, only that it is appropriated to the *diatonic genus*, and actually belongs at *e* and *b*, when a ♭ *flat symbol* has proceeded. These symbols must be *accurately* written and *observed*, and it makes a difference whether they are written in the *bass* before or above the notes. In such a way, the *major* and *minor sixths* are also clearer when they are indicated as such 6 6; for the ♯ often cause *confusion* in this regard, in that one thinks it pertains to the *third*.

§27

A *beginner* must also familiarize himself with other similar trivial matters, such as whether the *consonances* are *major* and *minor*, and how they are written in *basso continuo*. In particular, one must *impress* well *into one's mind* the *intervals* in the *modi ficti*;[35] such as when this chord $\overline{\text{d♯}}$ c a $\overline{\text{f♯}}$ is played on a *tempered* keyboard, a few have perhaps thought *d*♯ and *F*♯ would be a *major sixth*, which is also true in *theory*. When one observes the *ambitus*, however, this *tempered interval* is a *minor seventh*; namely, if I proceed through d♯ d c B♭ *A G F*♯, in such a way it indicates the number of the *ambitus*. It also does not sound different to the ears than a *seventh*. However, many have such a whimsical ear in this regard and cannot discern at all, for which reason they also do not allow themselves to go all too high in *transpositions*, nor all too low – indeed even resort to defamation for this reason, and vilify those who know how to manage with the *transpositions*, *approve of* and are inclined towards them. He who understands the *musical modes* can easily see how *transpositions* are supposed to be

richtig / denn ſie müſſen alle ad certum regulàrem modum reduciret werden können / ſonſt ſind ſie nullius modi, haben keine ſtatt / und ſind verwerfflich; Inzwiſchen iſt es wahr / daß man alle Modos aus allen Clavibus in guter Temperatur richtig transponiren kan / es mag es der Tadeler verſtehen / oder nicht verſtehen / loben oder ſchelten. Ich habe das Temperament im ſtimmen des Clavires in Säiten- und Pfeiff-Wercke verſuchet / habe auch unterſchiedliche verſtändige Muſicos darbey gehabt / welche ſolche Temperatur approbiren; Ich könte auch durch einen Notarium ſolche Atteſtata vidimiren laſſen: allein / wer es nicht glauben wil / der laſſe doch nur ſein Scoptiſiren / Ich wil ja durch meine gute Meynung niemand vorſchreiben / oder ein Geſetz geben / ein jeder mache es auch nach ſeinem Kopffe; Inzwiſchen habe ich alle vor gefaſſete Meynungen zurücke geſetzt / und wenn ich auf mein Chriſtlich Gewiſſen auf die Subſemitonia incliniren ſolte / ſo könte ich es mit guten Gewiſſen nicht thun / und ſolche Confuſiones billigen; ja wenn es auch Leib und Leben betreffen ſolte. Ich habe zwar in meinen vorigen Schrifften gewiſſe limites geſetzet / daß man die tertias fictas, fis-b. item, cis-f. auch gis-e. ein Viertel eines Commatis könte ſchweben laſſen / weil dieſelben nicht gar zu offte / auch bey denen Einfältigen gar nicht gebrauchet würden / damit das genus diatonicum deſto reiner verbleibe!; Ich habe aber auch dabey gemeldet / daß man alle Conſonantien in ein gleich Temperament bringen könte / Als: wann alle Quinten $\frac{1}{12}$ Commat. ſchweben / ſo kömt auf eine jede Tertia major mechanicè $\frac{8}{12}$ oder $\frac{2}{3}$ eines Commatis, und auf eine jede Tertia minor $\frac{9}{12}$ oder $\frac{3}{4}$ eines Commatis; Ich ſage mechanicè, denn ſolches kan ein jeder mit einem Hand-Circul nachſuchen: Wenn erſtlich alle Proportiones mathematicè ſind eingetheilet worden; denn ein Comma, als eine Proportio ſuperparticularis, läſſet ſich in zwey

gleiche

be – whether they are correct. For they must all be able to be *reduced with certainty to the regular mode*, or else they are *not in any mode*, cannot occur and are condemnable. Meanwhile, it is true that one can correctly *transpose* all *modes* into all *keys* in a good *temperament*, whether or not the dispraiser understands it, praises or berates it. I have researched *temperament* in the tuning of the keyboard on stringed instruments and pipework, and have also had various well-informed *musicians* present who *approve of* such *temperament*. I could also have such *attestations notarized* by a *notarius*; nonetheless, he who does not want to believe it should refrain from his *skepticism*. I indeed do not want to prescribe anything to anyone with my well-intentioned opinion, or statute a law; everyone may proceed according to his own mind. Meanwhile, I have rejected all preconceived opinions, and if, on my Christian conscience, I were to be *inclined* toward the *subsemitones*, I could not do it with a clear conscience, and approve of such *confusions* – indeed even if it concerned life and limb.[36] I indeed set certain *limits* in my previous writings, that one can allow the *false thirds f♯ b♭ as well as c♯* f, and also *g♯ c*, to beat a quarter of a *comma*, because they would not be utilized all too often – also would not be used at all by the simpleminded – so that the *diatonic genus* remains more pure. I also reported in conjunction, however, that one could bring all *consonances* into an equal *temperament*, such as when all *fifths* beat $\frac{1}{12}$ of a *comma*; in such a way each *major third automatically* gets $\frac{8}{12}$ or $\frac{2}{3}$ of a *comma*, and every *minor third* $\frac{9}{12}$ or $\frac{3}{4}$ of a *comma*. I say *automatically* because anyone can research such with a compass when all such *proportions* have been divided *mathematically*. For a *comma*, being a *superparticular proportion*,[37] cannot be divided into two equal

gleiche Theil nicht theilen / als wann 80-81 mediret wird / kommen 160. 161. 162. Dieſe drey termini geben zwo Proportiones; die differenz dieſer beyden Proportionen iſt: 25920. 25921. nun trägt etwa auf einen 3. füßigen Monochordo ein ſolch Theilchen von dieſen groſſen Zahlen/ eine Nadelſpitze breit / wer kan eine ſolche ſubtile differenz mit dem Gehör und Circul treffen und begreiffen? noch viel ſubtiler wolten die differentien fallen / wann man ein Comma in 12. Theile theilen wolte; wann dann ſolche ſpitzige Dinge der ſenſus nicht penetriren kan / ſo iſt es ſchon genug / wenn das ſpacium Commatis mit dem Circul in gleiche Theile getheilet werde; dann die ſubtilitäten / ſo wir mathematicè beweiſen können / die kan das ſenſorium nicht allemahl begreiffen: ultra poſſe nemo obligatur; genug iſt es/ daß ocularis demonſtratio vorhanden iſt. Wie nun die quinta etwas/ die tertia major ein mehres / und die tertia minor noch ein mehres in der Temperatur vertragen kan; Alſo ſiehet man/ wie es die Natur ſelber ſo ſchön an den Tag giebt / denn je perfecter ein Ding iſt/ je eher man den Mangel oder Tadel daran ſiehet; Denn wie man in einen recht weiſſen Tuch einen Flecken noch viel eher ſiehet / als in einen/ ſo ſchon etwas ſchmutzig / und ſeine perfection in der weiſſen Farbe nicht ſo vollkömlich hat; Alſo in den gradibus der Conſonantien / da es denn auch wohl heiſſet: Contraria juxta ſe oppoſita magis eluceſcunt. Ich glaube aber daß mancher urtheilet / ehe er die Natur der Conſoantien erforſchet hat; Andere die haben es noch nicht approbiret; Andere haben es wohl verſuchet / und haben wohl noch nicht die bloſſen Säiten/ oder Uniſonos auf dem Monochordo rein ſtimmen können / denn ſo lange iſt die Säite noch unrein / ſo lange als noch ein ſubtiler tremor darinnen iſt; Andere wiſſen nicht die ſubtile differenz $\frac{1}{12}$ commatis durch das Gehör zu treffen; denn es gehöret warhafftig Gedult und Zeit darzu / ſolche Dinge zu accordiren. Wann ich nun die obgedachten tertias fictas reiner

equal parts; such as when 80:81 is *mediated*, 160:161:162 results.[38] These three *terms* yield two *proportions*. The *difference* between these two *proportions* is 25920:25921.[39] Carried over onto a 3-foot *monochord*, such a small division of these big numbers has the width of the tip of a needle. Who can perceive and comprehend such a *subtle difference* with the ear and *compass*? The *differences* would be much *more subtle* if one were to divide a *comma* into 12 parts. Seeing that such subtle things cannot be *penetrated* by the *senses*, it is sufficient if the *space of a comma* is divided into equal parts with the *compass*; for the *subtleties* that we can prove *mathematically* cannot always be comprehended by the *senses*: *Ultra posse nemo obligatur*.[40] It is sufficient that *visual demonstration* is available. Just as the *fifth* can tolerate some, the *major third* more and the *minor third* even more in *temperament*, as such one sees how nature itself brings it to light so beautifully; for the *more perfect* a thing is, the easier one can see the deficiency or blemish on it. For just as one can much more easily see a spot on a truly white towel than on one that is already somewhat dirty and is not so *perfectly* white in color, just the same in the *gradations* of *consonances*, where it is then also fittingly said: *Contraria juxta se opposita magis elucescunt*.[41] I believe, however, that some judge before they have researched the nature of the *consonances*. Others have not yet *approved of* it. Others have indeed tried, and were not able to tune the open strings, or *unisons* on the *monochord*, purely; for as long as the string is still impure, there will be a *subtle tremor* in it. Others do not know how to perceive the *subtle difference* of $\frac{1}{12}$ *comma* by ear; for it truly takes time and patience to *tune* such things. When I want to have the above mentioned *false thirds* more

C pure,

haben wil / ſo nehme ich einen ſonderlichen Proceſs, und binde mich an kein Model; das iſt aber eine gewiſſe Probe / wann die Quinten ſo viel niederwärts ſchweben / nemlich der obere Clavis gegen den untern / daß die Tertiæ majores erleidlich ſind / da hingegen allemahl der obere gegen den untern wieder herauf ſchweben müſſen: Da iſt das temperament getroffen / und kan man alſo fictè durchs gantze Clavier ſpielen; die Tertiæ minores und Sexten richten ſich nach dieſen / und können in dem temperament noch mehr vertragen / aber es gehöret Fleiß darzu. Doch mag ein jeder ſtimmen wie er wil / ich ſchreibe keinen vor; doch weiß ich den Unterſcheid der Temperaturen wohl. Aber wieder zur Sache:

Folget nun
Von den Progreſſionen / wie man von einem Satze zum andern ſchreitet.

§. 28.

OB wohl vorher ſchon einige Progreſſiones ſind vorgeſtellet / ſo iſt es doch nur geſchehen / daß man dadurch etliche gewiſſe Sätze deſto deutlicher möge verſtehen und ausdrücken; Nun aber wollen wir inſonderheit noch etwas von ſolchen Progreſſen / das iſt / wie man von einem Satze zum andern gehen kan / gedencken und ſetzen.

§. 29.

Wir wollen aber die Progreſſiones in zweyerley motus oder Bewegungen einrichten / nemlich in den motum rectum, und motum contrarium.

§. 30.

Der motus rectus iſt / wann entweder alle Stimmen zugleich herauf / oder herunter ſteigen oder ſpringen / welches zwar nicht allemahl gut iſt; Oder wañ nur die beyden euſſern zugleich mit einander herauf / oder nieder gehen oder fallen / und die andern ſtehen bleiben.

§. 31.

pure, then I utilize a special *process* and do not bind myself to any *model*. It is, however, a certain test when the *fifths* beat lower, namely the upper *note* against the lower one, so that the *major thirds* are tolerable, where in contrast, however, the upper always has to beat higher against the lower. Then the *temperament* has been correctly formulated and in such a way one can play *ficti* throughout the entire keyboard. The *minor thirds* and *sixths* act in accordance with the same, and can tolerate even more in *temperament*, but this requires diligence. Everyone may, nonetheless, tune as he wishes, I am not prescribing anything to anyone, and indeed know the differences between *temperaments* well. But back to the point.

On *Progressions*, How One Proceeds from One Chord to Another

§28

Although a few *progressions* were already presented before, this indeed only occurred so that one might by such means more clearly understand and express several specific chords. Now, however, we would like to consider and posit something else in particular on such *progressions* – that is, how one can proceed from one chord to another.

§29

We would like to formulate the *progressions*, however, in two *moti* or motions, namely in *parallel motion* and *contrary motion*.

§30

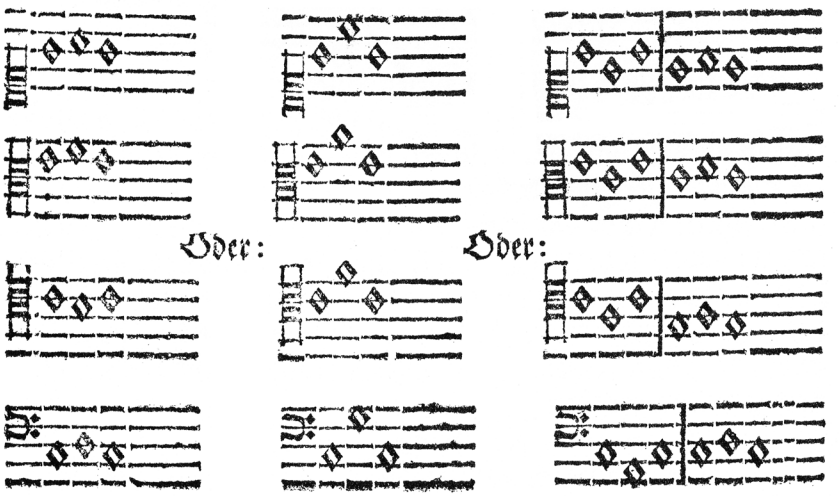
Parallel motion is when all voices either proceed or leap simultaneously ascending or descending, which is indeed not always good – or when only the two extreme voices simultaneously proceed upwards or fall with one another, ascending or descending, and the others remain fixed. §31

§. 31.

Der motus contrarius iſt: da die untere Stimme hinauf gehet / wann die obere Stimme herunter gehet; Oder / wann die obere hinauf gehet / die untere herunter ſteiget / entweder gradatim oder ſaltuatim; Oder / wann eine von einer extrem ſtehet / die andern ſteigen oder fallen. Etliche haben noch den Progreſſum obliqvum, wann eine Stimme ſtehet / daß dann die andere ſich beweget; wir ziehen dieſen motum mit ad motum contrarium, denn wenn ſich etwas zu mir / oder von mir thut / da iſt ſchon etlicher maſſen eine contrarietas.

§. 32.

Der motus rectus kan in denen Ordinar-Griffen oder Sätzen / wann zugleich gradatim oder ſaltuatim in einerley Weite fort gefahren wird / weder im auff- oder nieder-ſteigen / ſtatt haben. Denn er verurſachet / daß allemahl zwo Quinten / oder zwo Octaven hinter einander hergehen / welches lauter Progreſſus vitioſi ſind. Als:

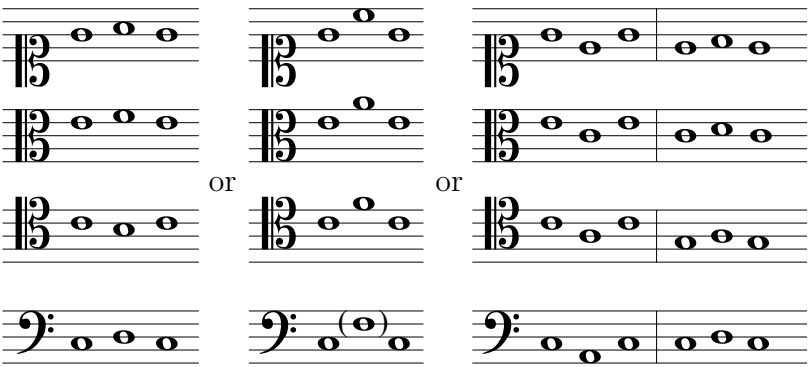


§31

Contrary motion is where the lower voice ascends when the upper voice descends – or when the upper ascends and the lower descends, either *stepwise* or *by leap*. Or when one of the *extreme* voices remains fixed, the others ascend or descend. Some also have *oblique motion*, where one voice remains fixed, and the other voice moves. We will, however, categorize this *motus* with *contrary motion*. For when something pulls towards me or away from me, there is already *opposition* to some extent.

§32

Parallel motion, when one proceeds *stepwise* or *by leap* the same distance simultaneously, cannot occur in the *ordinary* chords or voicings, neither ascending nor descending. For it always causes two *fifths* or two *octaves* to proceed one another successively, which are solely *erroneous progressions*, as in:

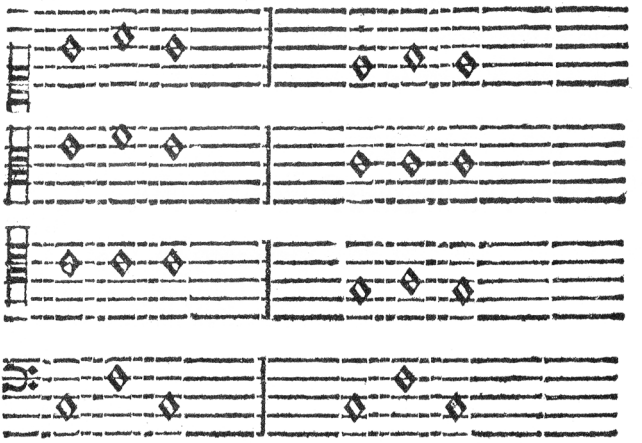


C 2 In

In dieſem Exempel ſind lauter Quinten und Octaven / welche mit einander fort ſchreiten / und die gemeineſten vitia ſind.

§. 33.

Jedoch kan der motus rectus ſtatt haben / wenn der Baſs ſpringet / und der Diſcant oder andere Stimmen gradatim gehen / als:



Viele reden zwar von dieſen vitiöſen Progreſſen / aber ſie wiſſen offt nicht wie ſie einſchleichen / und ſich davor hüten ſollen. Wenn aber ein Incipient nur ein wenig verſtehet / was die hinter einander her gehende Octaven und Quinten ſind / ſo wird er ſchon ſehen / wie er mit dieſen Griffen weiter und in den Mittel-Partheyen verfahren ſoll: Nimt man den motum contrarium aber in acht / ſo wird die harmonia und progreſſio ohne Tadel ſeyn. Warum aber 2. Octaven und Quinten nicht hinter einander her gehen können / iſt in unſerm Hodego und Cribro Muſico erwehnet worden.

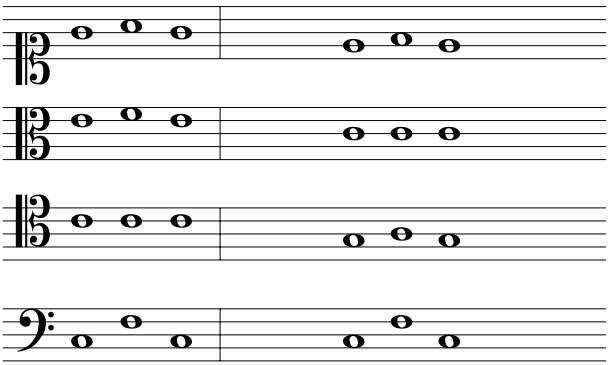
§. 34.

Es können aber vitia entſtehen in motu contrario, wenn ein Ordinar- und Extraordinar-Griff auf einander folget. Als:

In this example, there are parallel *fifths* and *octaves* proceeding with one another, which are the most common *mistakes*.

§33

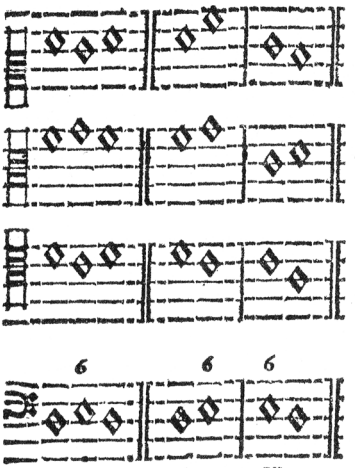
Nonetheless, *parallel motion* can take place when the *bass* leaps, and the *soprano* or other voices proceed *stepwise*, as in:



Many indeed talk about these *erroneous progressions*, but they often do know now how they creep in and how they are supposed to guard themselves against them. However, if a *beginner* just understands a bit what successive *octaves* and *fifths* are, he will indeed see how he should further proceed with these chords and in the middle voices. If one takes into account *contrary motion*, the *harmony* and *progression* will be without blemish. However, the reason why 2 *octaves* and *fifths* cannot succeed one another has been mentioned in our *Musicae mathematicae hodegus curiosus* and *Cribrum musicum*.

§34

Mistakes can, however, occur in *contrary motion* when *ordinary* and *extraordinary* chords succeed one another, as in:

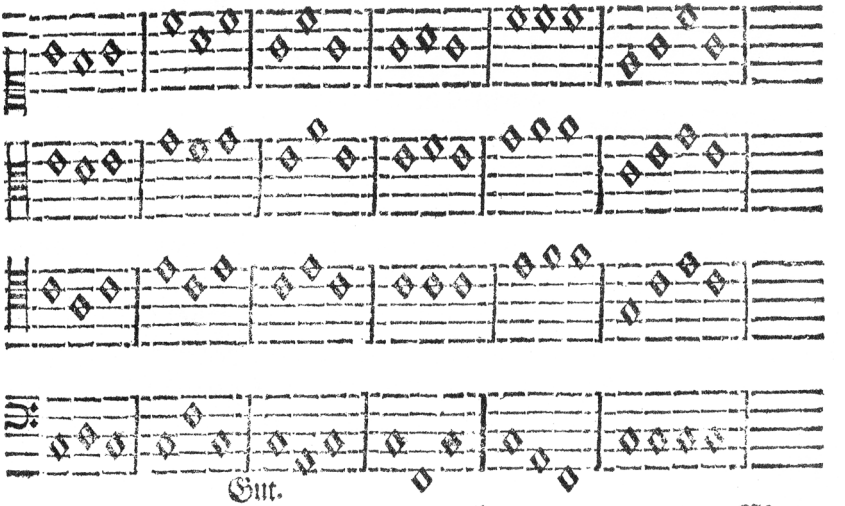


Falſch. Gut. Gut.

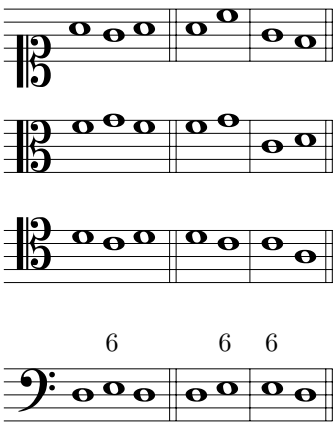
Hier ſind im Tenor und Diſcant zwo Quinten / das verurſachet die Sexta, ſo vorher gehet: Vor ſolchen Griffen muß ſich ein Anfänger ſonderlich hüten lernen; wenn es nun käme / daß der Griff ſo ſtünde / ſo müſte der motus rectus ſtatt behalten / als im obigen Exempel; darum machen die Extraordinar- oder Exception-Griffe die meiſten Schwürigkeiten / ſonderlich wenn ſie in gewiſſe Regeln ſolten gebracht werden.

§. 35.

Der motus contrarius aber machet in den Ordinar-Sätzen allemahl gute Progreſſen. Zum Exempel:



Gut.

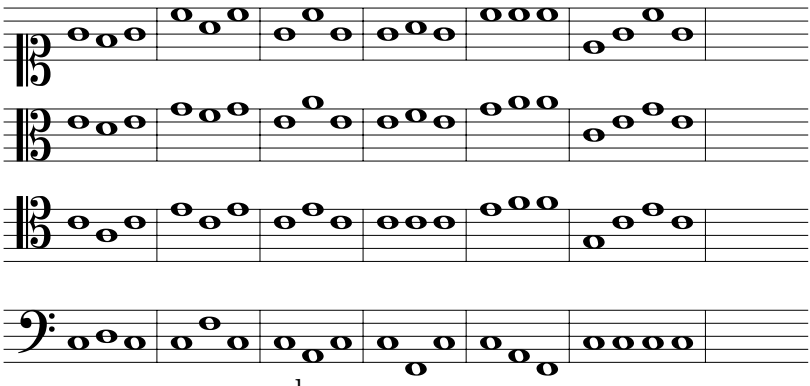


wrong good good

Here, there are two *fifths* in the *tenor* and *soprano*; this is caused by the *sixth* that proceeds. The beginner must especially learn to guard himself against such chords. If it were to happen that the chord was written as such, *parallel motion* would have to take place, as in the above example. For this reason, the *extraordinary* or *exceptional* chords cause the greatest difficulties, especially if they are to be formulated into certain rules.

§35

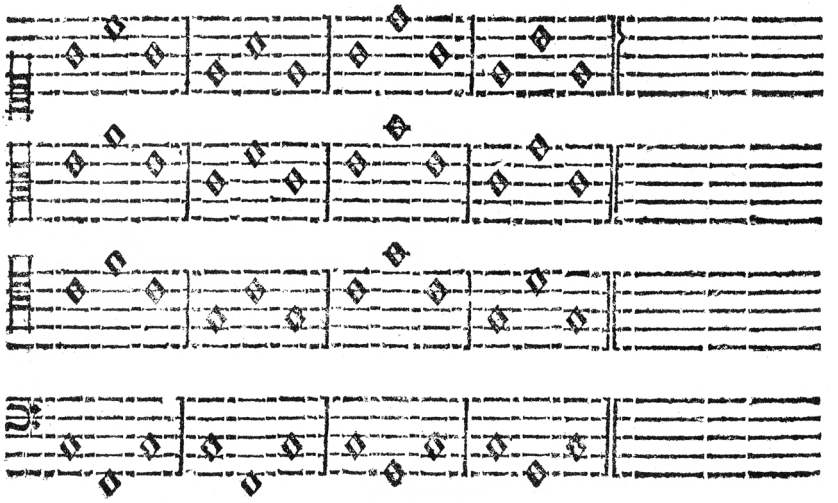
Contrary motion, however, always creates good *progressions* in the *ordinary* chords. For example:



good

If,

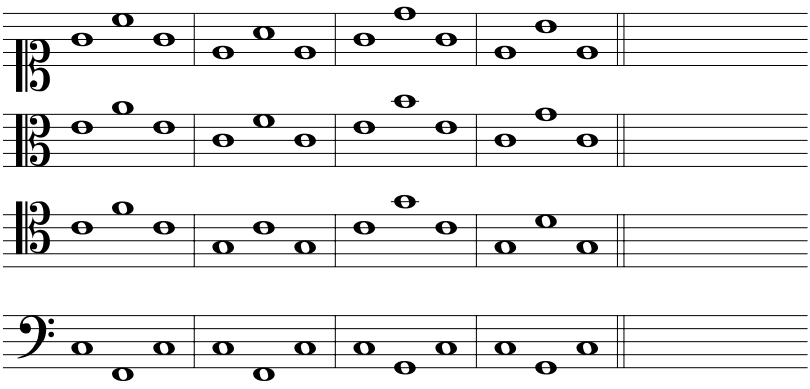
Wenn aber der Baſs eine Quinta herunter/ oder herauf ſpringet/ und die andern dagegen eine Quarta hinauf/ oder herunter gehen; Oder/ wenn der Baſs eine Quarta herab oder herauff ſpringet/ und die andern eine Quintam dagegen fallen oder ſteigen/ ſo iſt der Progreſs vitioſus. Wie im folgenden Exempel zu ſehen:



§. 36.

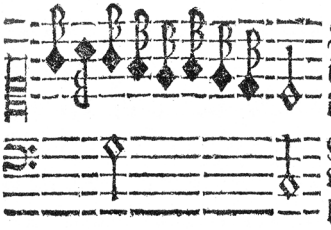
Die heimlichen falſchen Progreſſiones, als wann 2. Octaven oder Quinten mit einander durch die Colloraturen fort gehen; Oder/ wann ſie in motu contrario auff einander folgen; Oder/ wann ſie ellipticè geſetzet werden/ müſſen wohl unterſchieden werden/ denn was in vielen Stimmen angehet/ das iſt unterweilen in biciniis ein groſſes vitium, derowegen kan hiervon keine General-Regel gegeben werden. Es gehöret hierzu ein gut judicium, und ein gut Gehör; Als: Die verblümten ſind

If, however, the *bass* leaps a descending or ascending *fifth*, and the others, in contrast, ascend or descend a *fourth* – or if the *bass* leaps a descending or ascending *fourth*, and the others descend or ascend a *fifth* in contrast – then the *progression* is *erroneous*, as can be seen in the following example:

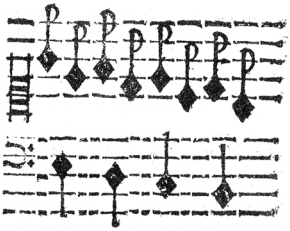


§36

The hidden incorrect *progressions*, as in when 2 *octaves* or *fifths* proceed with one another through *coloratura*, or when they succeed one another *in contrary motion*, or when they are composed *elliptically*, have to be discerned clearly; for that which is suitable in many voices is sometimes a grave *mistake* in *bicinia*. For this reason, no *general* rule can be given concerning this. Here, good *judgment* is required, and a good ear. Namely, if the embellished progressions are:

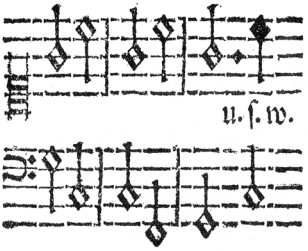


Dieſe ſind wegen ihrer Geſchwindigkeit auch nicht gut / ob ſie ſchon von einigen gebilliget werden.

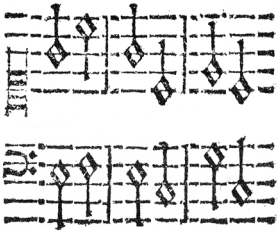


§. 37.

Dieſer ſind nun unzehlich viel / und alle zu beſchreiben verdrießlich. Die in motu contrario pflegen folgender Weiſe mit einzulauffen:



Die elliptiſchen pflegen alſo auszuſehen.

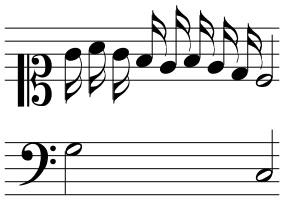


Dieſe und dergleichen bloſſe Sätze / welche der Choral-Muſic ſehr ähnlich klingen / können in denen bicinis keine Ergötzligkeit erwecken / derowegen muß hierinnen ein Unterſcheid gemachet werden / denn in viel-ſtimmigen Stücken können ſie nicht gar verworffen werden.

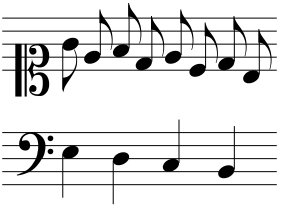
§. 38.

Es kan zwar der motus rectus gradatim auch gebrauchet werden / allein die Ordinar-Sätze werden gleichſam zerrüttet. Zum Exempel:

verte

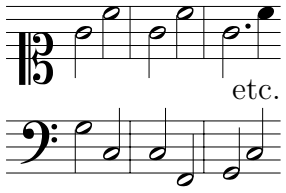


These are also not good despite their speed, although they are indeed approved of by some.

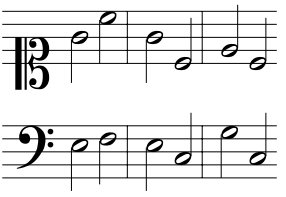


§37

There are innumerably many of these and it is unpleasant to describe them all. Those in *contrary motion* tend to come about in the following way:



The *elliptical* tend to appear as such:

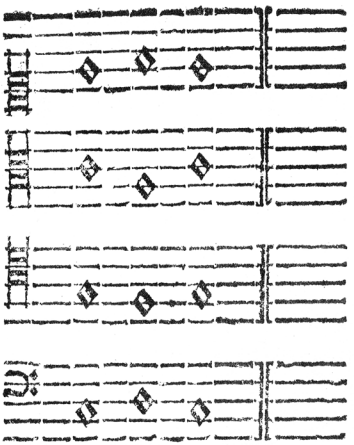


These chords and similar empty chords, which sound very similar to *choral music*, cannot bring about any delight in *bicinia*. For this reason, one has to differentiate in this regard; for they cannot be completely discarded in pieces with many voices.

§38

Parallel motion can indeed be utilized *stepwise* as well, however, the *ordinary* chords are shattered simultaneously. For example:

turn

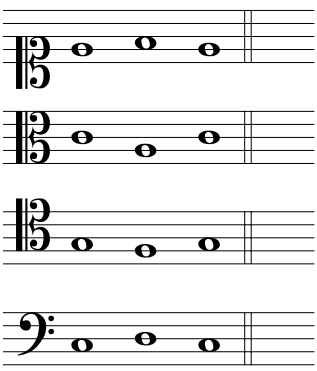


Allhier gehen die beyden Extrem-Stimmen in motu recto, aber es kömt die Tertia mit dem Fundament-Clave d. als im Tenor, und Alte / f und f. gedoppelt / wodurch die Ordnung der harmoniſchen Proportional-Zahlen zerriſſen wird; Es können dieſe Progreſſiones zwar gebrauchet werden / allein ſie ſind nicht ſo natürlich und ſo gut / als wenn der Clavis der Grund-Stimme in einer Octava gedoppelt geſetzet: Die Urſache iſt oben ſchon in etwas angeführet. Denn in einem ordentlichen Satze gehen die Radical-Zahlen in ihrer Ordnung fort / als c g c e Jn einer doppelten Quinta oder Tertia wird die
2. 3. 4. 5.

Ordnung der Zahlen zerriſſen / als c g e g oder c e e g
2. 3. 5. 6. 4. 5. 10. 12.

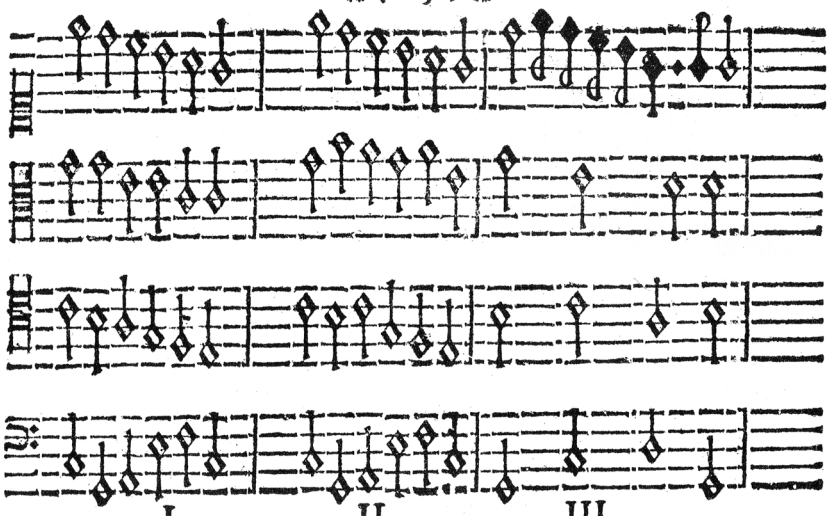
Wenn aber die Wurtzel / worauf die harmonia gegründet iſt / in Proportione dupla (welches die allervollkomneſte Proportio inæqualitatis iſt) repetiret wird / ſo wird auch die harmonia ordentlicher und vollkommener; Doch werden dieſe Sätze hiermit nicht verworffen / es wird hier nur comparativè gegen die vollkommenen geredet / es iſt ein guter Satz / allein wenn man den Verläumdern nicht alles einſchmieret / ſo fallen ſie auf ihre Läſterungen.

Diejenigen / ſo den Sitz der Conſonantien nicht verſtehen / ſetzen aber offtmahls wunderlich Zeug ohne Noth und Urſache. Als:

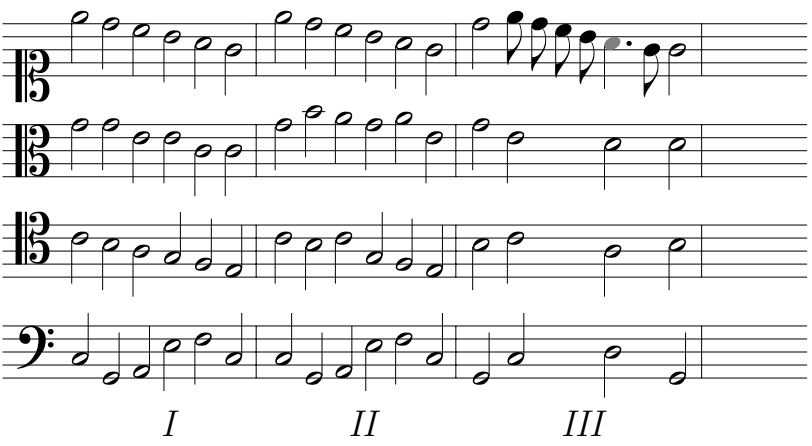


Here, both *extreme* voices proceed in *parallel motion*, but the *third* is doubled, $\overline{\text{f}}$ and f, with the *fundamental note* d, namely in the *tenor* and *alto* [sic],[42] through which the series of the *harmonic proportional* numbers is torn apart. These *progressions* can indeed be utilized, they are, however, not as natural and as good as if the fundamental voice's *note* is doubled at the *octave*. The reason for this was already briefly explained above. For in a standard chord, the *radical* numbers proceed in their order, as in $\begin{smallmatrix} \text{c} & \text{g} & \overline{\text{c}} & \overline{\text{e}} \\ 2 & 3 & 4 & 5 \end{smallmatrix}$. With a doubled *fifth* or *third*, the series of numbers is torn apart, as in $\begin{smallmatrix} \text{c} & \text{g} & \overline{\text{e}} & \overline{\text{g}} \\ 2 & 3 & 5 & 6 \end{smallmatrix}$ or $\begin{smallmatrix} \text{c} & \text{e} & \overline{\text{e}} & \overline{\text{g}} \\ 4 & 5 & 10 & 12 \end{smallmatrix}$. If, however, the root upon which the *harmony* is based is *repeated*, *in a double proportion* (which is the very most perfect *unequal proportion*), then the *harmony* also becomes more orderly and perfect. These chords are nonetheless not therefore discarded. Here I am only speaking *comparatively* in contrast to the perfect. They are good chords, but if one does not spell out everything for the slanderers,[43] then they resort to their defamations.

Those who do not understand the place of the *consonances*, however, often compose whimsical things unnecessarily and inexplicably, as in:



Das erſte Exempel iſt gut; Das andere falſch / denn die Conſonantien haben ihren natürlichen Sitz nicht / und ſind ohne Noth und Urſache nicht wohl geſetzet; Doch ſind ſolche Sätze bey denen ſelbſt-gutdünckenden Componiſten ſo gemeine/ daß es wohl zu beklagen iſt. Und daher kan die harmonia ihren effect nimmer erreichen; Es iſt viel ärger / als wenn Quinten und Octaven hinter einander hergehen / und ſolche falſche Sätze können auf ſehr vielerley Arth geſchehen. Das dritte Exempel iſt auch falſch; denn der Tenor und Diſcant machen 2. verborgene fortſchreitende Octaven / der Alt und Diſcant 2. Quinten; und ſind doch ſo gemein bey denen ungelehrten Componiſten. Uber ſolche ungegründete Sätze und Compoſitiones klagen rechtſchaffene Philoſophi und Muſici Mathematici ſehr viel / daß die Muſic dadurch verdorben werde / und dieſelbe ihre Würckung verliehren müſſe; aber wenig ſuchen hierdurch die Verbeſſerung.



The first example is good. The second is incorrect, because the *consonances* do not have their natural place and are composed poorly, unnecessarily and inexplicably. Such chords are, however, so common among *composers* who fancy themselves to be good, that it is indeed to be bemoaned. And for this reason, the *harmony* can never attain its *effect*. It is much worse than when the *fifths* and *octaves* succeed one another, and such erroneous chords can happen in very many different ways. The third example is also incorrect; for the *tenor* and *soprano* create 2 hidden successive *octaves*, the *alto* and *soprano* 2 *fifths* – and these are indeed so common among unlearned *composers*. Genuine *philosophers* and *musici mathematici* complain about such unfounded chords and *compositions* very much – that music is spoiled by it, and would lose its effect – but few seek improvement by such means.

D One

Man findet auch wohl dergleichen ungeſchickte Sätze / als:

c h
a g
f g
a e

Da denckt mancher / weil die Quinten nicht in 2. Stimmen mit einander fortſchreiten / ſo hätte es nichts zu ſagen / aber man weltze es wie man wolle / ſo macht f. und e. im Progreſſu eine Quintam und Verdrießlichkeit. Die Tertia im erſten und andern Satze iſt wider die Natur gedoppelt: Die Relatio non harmonica f. und h. iſt auch ſehr verdrießlich / dennoch meynet mancher er habe es ſehr wohl getroffen / und eine ſehr gute Compoſition gemachet.

§. 39.

Und dieſe Wurtzel der ordentlichen harmonia eſurgiret ex unitate ceu principio omnium numerorum, omniumque rerum. Als: 1-2. iſt proportio dupla, 2-4 und 4-8. wieder / u. ſ. w. und auff den quaternarium, als die dritte Unität / nach der Progreſſion, kan man die gantze harmoniam bauen; wenn wir aber den ternarium nehmen / und die harmoniam darauf gründen wolten / ſo würden wir das unrechte principium und falſche Wurtzel der harmoniæ bekommen. Denn ſetzen wir 3. zum Grunde und Wurtzel / und 4. darnach / ſo bekommen wir die Quartam unten / welche ein ſchlimmer Grund in der harmonia iſt / denn ſie hat ihren Sitz oben in einer zuſammenſtimmenden Octava. Wolten wir 5. zum Grunde der harmoniæ nehmen / und 6. darauf ſetzen / ſo bekommen wir die Tertiam minorem unten; darauf folget die harmoniſche Zahl 8. (deñ 7. iſt keine harmoniſche Zahl) dieſe 5. 6. 8. geben e. g. c. und iſt eine Tertia und Sexta vom Fundament. Daher kömt es nun / daß alle Claves, ſo eine Sextam über ſich haben / keine ordinare Sätze und Griffe ſeyn / ſondern nur loco fundamenti ſtehen / und alſo alle Claves, wenn ſie Zahlen über ſich haben / geben extraordinar-Griffe oder Sätze. Allhier könte mit eingeſchoben werden / wie man alle Sätze und Progreſſiones mathematicè examiniren / und dann phyſicè davon urtheilen könte / allein es iſt itzo unſer Vorhaben nicht.

§. 40.

One perhaps also finds similar clumsy chords, as in:

$\overline{\text{c}}$	b
a	g
f	g
a	e

Here some think that because the *fifths* do not proceed with each other in 2 voices that one could not say anything. But one can construe it as one wants: f and e create a *fifth* in the *progression*, and annoyance. The *third* in the first and second chord is doubled, contrary to nature. The *non-harmonic relation* f and b is also very unpleasant, nonetheless, some think to have formulated it very suitably and created a very good *composition*.

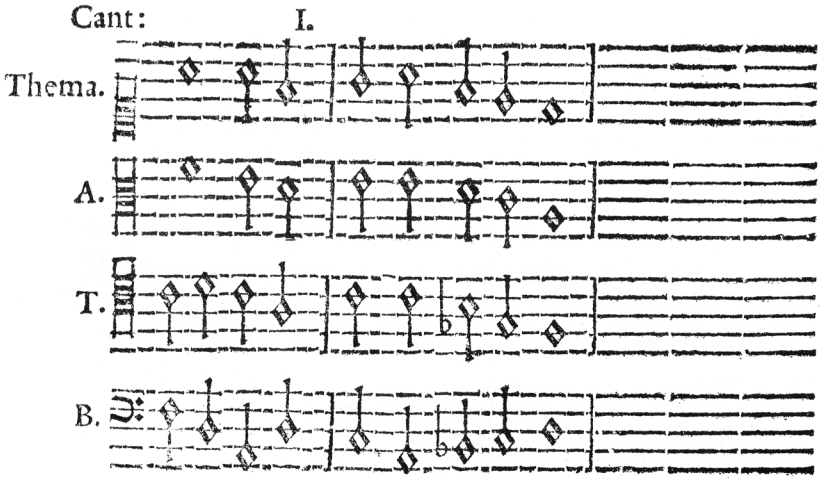
§39 [sic][44]

And these roots of the standard *harmony emerge from unity as the basis of all numbers*, *of everything*. Namely: 1:2 is a *double proportion*, 2:4 and 4:8 as well, and so on. And one can base the entire *harmony* on the *quaternary*, as the third *unity*, according to the progression. If we take the *ternary*, however, and wanted to base the *harmony* on that, we would get the wrong *principal* and incorrect root of *harmony*. For if we make 3 the foundation and root, and 4 afterwards, then we get the *fourth* below, which is a poor foundation of *harmony*: for it has its place above at the perfect *octave*. If we wanted to take 5 as the foundation of *harmony*, and write 6 afterwards, then we get the *minor third* below. After this, the *harmonic* number 8 follows (for 7 is not a *harmonic* number). This 5:6:8 produces e g $\overline{\text{c}}$ and there is a *third* and *sixth* to the *fundamental*. This is the reason that all *notes* that have a *sixth* above are not *ordinary* chords and voicings, but rather only stand *in place of the fundamental*, and so all *notes* having numbers above produce *extraordinary* chords or voicings. Here it could be added how one could *analyze mathematically*, and then judge *physically*, all chords and *progressions*. However, this is not our intention now.

§40

§. 40.

Was ſonſten in denen dreyen Haupt-Sätzen oder Ordinar-Griffen vor Geheimnüß und Vortrefflichkeiten ſtecken/ wird wohl mehren bekannt ſeyn; Ich wil aber nur ein wenig davon anführen und Anleitung geben / ein Liebhaber wird ſchon ein mehres finden. Dabey iſt aber nichts in acht zunehmen/ als der motus contrarius, und daß man keinen extraordinaren Satz/ oder Sexten mit einmiſchet. Per exempla:

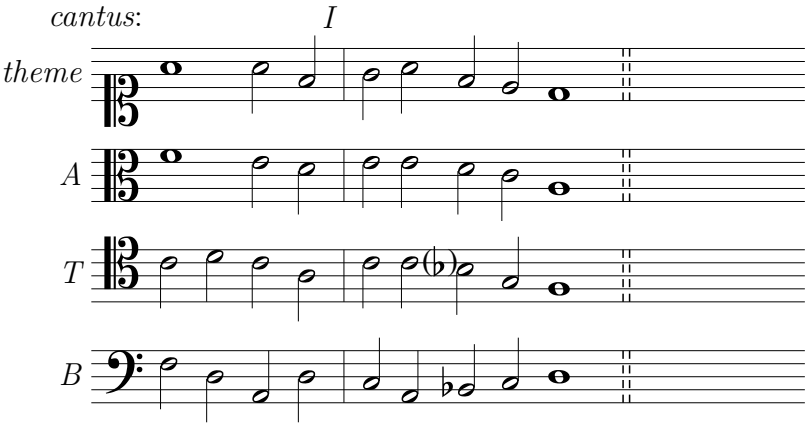


§. 41.

In ſolchen Exempeln oder Sätzen kan das Thema oder Choral in dem Tenore oder Alto genommen werden: Oder/ der Diſcant kan der Alt, der Alt der Tenor, oder der Tenor der Alt, und alſo alle Stimmen verwechſelt werden. Setzet man den Baß transpoſitè in den Diſcant, ſo wird der Diſcant der Baß; Als:

§40

What excellence and other secrets are otherwise latent in the three main chords, or *ordinary* chords, will indeed be known to many. I, nonetheless, only want to include a little bit concerning this and provide instruction; an aficionado will indeed discover more. Nothing, however, is to be taken into account but *contrary motion*, and that one does not mix in any *extraordinary* chord or *sixths*. *For example*:

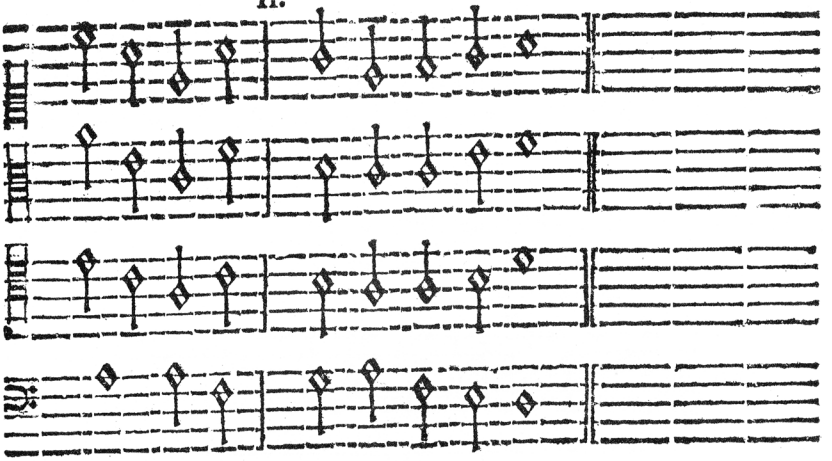


§41

In such examples or chords the *theme* or *chorale* can be taken in the *tenor* or *alto*. Or the *soprano* can be interchanged with the *alto*, the *alto* with the *tenor*, or the *tenor* with the *alto* – and as such with all voices. If one *transposes* the bass into the *soprano*, then the *soprano* becomes the bass, as in:

D 2

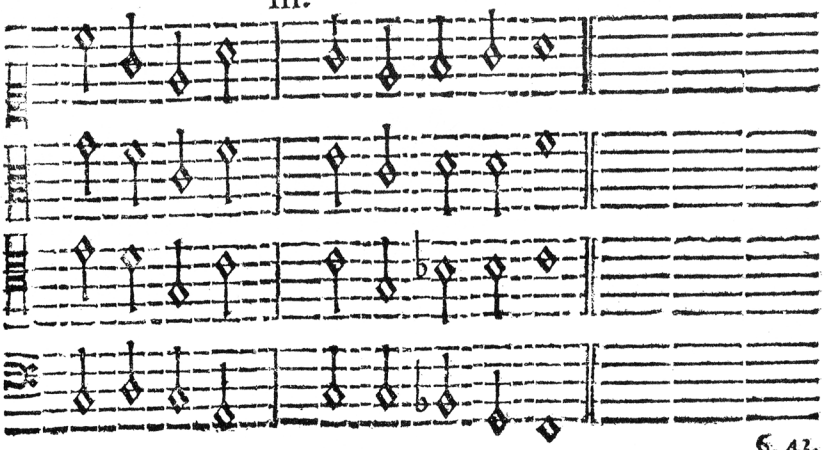
II.



§. 42.

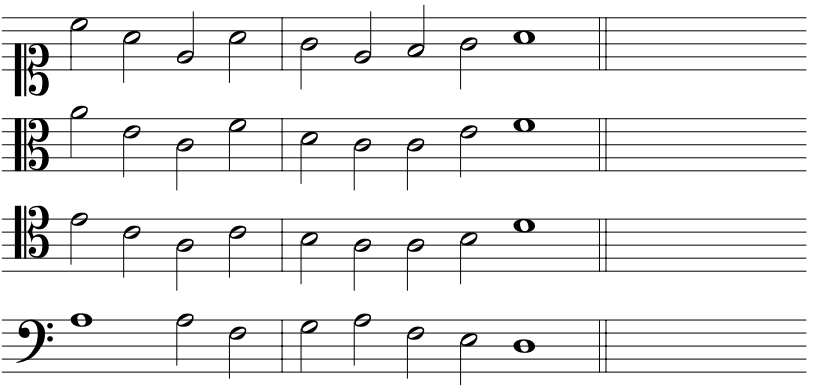
Nimt man den Tenor aus dem erſten Exempel zum Baſſe, ſo ſchicket ſich der Baſs wieder transpoſitè zum Diſcant: Wird der Alt im andern Exempel zum Baſſe genommen / ſo bleibet der Baſs wieder oben / oder in der Mitte.

III.



§. 43.

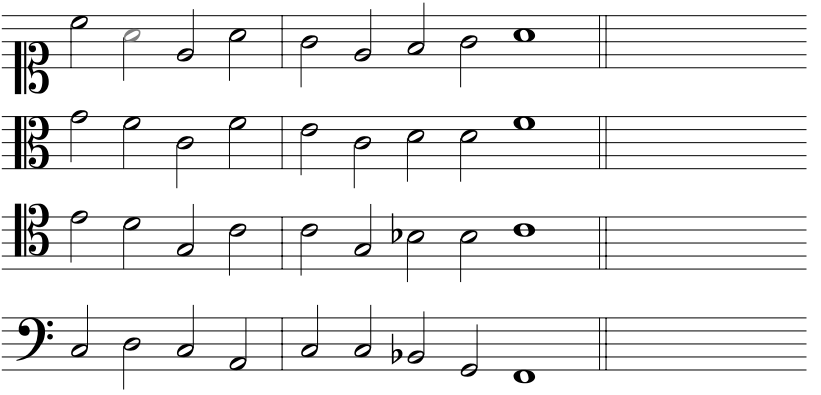
II



§42

If one takes the *tenor* from the first example into the *bass*, then the *bass* can in turn be suitably *transposed* into the *soprano*. If the *alto* in the second example is taken into the *bass*, then the *bass* is again above, or in the middle.

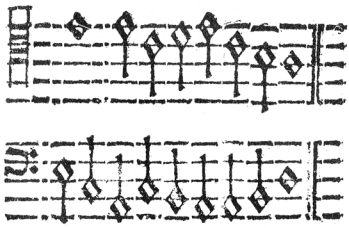
III



§43

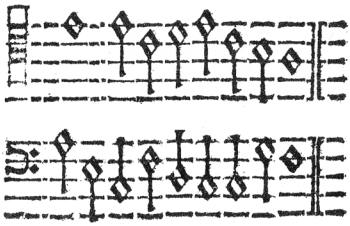
§. 43.

Nehme ich den Tenor im andern Exempel / ſo kan ich das Thema wieder transpoſitè oben haben. Als:



§. 44.

Wird der Alt wieder der Baſs, im andern Exempel / ſo bleibet das Thema oben. Als:



§. 45.

Wann nun hier die Mittel-Partheyen darzu geſetzet werden / giebt es wieder neue ſpeculationes; es kan auch zu etlichen Stimmen eine Tertia hinzu geſetzet werden: Als im dritten Exempel über den Baß / ſo wird dann die harmonia 5. ſtimmig / wer da Luſt zu ſuchen hat / der wird noch viel finden.

§. 46.

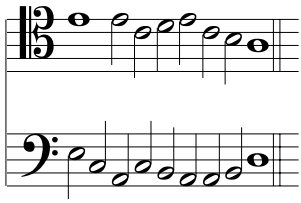
Und wann dieſe zufällige Speculationes bey den Ordinar-Sätzen ſchon nirgend zu könten gebraucht werden / die doch ein Verſtändiger ſich wohl zu Nutze machen wird / ſo kan man doch einen Anfänger / ja einen Knaben daraus alſo informiren / daß er in gar kurtzer Zeit / durch ſolche Ordinar-Griffe und Sätze / einen Contrapunctum ſimplicem ſetzen / oder eine ſchlechte Aria componiren lerne.

§. 47.

Darnach kan er unterweilen eine Sextam, als Extrordinar-Satz darzu gebrauchen / und eine Formam machen / welches

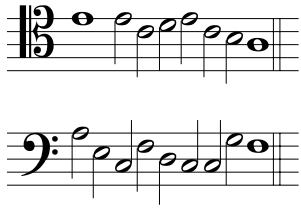
§43

If I take the *tenor* in the second example, then I can have the *theme* above again *by means of transposition*, namely:



§44

If the *alto* becomes the *bass* in the second example, then the *theme* remains above, namely:



§45

If the middle voices are included here, then there are new *speculations*. A *third* can be included in several voices as well, as in the third example above the bass. Then the *harmony* becomes 5-part. He who desires to explore will discover much more.

§46

And even if these coincidental *speculations* could not be utilized anywhere with the *ordinary* chords, which a connoisseur will indeed make use of, one can indeed *teach* a beginner – even a boy – in such a way that he, in quite a short time, can learn to compose *simple counterpoint*, or *compose* a simple *aria* by means of such *ordinary* chords and voicings.

§47

Afterwards, he can sometimes utilize a *sixth* as an *extraordinary* chord in addition, and create a *cadence*, which

 comes

einen gar leicht fället / oder bald kan gezeiget werden / ſo hat er einen groſſen Vortheil.

§. 48.

Dieſe Griffe kan man denn im Clavière brechen / und gar leicht in Colores verwandeln ; So kan man bald in der Compoſition zunehmen / und ex tempore ein recht Præambulum auff dem Clavier machen lernen.

§. 49.

Hieraus ſiehet man / was in der Ordnung harmon. Proportional-Zahlen ſtecket / denn ſo man die Extraordinar-Sätze mit denen Zerſtreueten und Ordinaren vermiſchet / ſo wird die wunderliche Eigenſchafft der Verwechſelung / und Verſetzung der Stimmen nicht heraus kommen.

§. 50.

Nichts deſto weniger ſtecket die Urſache in der rechtmäßigen Abtheilung der Scalæ, denn die Scala oder Ordnung der intervallorum hat auch ihren Grund aus den proportionibus muſicis. Erſtlich: wenn man durch die Claves hindurch gehet / ſo finden ſich die reinen Tertien / Quarten / Quinten / Sexten und Octaven / als: c em / c e. c f. c g. c am / c a. c c. Darnach findet ſich wieder ein indicium reiner Ordnung / wenn man in der Scalâ Diatonicâ Syntonâ von einem Clave auff dem Monochordo zum andern ſchreitet / ſo läſſet ſich auff dem andern Theile der Säite allemahl wieder eine Conſonantia hören; Als: wenn ich die Monochordiſche Säite in 2. gleiche Theil theile / ſo habe ich auf jeden Theile c-c. als die æqualität / ſchreite ich von c. zu d. per tonum majorem 8. 9. ſo findet ſich auf dem andern Theile der Säite B. und iſt die Progreſſio c B. Tonus minor, die Conſonantia aber d. und B. iſt Tertia major, in numeris 4.5. gehet man von d. ins e. per tonum minorem 9.10. ſo gehet die untere Stimme / oder andere Theil der Säite per Semitonium ins

comes to one quite easily, or can easily be demonstrated. In such a way, he has a great advantage.

§48

One can then break up these chords on the keyboard, and quite easily turn them into *coloratura*. In such a way, one can quickly improve in *composition*, and learn to create a proper *prelude extemporaneously* on the keyboard.

§49

In this one sees what is latent in the series of *harmonic proportional* numbers; for if one mixes up the *extraordinary* chords with the dispersed and *ordinary*, the wondrous property of variation and rearrangement of the voices will not come out.

§50

Nonetheless, the cause lies in the correct division of the *scale*; for the *scale*, or series of *intervals*, also has its foundation in *musical proportions*. First, when one proceeds through the *notes*, the pure *thirds*, *fourths*, *fifths*, *sixths* and *octaves*, are namely: c e♭, c e, c f, c g, c a♭, c a, c $\overline{\text{c}}$. Accordingly, *evidence* of pure order is found again: when one proceeds in the *diatonic syntonic scale* on the *monochord* from one *note* to the other, then another *consonance* can always be heard in turn on the other side of the string. Such as if I divide the *monochord's* string into 2 equal parts, then I have c:c on each side, namely *equality*. If I proceed from c to d *by tonus major* 8, 9, then *B*♭ is found on the other side of the string, and the *progression* c *B*♭ is *tonus minor*. The *consonance*, however, d and *B*♭ is a *major third*, *in numbers* 4:5. If one proceeds from d to e *by tonus minor* 9:10, then the lower voice, or other side of the string, proceeds to

ins A. auf den andern e. u. ſ. w. Wie aus dieſen Wurtzel-Zahlen und Clavibus folgender Figur weiter zu ſehen iſt:

Scala	8. c	9. d	9. d	10. e	15. e	16. f	8. f	9. g	9. g	10. a	8. a	9. h
Harmon:	C	B	B	A	A	Am.	Am.	G	G	Fis	Fis	Fis m.
motus contr:	10.	9.	27.	25.	25.	24.	16.	15.	27.	25.	270.	263.
Proport: harmon:	1/1	4/5	4/5	2/3	2/3	5/8	5/8	1/2	1/2	5/12	5/12	3/4

15. h	16. c	4. c	5. e	5. e	6. g	2. g	3. d	C
Fis m.	F	F	E	E	Em.	Em.	D	
263.	256.	16.	15.	25.	24.	10.	9.	
3/4	2/3	1/3	1/4	1/4	5/24	5/24	1/8	1/1

§. 51.

Hieraus iſt klärlich zu ſehen / daß die Scala Diatonica Syntona die natürlichſte iſt / denn wenn man in das genus Chromaticum kömt / da höret man gantz frembde und ungewöhnliche Sonos gegen einander / ſo man nirgend zu bringen kan; das genus enharmonicum iſt noch weiter entfernet. So findet man auch in der alten Scala Diatona in denen unvollkomenen Tertien und Sexten keine Gegen-Conſonantias.

§. 52.

Darum iſt es nicht gleich viel / daß man eine Scalam ordne / wie man wolle / und noch ſo viel Subſemitonia in das Clavier hinein zimmere / als man wolle / wenn zu dieſem generi Diatonico die fünff ſo genanten Semitonia cis. dis. fis. gis. b. in das Clavier geleget (welche auch noch Conſonantien auf dem andern Theil

to *A by a semitone*, and on the other into e, and so on – as can be seen in these root numbers and *notes* in the following figure:

scale:	8 c	9 d	9 d	10 e	15 e	16 f	8 f	9 g	9 g	10 a	8 a	9 b
harmonics in	*C*	*B♭*	*B♭*	*A*	*A*	*A♭*	*A♭*	*G*	*G*	*F♯*	*F♯*	*F♯♭*
contrary motion:	10	9	27	25	25	24	16	15	27	25	270	263
harmonic proportions:	$\frac{1}{1}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{4}{5}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{2}$	$\frac{5}{12}$	$\frac{5}{12}$	$\frac{3}{4}$

15 b	16 c	4 c	5 e	5 e	6 g	2 g	3 d	
F♯♭	*F*	*F*	*E*	*E*	*E♭*	*E♭*	*D*	*C*
263	256	16	15	25	24	10	9	
$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{3}$	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{5}{24}$	$\frac{5}{24}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{1}$

§51

In this it can clearly be seen that the *diatonic syntonic scale* is the most natural; for when one gets into the *chromatic genus*, there one hears completely foreign and unusual *sounds* adjacent to one another, which one cannot use anywhere. The *enharmonic genus* is even more distant. In such a way one also does not find any adjacent *consonances* in the imperfect *thirds* and *sixths* in the old *diatonic scale*.

§52

For this reason, one cannot arrange a *scale* how one wants and put as many *subsemitones* into the keyboard as one wants. When the five so-called *semitones* c♯ d♯ f♯ g♯ b♭ are put into the *diatonic genus* (which also produce *consonances* on

Theil der Säite geben) und wohl temperiret werden/ kan man wunderbahre Dinge darinnen ſehen/ und durch einen Circul gehen/ in Fortſetzung der harmonie/ welches aber die Subſemitonia nur verhindern.

§. 53.

Daß auch die harmonia durch den Circul zu gehen/ und wieder an den Orth/ da der Anfang iſt gemachet worden/ zu kommen/ geneiget iſt/ wird in denen Canonibus, welche durch gewiſſe Vorthel und Sätze können hervor gebracht werden/ dargethan/ wovon unten und in unſerm Nucleo d. V. etwas wird zu ſehen ſeyn/ wann ſich ein Verleger darzu finden wird.

§. 54.

Es wenden zwar einige hingegen ein/ daß man nicht durch den Circul in einem Muſicaliſchen Stücke auff einmahl gienge; Ich weiß aber wohl daß es geſchehen kan/ wenn nur dieſe Veränderung fein langſam und gradatim getroffen würde; denn hierinnen ſtecket eine rechte Ordnung/ nur die Ungewohnheit machet es etwas ſchwer. Es kommen aber auch die Digreſſiones unterweilen in den modis fictis, daß man weiter gehen muß/ ſo machen denn die Subſemitonia eine Confuſion, ob man ſchon nicht das gantze Clavier durchgehet.

§. 55.

Daß aber die Natur ſelber zur harmoniſchen Circulirung geneiget iſt/ wolte ich beweiſen/ wann es die Noth erfoderte/ faſt mit ſo vielen intervallis, ſo viel in dem genere Diatonico, aſcendendo und deſcendendo zu finden ſind. Andere confuſa und diſtorta intervalla, ſo bald aus dem genere Diatonico ins Enharmonicum, & vice verſa fallen/ thun nichts zu der Sache/ und verderben in alle wege die harmonien.

§. 56.

on the other side of the string) and *tempered* well, one can see wonderful things therein, and go through a *circle* in the continuation of *harmony*, which the *subsemitones*, however, only hinder.

§53

The fact that *harmony* also inclines towards going through the *circle* and to come back to the place where the beginning took place is made clear in *canons*, which can be produced by means of certain techniques and chords, about which more will be seen below and in our *Nucleus musicus*, *God willing*, if a publisher comes around to it.[45]

§54

Indeed some object to going through the *circle* in a piece of *music* at a single blow. I, however, indeed know that it can occur if this change only occurs nice and slowly, and *gradually*. For there is true order inherent in this, only lack of habit makes it somewhat difficult. The *modulations*, however, sometimes get into the *modi ficti* so that one has to go further. In such a case the *subsemitones* only create *confusion*, whether or not one goes through the entire keyboard.

§55

I wanted to prove the fact that nature itself is inclined to *harmonic circulation* if it were necessary with almost as many *intervals* as can be found in the *diatonic genus*, *ascending* and *descending*. Other *confusing* and *distorted intervals*, which sometimes go from the *diatonic genus* into the *enharmonic*, *& vice versa*, do not accomplish anything, and spoil the *harmonies* in every way.

§56

§. 56.

Obige Figur der Scalæ könte wohl in die copulirte Proportiones geſetzet werden / als:

c	d	d	e	e	f	f	g	
40.	45.	135.	150.	75.	80.	85.	90.	&c.
40.	36.	108.	100.	50.	48	48.	45.	
C.	B.	B.	A.	A.	Am	Am	G.	

Weil aber ein Incipiente keinen Nutzen davon hat / iſt die Weitläufftigkeit verſparet worden. Es finden ſich auff dem Monochordo, in ermeldtem Motu contrario, noch etliche Conſonantien / allein ſie ſind dem generi diatonico gantz entgegen / und klingen gar nicht mit den Clavibus: Gleich wie die Zahl 7. keine Gemeinſchafft mit den andern harmoniſchen Zahlen hat / und nicht mit denen harmoniret / auch in ſich zertheilet / etliche Conſonantien machet. Alſo iſt es mit denen wenigen / ſo noch auff dem Monochordo auſſer dem genere diatonico zu finden ſind / auch beſchaffen. Hier könte auch noch inſeriret werden / wie die Scala ficta und temperata eine imitatrix der natürlichen Scalæ ſey; Und wie die Unvollkommenheit der Temperaturen / unſerm Gehör unvermerckt / als ein vollkomenes Weſen / könne beygebracht werden; Dann / wie die temperirten Proportiones Conſonantiarum, je näher ſie zur Vollkommenheit gelangen / je unvollkommener ſie werden; Und je weiter ſie von der Vollkommenheit kommen / je reiner und vollkommener ſie dem Gehör noch werden / und können doch nach denen Proportionen in Ewigkeit nicht zur Vollkommenheit gelangen. Dieſes iſt ein herrlich Paradoxon, und der Warheit gemäß; Allein / es möchten die Speculationes nicht einem jeden anſtehen / darum gehen wir weiter:

§. 57.

Und wollen zeigen / wie man mit denen Extraordinar- und ſonderbaren Sätzen oder Griffen umgehen möge / und wie die

§56

The above figure of the *scale* could indeed be put into *coupled proportions* as such:

c	d	d	e	e	f	f	g	
40	45	135	150	75	80	85 [sic][46]	90	*etc.*
40	36	108	100	50	48	48	45	
C	*B*♭	*B*♭	*A*	*A*	*A*♭	*A*♭	*G*	

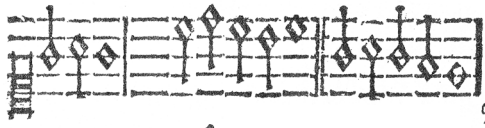
However, because a *beginner* has no use of it, the extensiveness is avoided. Several more *consonances* can be found on the *monochord* in the mentioned *contrary motion*. However, they are completely contrary to the *diatonic genus* and do not harmonize at all with the *notes of the scale*. Just as the number 7, having nothing in common with the other *harmonic* numbers, and not *harmonizing* with them, when mediated, also produces some *consonances*,[47] it is the same with the few more that can be found on the *monochord* outside of the *diatonic genus*. Here it could also be *added* that the tempered *scala ficta* and *temperata* are an *imitatrix* of the natural *scale* – and that the imperfection of the *temperaments* can be introduced to our ear unnoticed as a perfect thing. In addition, that the *tempered proportions of consonances*, the closer they get to perfection, the more imperfect they become; and the further from perfection they get, the more pure and perfect they become to the ear, and cannot, nonetheless, reach perfection in all eternity according to those *proportions*. This is a magnificent *paradox* and corresponds to the truth. Nonetheless, these *speculations* might not suit everyone, for which reason we will move on –

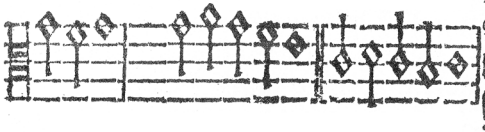
§57

And should like to show how one might proceed with the *extraordinary* and special chords or voicings, and how

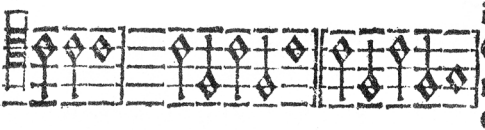
E *pro-*

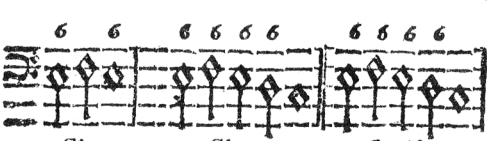
Progreſſiones in denſelben geſchehen können. Wann demnach eine Sexta vorhanden/ ſo kan der motus rectus in zwo Stimmen ſtatt haben; Und wann etliche Sexten hinter einander hergehen/ da die Quinta oben ihren Sitz behält/ kan man den motum rectum auch behalten.





Wolte man hier noch eine Mittel-Stimme zuſetzen/ſo kann es Sprung-weiſe geſchehen / allein es werden doch die beyden Mittel-Stimmen / oder der Baß mit dem Tenore in einem Clavem fallen.



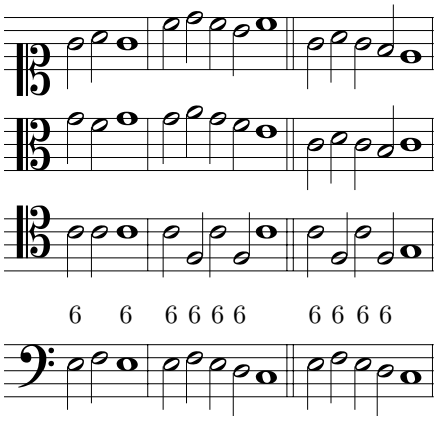


1. Gut. 2. Gut. 3. Falſch.

§. 58.

Hierbey können die Diſcipel ſelber ein wenig curiös und nachdenckend ſeyn / wie ſie andere verbothene Progreſſen / als Octaven / Quinten etc. und die ungebührlichen Relationes non-harmonicas vermeiden / welches alles allhier zu beſchreiben / der Raum nicht zuläſſet; Es kan aber hin und wieder aus guten Autoribus in die Praxin gebracht werden. Wer die modos muſicos verſtehet/ und tractiret ſeinen General-Baſs, wie ihn der gute Componiſt geſetzet hat/ der wird auch nicht bald ungewöhnliche Relationes machen; wer aber den Modum nicht verſtehet / der wird

progressions can occur with such. Accordingly, when there is a *sixth* present, then *parallel motion* can take place in two voices. And when several *sixths* succeed one another, where the *fifth* [sic] retains its place above,[48] in such a way one can also retain *parallel motion*.



1. good 2. good 3. wrong

If one wanted to include another middle voice here, this can occur with leaps, nonetheless, both middle voices, or the bass and the *tenor* will indeed proceed to the same *note*.

§58

Here, the *students* can be a bit *curious* and contemplative themselves about how they avoid other forbidden *progressions* like *octaves*, *fifths* etc. and inappropriate *non-harmonic relations*, all of which space would not permit describing here. This can, however, be put into *practice* now and again based on the work of good *authors*. He who understands the *musical modes* and *plays* his *basso continuo* as the good *composer* has written will also not so easily create unusual *cross-relations*; however, he who does not understand the

wird offt mi contra fa greiffen/ denn alle Signaturen werden nicht allemahl öffentlich hinzu geſetzet/ weil die Natur des Modi, woraus ein Stücke geſetzet iſt/ es an den Tag giebt/ und ein Organiſt demſelben billig verſtehen muß.

§. 59.

Es iſt aber eine Relatio non-harmonica: wann zwo Conſonantien auf einander geſetzet werden/ da der oberſte Clavis mit dem unterſten eine falſche Quartam oder Quintam im nachfolgenden Satze verurſachet; Als wann die Alten ſetzen wolten:

g. fis. g. oder a. gis. a. u. ſ. w.
c. d. c. c. e. c.

Dieſes war bey den lieben Alten ein groß vitium, wenn man auch die Compoſitiones, welche vor 200. Jahren geſetzet/ anſiehet/ als da ſind geweſen: Clemens non-Papa, Crequilo, Joh. Walter, Senffel, Jasquin, Binellus, Johann de Cleve, Jaches de Werth, &c. bey denenſelben wird man dergleichen Sätze ſelten finden/ wie ich mich über die Vermeidung derſelben Relationen verwundert habe; So iſt itziger Zeit hingegen kein Stück zu finden/ da derſelben nicht überflüßig ſolten vorhanden ſeyn. Die Haupt-Urſache iſt/ daß ſie das genus diatonicum nicht gerne überſchreiten wollen.

§. 60.

Man findet aber heutiges Tages nicht allein eine Relation, ſondern wohl etliche hinter einander her/ worinnen unterweilen auch die beſten affectus animi ſtecken; aber es muß doch behutſam damit umgegangen werden. Zum Exempel:

the *mode* will often play *mi contra fa*. For all *figures* are not always included overtly, because the nature of the *mode* a piece is written in brings it to light, and an organist properly has to understand such.

§59

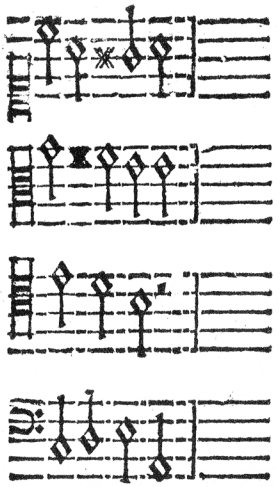
It is, however, a *non-harmonic relation* when two *consonances* are written successively where the uppermost *note* causes a false *fourth* or *fifth* with the lowermost in the following chord. Namely, when the venerable would compose: g c f♯ d g c or a c g♯ e a c and so on.

This was a grave *mistake* for the dear venerable. Also, when one looks at the *compositions* that were written 200 years ago – namely there was: *Clemens non Papa*, *Crequilo*, *Johann Walter*, *Senffel*, *Josquin*, *Binellus*,[49] *Johann de Cleve*, *Giaches de Wert*, *etc.* – in the works of such authors, one will rarely find such chords. Just as I have been astonished by the avoidance of such *cross-relations*, currently, in contrast, not a piece can be found where such is not present in abundance. The main reason for this is that they do not want to go beyond the *diatonic genus*.

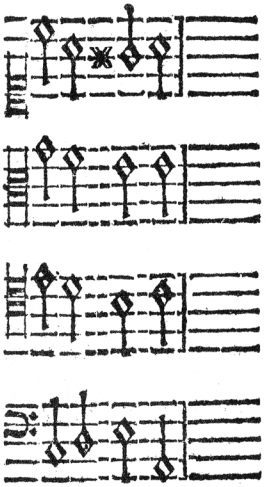
§60

Today, not only does one find a *cross-relation*, but indeed several successively, in which sometimes the best *affects* are latent as well. One must, however, indeed proceed carefully with such. For example:

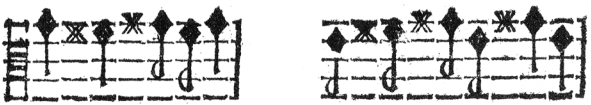
E 2



Hier kömmt fis nach dem c. das gis nach dem d. welches in voller Harmonia offt gebrauchet wird wiewohl ich doch vor fis lieber nehmen wolte. Als



Wann man aber dieſe Relationes in etwas geſchwinden Noten folgender Maſſen gebrauchen würde / ſolten dem Gehör nicht gar zu angenehme und ein ſchlechtes gequackle ſeyn. Als:



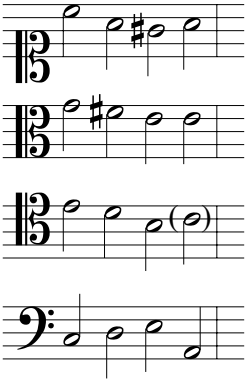
Oder:



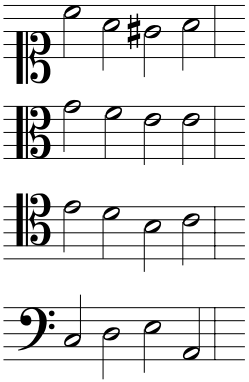
Darum muß gewiß mit guten Judicio unterſchieden werden / was in wenig oder vielen Stimmen / und in geſchwinden und langſamen Noten geſchehē kan.

§. 61.

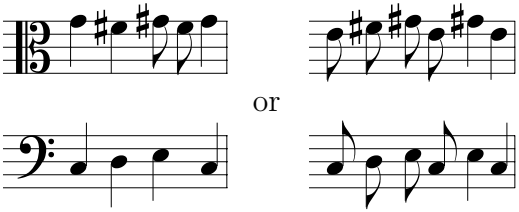
Wie nun immer eine Relatio non-harmonica, wann ſie nach dem Grunde der Proportionalitäten examiniret werden / beſſer iſt als die andere / ſo kan man doch die andere deswegen nicht



Here $\overline{\text{f}\sharp}$ comes after the c, the $\overline{\text{g}\sharp}$ after the d, which is often utilized in full *harmony*, although I indeed would rather take $\overline{\text{f}}$ instead of $\overline{\text{f}\sharp}$, namely:



However, if one were to use these *cross-relations* in somewhat quick notes in the following way, it would not be all too pleasant to the ear, and be a pathetic babbling, as in:



For this reason, one must certainly discern with good *judgment* what can occur in few or many voices, and in quick and slow notes.

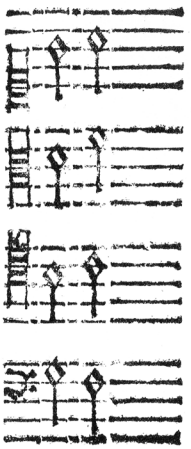
§61

Although one *non-harmonic relation* is always better than another when they are *examined* according to the foundation of *proportionality*, one indeed cannot therefore completely

nicht gantz verwerffen; als/ wann ich wiſſen wil/ welche unter dieſen beyden die beſte und vollkom̃neſte/ ſo befindet ſich daß dieſe/ als

h	a		h	c
45.	40.	vollkommener und beſſer ſey/	45.	48.
e	f	als folgende:	g	f
30.	32.		36.	32.

Denn die Proportionalität muß es klar machen/ das Gehör kan ſolches nicht allemahl unterſcheiden. Von dieſem Proportionalitäten und animi motibus kan D. V. ein mehres mathematicè folgen. Darum kan man gar wohl folgenden Satz gebrauchen/ welcher ohne dem bey denen alten und beſten Componiſten üblich/ und in aller Welt gemein iſt/ ſo wohl in theſi als arſi. Als:



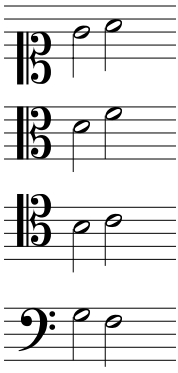
§. 62.

Alſo kan man nach heutigen Stylo, da die affectus animi ſolten moviret werden/ die Relationes non-Harmonicas nicht entrathen. Ich nehme nur eine Modulation d h c a h g. wenn ich darzu einige imitirende Conſonantien ſetze/ ſo gehet es ohne die relat: non-harmonica nicht ab.

completely discard the other. Such as if I want to know which among these two is the best and most perfect, it is found that namely

b	a		b	$\overline{\text{c}}$
45	40	is more perfect and better	45	48
e	f	than the following:	g	f
30	32		36	32

For *proportionality* has to make it clear; the ear cannot always determine such. *God willing*, more can follow *mathematically* on *proportionality* and *affects*. For this reason, one can utilize the following chord quite effectively, which in any case was common among the venerable and best *composers*, and in the whole world, both in *thesis* as well as in *arsis*, namely:



§62

As such, one cannot do without *nonharmonic relations* in today's *style*, where the *affects* should be *moved*. I simply take a *subject* $\overline{\text{d}}$ b $\overline{\text{c}}$ a b g – if I add a few *imitating consonances*, it cannot occur without *nonharmonic relations*.

E 3 §63 I

§. 63.

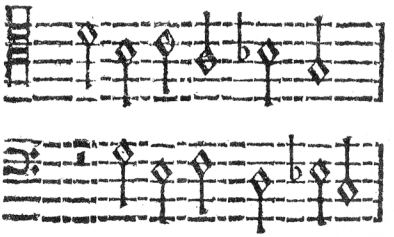
Ich muß aber die Relationes hinbringen nachdem es der Ambitus des Modi erfordert als:



In dem erſten Exempel kömmt die relatio non-harmonica in f. und h. Im andern in c. und fis ob ſchon die eine in Theſi die andere in Arſi vorkömmt/ dennoch ſind ſie beyde nicht zu verwerffen. Nach dem Mixolydio iſt die erſte beſſer/ nach dem Tonico Ficto iſt die andere beſſer.

§. 64.

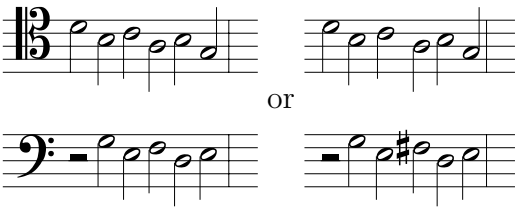
Wann einer nun dieſe relat. non-harmonicam vermeiden/ und folgender Geſtalt verfahren wolte / als:



Derſelbe würde durch ſeine vermeinte Vorſichtigkeit in ein Labyrinth hinein fallen / biß über die Ohren. Denn ob wohl die relat. non-harmon. nicht gleich auf einander folgen / ſo wird es doch viel ärger / denn es wird eine deſtructio totius harmoniæ, da man aus dem g dur ins c moll fället. Und dieſes halte ich vor die gröbſten Relat. non-harmon. wann in einer Eile die gantze harmonia oder die Natur eines muſicaliſchen Stückes über einen Hauffen geriſſen wird; Denn da das Gehör der harmoniæ gewohnt iſt / ſo kömt die geſchwinde Veränderung dem Gehör noch viel härter vor/ welches auch offt geſchiehet/ durch die allzu haſtige Veränderung der Formal-

§63

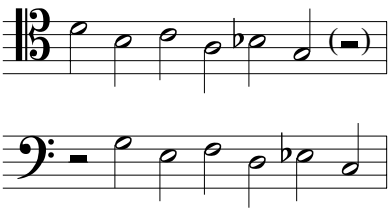
I must, however, bring in the *cross-relations* according to the requirements of the *ambitus* of the *mode*, as in:



In the first *example*, the *non-harmonic relation* occurs between f and b, in the second, between c and f♯. Although the one occurs in *thesis*, the other in *arsis*, they are nonetheless both not to be discarded. According to *Mixolydian*, the first is better; according to *Tonicus fictus* [sic],[50] the second is better.

§64

If one wanted to avoid these *non-harmonic relations*, and proceed in the following way, namely:



He would fall up to his ears into a *labyrinth* through his supposed caution.[51] For although the *non-harmonic relations* do not succeed one another directly, it is actually much worse because it results in a *destruction of the entire harmony*, as one goes from g *major* into c *minor*. And I consider this the crudest *non-harmonic relation*, when the whole *harmony*, or the nature of a piece of *music*, is torn apart in a hurry.[52] For because the ear is used to the *harmony*, the hasty change comes across to the ear as much harsher, which also often happens through the all too hasty change of *formal*

Formal-Clauſulen. Sonſten aber iſt die Veränderung ein ſchön Stück / wenn man ſyncopaticè per ambages, in frembde Clauſulen fallen kan / da wird gleichſam das Gehör bezaubert / und weiß nicht wie dieſe ſchöne Veränderung iſt vorgangen.

§. 65.

Und alſo kan man behutſam und vernünfftig mit denen Relat. non-harmon. umgehen / daß man nicht ohne Urſach aus einen modum in den andern / aus einem genere muſico in das andere / mit Unbedachtſamkeit wie eine Sau hinein plumpe.

§. 66.

Nun kan ein Incipiente auch etlicher maſſen wiſſen / was die Relationes non-harmonicæ ſeyn / und ſich weiter bemühen / wie er den rechten Gebrauch derſelben erlernen: Es wird zwar von einem jeden nicht erfordert / daß er die Relat. non-harmon. durch die Matheſin examinire / wie es zwar wohl geſchehen kan / und deſto beſſer iſt. Denn durch die Phyſicam ſine numerorum adminiculo kan man in der Muſic auch nichts gewiſſes urtheilen / aus der Matheſi werden erſt die Cauſæ erkannt / wer nun Cognitionem rei nicht hat / der kan auch nichts gewiſſes ſchlieſſen; hat man aber cognitionem ex Matheſi, ſo kan man auch phyſicè von einem Dinge urtheilen; Denn weil alle intervallen nichts anders / als numeri ſonori ſind / ſo kan ja das Gehör doch nicht wiſſen / was es vor numeri und proportiones ſeyn möchten / wann ſie nicht auff dem Monochordo erkannt würden / denn wie wüſte das Gehör zu urtheilen / daß 2. 3. eine Quintam, 4. 5. 6. eine Tertiam majorem und minorem, und 4. und 6. wieder eine Quintam in ſich hielten? Alſo geben die Numeri und Proportiones, formam, und der Sonus iſt die materia, ad Phyſicam gehörig. Da nun numerus ſonorus das Subjectum in Muſicâ theoricâ iſt / ſo können doch nicht duæ formæ in einem Subjecto ſeyn; wie aber in allen Scientiis mathematicis zwey Subjecta con-

formal cadences. Otherwise, however, change is a nice thing when one is able to go into foreign *cadences through digressions in syncopations*; in such the ear is enchanted as it were, and does not know how this beautiful change occurred.

§65

And as such one can proceed with *non-harmonic relations* cautiously and prudently so that one does not stumble from one *mode* into another without cause, from one *musical genus* into another with lack of consideration, like a sow.

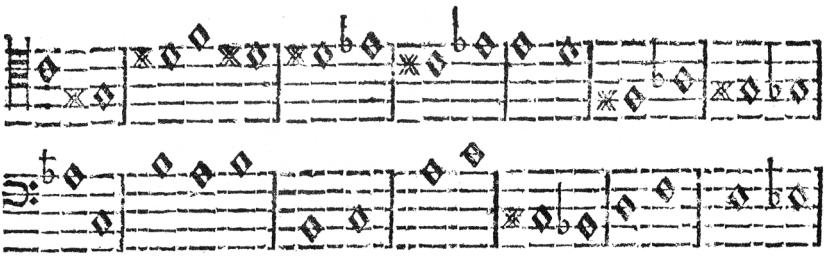
§66

Now a *beginner* is able to understand to some extent as well what *non-harmonic relations* are, and continue to strive to learn their correct utilization. It is indeed not required of everyone to *examine* the *non-harmonic relations mathematically*, as can indeed perhaps occur, and is better. For one also cannot judge anything with certainty in music *physically without the support of numbers*; the *causes* are only recognized through *mathematics*. For he who does not have *cognition of things* also cannot conclude anything with certainty; however, if one has *cognition through mathematics*, then one can also judge something *physically*. For because all *intervals* are nothing but *numeri sonori*, the ear indeed cannot know what kind of *numbers* and *proportions* they might be, if they have not been identified on the *monochord*. For how would the ear know that 2:3 produce a *fifth*, 4:5:6 a *major* and *minor third*, and 4 and 6 in turn a *fifth*? And so the *numbers* and *proportions* give *form*, and the *sound* is the *physical material*. Since *numeri sonori* are the *subject in music theory*, *two forms* can nonetheless not be in one *subject*. However, just as in all *mathematical sciences* two *sub-*

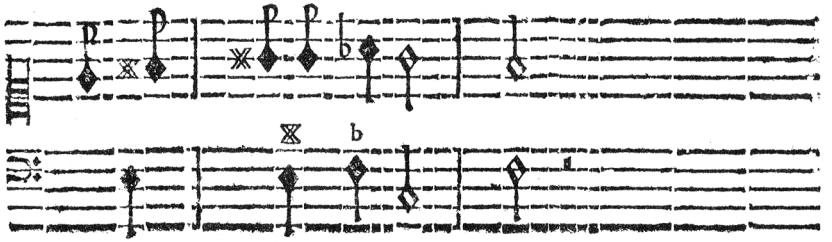
concurriren und in eines lauffen/ alſo auch in der Muſica mathematica, numerus und ſonus, wovon der gelehrte Scaliger de Subtilit. Exerc. 322. kan zu Rathe gezogen werden.

§. 67.

Wir wollen hier noch mit wenigen von etlichen ungewöhnlichen und ungebräuchlichen Relationibus non-harmonicis handeln/ als da ſind:



Dieſes ſind gar zu geſchwinde und groſſe Veränderungen/ und von der æqualität weit abgeſonderte Proportiones, da die Natur einen Abſcheu vor hat; und wann ſie ſchon in einem temperirten Clavier dem Gehör vorgeſtellet werden/ ſo behalten ſie doch ihre natürliche Härtigkeit: Und man ſolte nicht meynen/ daß an dergleichen bittern Dingen einige Gemüther einen Gefallen haben ſolten/ da man in einen Augenblick aus einem genere ins andere fället/ als bey dem Kirchero wird ein Autor, Galeazzus, angeführet/ der hat unter andern dieſes Exempel:

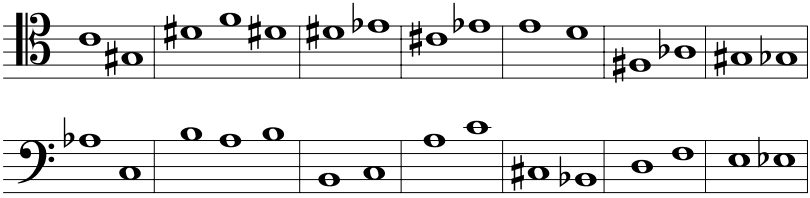


§. 68.

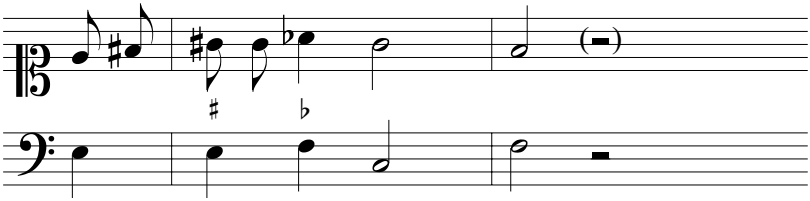
subjects concur and converge into one, it is just the same in *musica mathematica* with *numbers* and *sound*, concerning which the learned *Scaliger's De subtilitate*, *Exercitation* 322, can be consulted.

§67

Here we should now like to deal briefly with a few unusual and uncommon *non-harmonic relations*, namely there is:



These are all too quick and great changes, and *proportions* quite detached from *equality*, which nature has repugnance of. And even if they are presented to the ear on a *tempered* keyboard, they nonetheless retain their natural harshness. And one should not think that some minds will take pleasure in such bitter things where, in the blink of an eye, one goes from one *genus* into the other. Namely, in *Kircher*, an *author Galeazzus* is cited who has, among other things, this example:



§68

§. 68.

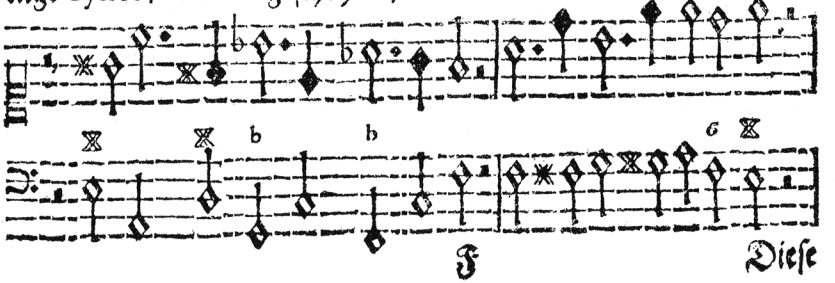
Es mag nun dieſe harmonia gefallen wem ſie wil / mir machet ſie einen Eckel / denn erſtlich iſt eine relatio non-harmonica darinnen / welche im Fall zwar kan paſſiret werden / als: e fis gis darnach aber folget gis am dieſe aber machet c - e e f einen groſſen Verdruß / und iſt ſehr ſchwer / daß ſie auch der hunderſte Sänger nicht wird heraus bringen können. Denn die Differenz iſt ein Comma 80. 81. gis. am. Die Proportionalität kan nicht weiter als auff folgende terminos reducirt werden:

gis am
375. 384.
e f
300. 320.

Hierauf folget nun noch g. und c. alsdann die Cadanz ins F. da ich nun e. und gis. im friſchen Gedächtniß habe / ſo iſt mir die groſſe Veränderung f. und am. nicht allein beſchwerlich und confus im Gehör; ſondern es wird auch noch in fine darzu gethan a f welche mit vorigen Sätzen zum Theil zwar noch tolerabele Relationes machen / allein es biethet eine Confuſion der andern gleichſam die Hand. Solche greuliche Sätze wil mancher nun gut heiſſen / weil ſie von einem Italiäner auffgeſtellet werden; Und hingegen wil man andere erträgliche Relationes gantz verwerffen. Das heiſſet wohl: Mücken ſeigen und Camel verſchlucken.

§. 69.

Wolte man ja aus dem e. gis. in f. am. fallen / und wieder ins e. gehen / könte es meines Erachtens gradatim durch einige Syncopationes geſchehen / als:



F Dieſe

§68

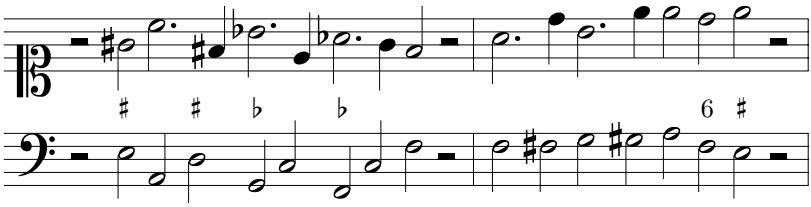
This *harmony* can please whomever it may, for me it creates disgust. For first, there is a *non-harmonic relation* present that in this case can indeed occur, namely: $\begin{smallmatrix} e & f\sharp & g\sharp \\ c & - & e \end{smallmatrix}$; afterwards, however, $\begin{smallmatrix} g\sharp & a\flat \\ e & f \end{smallmatrix}$ follows, which, however, creates great annoyance and is very difficult, to the point that not one singer in one hundred could produce it. For the *difference* is a *comma* 80:81 g♯ a♭. The *proportionality* cannot be *reduced* any further than to the following *terms*:

g♯	a♭
375	384
e	f
300	320

After this, g and c follow, and then the *cadence* in *F*. Because I still have e and g♯ fresh in memory, not only is the great change f and a♭ troublesome and *confusing* to the ear, but $\begin{smallmatrix} a \\ f \end{smallmatrix}$ is also included in addition *at the end*, which indeed in part creates *tolerable cross-relations* with the previous chords. However, one *confusion* offers its hand to another, so to speak.[53] Some would like to consider such horrifying things to be good because they are postulated by an Italian. And in contrast, one would like to completely discard other tolerable *cross-relations*. There it is fittingly said: strain out a gnat but swallow a camel.[54]

§69

Indeed, if one wanted to go from e g♯ to f a♭ and go back into e, it could occur in my view *gradually* through some *syncopations*, as in:

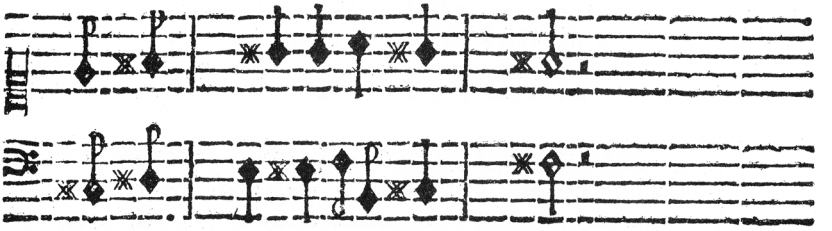


F These

Dieſe Progreſſiones ſind zwar noch hart genug / allein die Verwirrung kömt doch nicht ſo ſtarck und haſtig auf einander

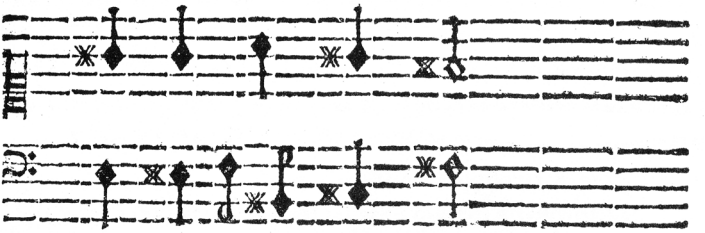
§. 70.

Wolte man ja durch eine ſolche Clauſulam einen Affectum exprimiren / könte ſchon genug ſeyn / wenn alſo geſetzet würde:



§. 71.

So dann hier noch ein harter affectus ſolte angebracht werden / könte zu dem ã. eine Septima minor genommen werden: als wann zu dem H ein X geſetzet würde.



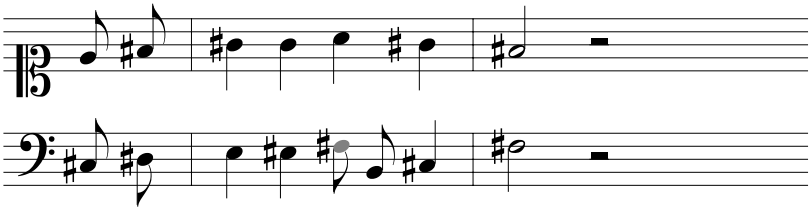
Die gantze Syzigia dieſes Satzes ſtehet in dieſer proportionalität / 125. 150. 180. 216. H X dis. fis. a. Dieſer Satz iſt zwar ſehr hart / allein der vorige noch viel härter / weil die proportionalität viel weiter von der æqualität als dieſe: darum iſt jene gar zur Confuſion geneigt / und verdrießlich; So wird auch im erſten Exempel die Härtigkeit in Cantu firmo: Im andern aber nur zufälliger Weiſe / und gleichſam in Tranſitu berühret. Es

könte

These *progressions* are indeed still harsh enough, nevertheless the confusion does not come in so strongly and hastily in succession.

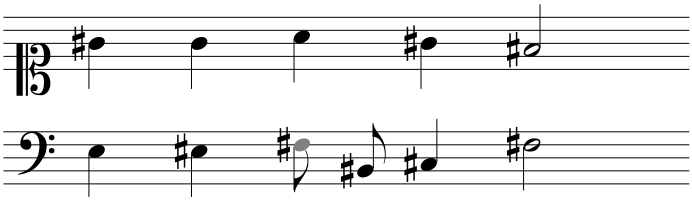
§70

Indeed, if one wanted to *express* an *affect* through such a *cadence*, it could be sufficient if it were composed as such:



§71

If another harsh *affect* were to be brought in here, a *minor seventh* could be taken with the $\overline{\text{a}}$, as if a ♯ were prescribed to the *B*.



The entire *harmony* of this chord consists of this *proportionality* 125:150:180:216, B♯ d♯ f♯ a. This chord is indeed very harsh, the previous, however, much harsher yet, because its *proportionality* is much more distant from *equality* than this one's. For this reason, the former is quite inclined towards confusion, and unpleasant. As such, in the first example, the harshness also occurs in the *cantus firmus*, in the second, however, only coincidentally, and in *passing* as it

könte ſo dann auch ein ſolcher Affectus durch $\overset{c}{g}\ \overset{c}{am}$ $\overset{}{\ }\ \overset{}{\ }$ etc.
$e\ \ f$

beweglich exprimiret werden: wo aber gis und am auff einander folget/ derer differenz ein Comma und ſehr ſchwer anzubringen iſt/ mit dem kan ich es nicht halten. Doch laſſe ich jeden ſeine Meinung/ ſo Er etwa ſeine Ohren zu ſolcher Härtigkeit gewehnet hat/ Conſvetudo enim eſt altera natura; Von denen Gewohnheiten ſo in die Muſic mit einzulauffen pflegen / iſt in unſern Cribro Muſico ein mehres zufinden.

§. 72.

Wann man auch durch dieſen Satz $\overset{}{gis}\ \overset{}{am}$ der Sub-
$e\ \ f$

ſemitoniorum Gebrauch behaupten wolte / ſo wäre es ein ſchlechter Beweiß/ wann ich meine Dinge durch Confuſe und verwerffliche Exempel feſt ſtellen wolte. Und ich ſetze/ man wolte dieſen Satz gebrauchen/ ſo thut doch das Subſemitonium am nichts ſonderliches/ denn wann ich im e und gis halte/ und aus dem e ins f ſchreite / ſo bald nun das f angeſchlagen wird/ ſo verlieret das gis alſobald ſeine Natur/ und wird eine groſſe metamorphoſis, in der harmoniâ, alſo wann das gis noch einmahl angeſchlagen wird/ mit dem f als $\overset{}{gis}\ \overset{}{gis}$ So
$e\ \ f$

wird das Ohr nicht anders urtheilen können / als wann gis/ und f eine Tertia minor f am wäre: man verſuche es nur/ denn eine Tertia minor kan noch mehr als ein gantz Comma in der Temperatur vertragen / welches gar leichte auf dem Monochordo zu probieren ſtehet / da die Warheit klar genung hervor leuchten würde. Nun aber ſchwebet in einem wohl temperirten Clavier / die Tertia minor nicht allemahl ein Comma, derowegen könte dieſer Progreſs deſto beſſer/ wann er im Uſu

it were. Such an *affect* could also be *expressed* in a moving way by means of $\overset{c}{\underset{e}{g}}$ $\overset{c}{\underset{f}{a\flat}}$ etc. However, wherever g♯ and a♭ succeed one another, where the *difference* is one *comma*, and which is very hard to utilize – this I cannot tolerate. Nonetheless, I leave everyone to his opinion whose ears have perhaps gotten used to such harshness: *Consvetudo enim est altera natura.*[55] More on bad habits that tend to come about in music can be found in our *Cribrum musicum.*

§72

Even if one wanted to suggest the *subsemitones'* utilization by means of the progression $\overset{g\sharp}{e}$ $\overset{a\flat}{f}$, it would be a bad indication if I wanted to draw my conclusions based on *confusing* and condemnable examples. And given the case that one wanted to utilize this progression, the *subsemitone* a♭ indeed does not do anything special. For if I am at e and g♯, and proceed from there from e into f a♭, as soon as the f is attacked, the g♯ again promptly loses its nature and a great *metamorphosis* in the *harmony* results. In such a way, if the g♯ is played once again with the f, namely $\overset{g\sharp}{e}$ $\overset{g\sharp}{f}$, the ear will not be able to judge otherwise than if g♯ and f was a *minor third* f a♭. One can simply try it: for a *minor third* can tolerate even more than a full *comma* in *temperament*, which can quite easily be tested on the *monochord*, where the truth would shine forth sufficiently. However, the *minor third* does not always beat a *comma* on a well-*tempered* keyboard; for this reason, this *progression*, if it were in

F 2 *use*,

wäre / exprimiret werden in dem temperirten Clavier: Allein es bleibet doch ein verwirreter Progreſs.

§. 73.

Dergleichen Relationes non-harmonicas hat auch Doct. Albert Ban, in ſeinen ſo genannten Zangh-Bloemzel. der auch eine groſſe Menge Subſemitonia ſtatuiret / allein ich ſehe noch keinen rechtſchaffenen Muſicum der ſich in ſolch Labyrinth mit einſtecket / und ſolche abſcheuliche Relationes non-harmonicas billiget.

§. 74.

Der vortreffliche Kepplerus führet auch ein ſolch Exempel in ſeiner Harmonia mundi an / von einen Türckiſchen Prieſter / welcher alle Morgen auff die Erde gefallen / und dergleichen verwirrete Melodien geſungen / welche auch dem Hochverſtändigen Kepplero, gleichſam ein Greuel geweſen ſind. Darum mag nun ein jeder dergleichen Relationes non-harmonicas gebrauchen wer da will / ſie ſind meinem Gehör nicht anſtändig / und auch der Rationi und Natur zu wider.

§. 75.

Und wann ſie auch von dem Pabſt / und Muffti canoniſiret wären / welches zwar nicht geſchehen wird / ſo kan ich das nicht vor gut in der Muſic annehmen / was der Natur zuwider iſt. Wer leicht glaubet / wird leicht verführet / man muß nicht alsbald eines andern Sclave werden / wann er ſchon Italiäner / oder anderer guten Nation ſey / wer nicht Ration ſeiner Invention geben kan / dem ſtehet nicht allemahl zu glauben / nochweniger alſobald zu imitiren / jedoch æſtimire ich ſolche Leute ſehr hoch / ſo mit guten Inventionen begabt ſind / in praxi und rationi gemäß ſind.

§. 76.

Und wann der Grund ſchon gut iſt / ſo muß doch darnach mit guten Judicio ein Unterſcheid gemachet werden: Denn manch

use, could be better *expressed* on the *tempered* keyboard. However, it indeed remains a confused *progression*.

§73

Dr. Albert Ban also has such *non-harmonic relations* in his so-called *Zangh-Bloemzel*, which also *establishes* a great number of *subsemitones*. However, I do not see any genuine *musician* who is caught in such a *labyrinth*, and approves of such repugnant *non-harmonic relations*.

§74

The fantastic *Kepler* also presents such an example in his *Harmonices mundi* of a Turkish priest who dropped to the ground every morning and sang such confused *melodies*, which were also an abomination, as it were, to the highly knowledgeable *Kepler*. For this reason, anyone may utilize such *non-harmonic relations* who wants to; they are not suitable to my ears, and also contrary to *reason* and nature.

§75

And even if they were *canonized* by the pope and *mufti*, which indeed will not happen, I cannot consider that which is contrary to nature to be good in music. He who is gullible is easily seduced. One does not need to promptly become someone else's slave if he is Italian or from another good nation. He who cannot *reason* about his *invention* is not always to be believed – even less to promptly be *imitated*. Nonetheless, I *esteem* people very highly who are gifted with good *inventions* and in accordance *in practice* and *reason*.

§76

And if the foundation is indeed good, a discernment nonetheless has to be made accordingly with good *judgement*

manch Exempel kan wohl in vollſtimmiger Harmonia ſtatt haben / da es in Biciniis verwerfflich iſt / dann was hier zu hart klinget / das kan durch Zuthuung anderer Conſonantien gelindert werden. Die Alten haben einen rechtſchaffenen Componiſten am beſten aus einen Bicinio probiren können / wie Tigrinus pag. 35. und viel andere mehr davor halten.

§. 77.

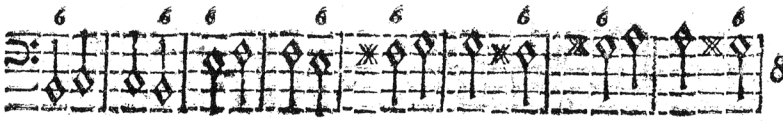
Wann dann in denen relationibus non-harmonicis bald zu wenig bald zu viel geſchehen kan / ſo haben wir uns hier in dieſen kurtzen Tractat ein wenig lang auffhalten müſſen / welches der geneigte Leſer nicht übel deuten wolle: wer Gelegenheit haben kan / den Zarlinum zu leſen / der wird noch viel gute Dinge von den relat. non-harmon. finden. Wir ſchreiten aber wieder zu unſern Regeln ſo zum general-Baß gehören.

§. 78.

Es trägt ſich auch zu / daß öffters über deren Noten die Sexten nicht geſchrieben ſtehen / und doch darzu müſſen gegriffen werden; deswegen auch einige eine gewiſſe Regel geben wollen / nemlich / daß man allemahl zu den fis / gis und cis / müſſe eine Sextam greiffen / dieſe Regel aber reichet nicht hin / dann wann ein Muſicaliſches Stück aus den A ♯ / oder aus dem fis geſetzet wäre / und man wolte allemahl die Sextam zum fis greiffen / ſo würde öffters eine unleidliche diſſonanz erreget werden.

§. 79.

Es kan aber dieſe Regel alſo abgefaſſet werden: wenn zwey Noten ein Semitonium ſteigen / oder fallen / ſo kan man zu der unterſten eine Sextam greiffen; Als:



ment. For some examples can indeed occur in fully voiced *harmony* whereas they are condemnable in *bicinia*; for that which sounds too harsh in the former can be softened by the addition of other *consonances.* The venerable were able to *test* a genuine *composer* best in a *bicinium*, as *Tigrini p.* 35 and many more believe.

§77

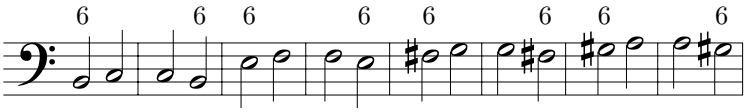
Since concerning *non-harmonic relations* there can sometimes be too little and sometimes too much, it was necessary for us to remain for a little while here in this short *work*, which the benevolent reader should not take the wrong way. He who has the opportunity to read *Zarlino* will discover many other good things regarding *non-harmonic relations.* However, we will continue to our rules pertaining to basso *continuo.*

§78

It also often happens that the *sixths* are not written above the notes and nonetheless have to be played, for which reason some want to posit a certain rule: namely, that one must always play a *sixth* to f♯, g♯ and c♯. This rule, however, is not sufficient. For if a piece of music were written in *A* ♯,[56] or in f♯, and one always wanted to play the *sixth* to the f♯, an unbearable *dissonance* would often be caused.

§79

This rule can, however, be formulated as such: When two notes ascend or descend a *semitone*, one can play a *sixth* to the lower one, as in:



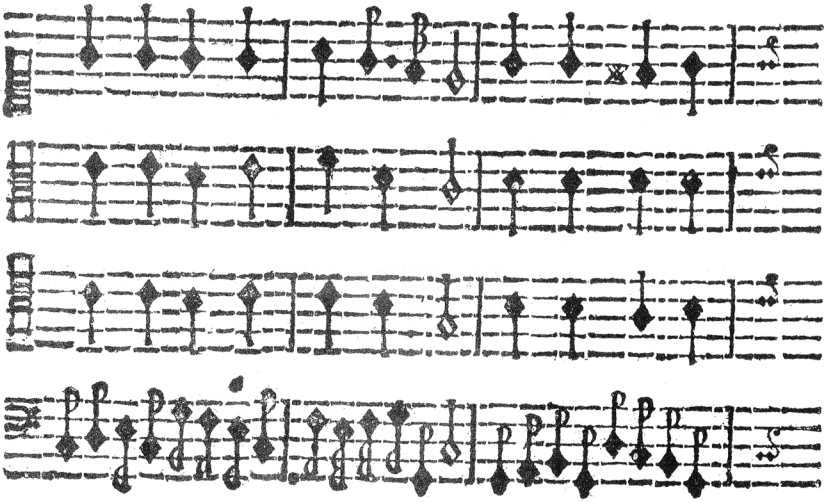
etc.

F 3 If,

Wann aber der Progreſſus durch einen gantzen Tonum geſchicht/ ſo kan nicht allemahl die Sexta über der unterſten Nota gegriffen werden/ ſie müſte denn ausdrücklich darüber geſetzet ſeyn. Wañ nun der Componiſt zu den unterſten Clavibus die Quintam geſetzet hätte/ und der Organiſt wolte nach der ſo genannten Regel allemahl die Sextam zum fis/ gis und cis nehmen/ ſo würde die harmonia ſehr beleidiget werden.

§. 80.

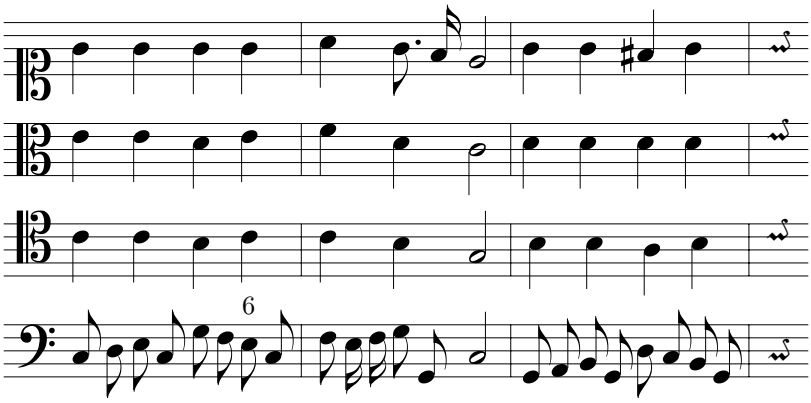
Weñ die Achtel oder 16. Theil Noten gradatim gehen/ ſo bleiben die Griffe/ ſo die erſte Nota erfodert/ mehrentheils ſtehen; Dieſes kan auch von vierthel Noten verſtanden werden/ wenn die menſur geſchwinde gegeben wird: Es kan auch wohl unterweilen in Theſi in der rechten Hand wieder mit angeſchlagen werden/ damit das Sauſen nicht zu ſtarck gehöret/ und des Sängers oder Inſtrumentiſten Stimme nicht unterdrückt werde; Doch muß man nicht zu hart in das Clavier hinein dreſchen. Als:

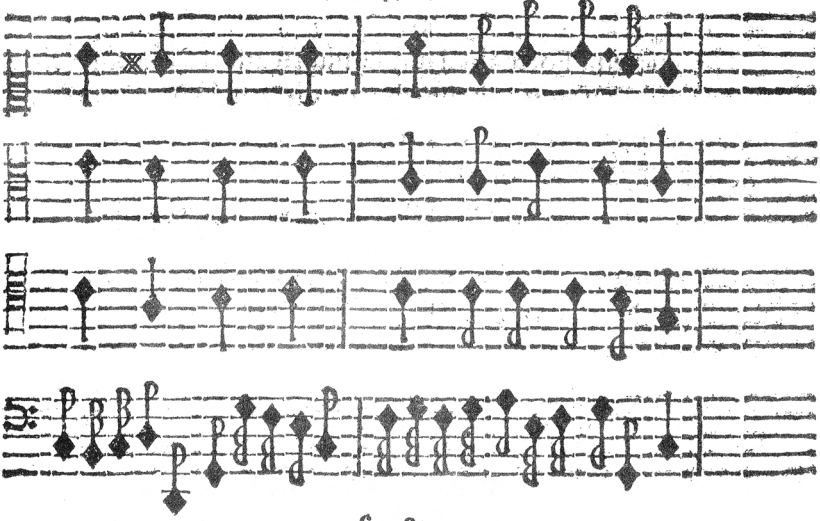


If, however, the *progression* occurs by means of a whole *tone*, a *sixth* cannot always be played above the lowest note, unless it has been expressly written above. If the *composer* had written a *fifth* to the lowest *note* and the organist wanted to always play the *sixth* to f♯, g♯ and c♯, according to the so-called rule, in such a way the *harmony* would very much be slighted.

§80

When the eighth or 16th notes proceed *stepwise*, the chords the first note requires generally remain fixed. This can also be applied to quarter notes if the *tempo* is indicated to be fast. It can also sometimes indeed be re-attacked with the right hand in *thesis*, so that the bluster is not heard as too strong, and the voice of the singer or *instrument* is not oppressed. However, one mustn't thrash on the keyboard too harshly. Namely:





§. 81.

So aber die Achtel oder 16. Theil Noten ſaltuatim oder Sprung-weiſe gehen / ſo wird mehrentheils zu jeglicher Nota ein ſonderlicher Griff gemachet.

§. 82.

Man mag auch die Griffe nicht höher als ins c̄ bringen / doch ſelten ; auch nicht tieff / ſonſt wird die harmonia unangenehm / ſo der Organiſt im General-Baſſe machet / ausgenommen wann etwa Alt- oder Diſcant-Zeichen ſtehen.

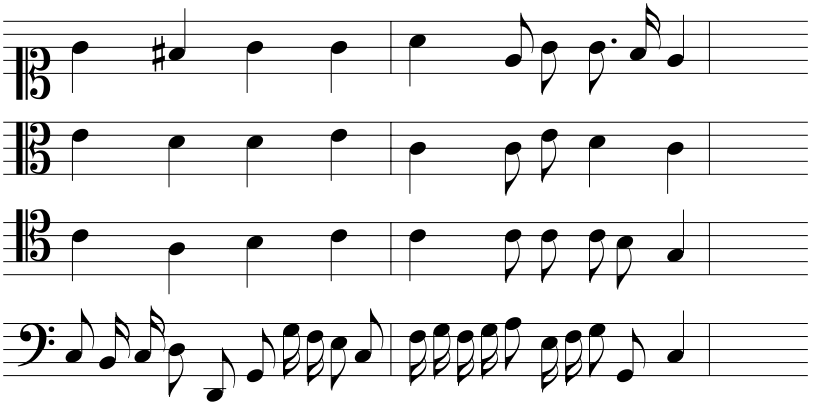
§. 83.

Muß man ſich in der rechten Hand / ſo viel müglich / vor Sprüngen hüten / den motum contrarium in acht nehmen / wie ſchon gemeldet / und der Ober-Stimme eine feine Form geben ; auch nicht ſo plump und klopffend anſchlagen.

§. 84.

Wie nun zu einem jeden Grund-Clave drey Haupt-Griffe von Natur ſich erzeigen / alſo werden auch dreyerley Haupt-Formal-Clauſulen daraus gemachet.

§. 85.



§81

If, however, the eighths or 16th notes proceed *saltuatim*,[57] or by leap, in such a case a different chord is generally played on every note.

§82

One may also bring the chords higher – not higher than $\overline{\overline{\text{c}}}$ – nonetheless seldom. Also not too low, or else the *harmony* becomes unpleasant that the organist creates in *basso continuo*, except when perhaps *alto* or *soprano* clefs are written.

§83

One must guard oneself against leaps in the right hand as much as possible, take *contrary motion* into account, as already mentioned, and give the upper voice a fine form[58] – also not attack so ungracefully and knockingly.

§84

Just as for every fundamental note, three main chords are revealed by nature, as such three main types of *formal cadences* are created from these.

§85

§. 85.

Es iſt aber eine Formal-Clauſula nichts anders als ein Zeichen/ Form/ und Abſchnitt/ dadurch einen jedem Liede oder Geſange eine gewiſſe und verordnete Ruhe und Gräntze geſetzet wird/ damit nicht allerhand Verwirrungen mit einlauffen.

§. 86.

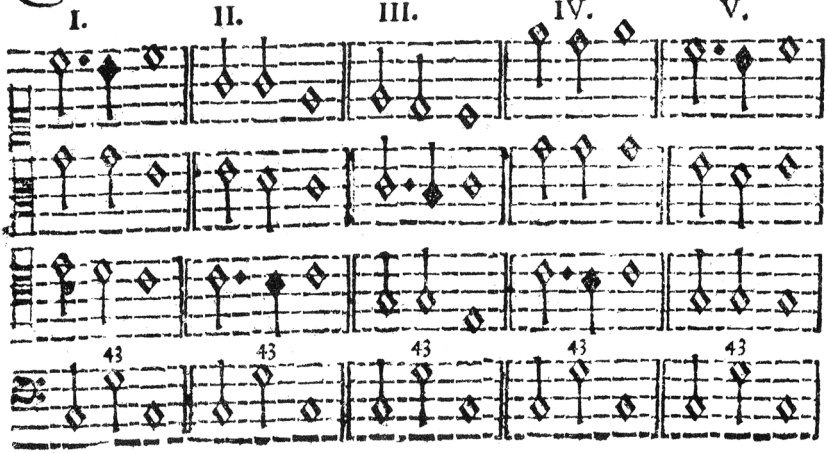
Dieſe Clauſulen haben den Nahmen auch nach den 4. Haupt-Stimmen: als Diſcant, Alt, Tenor und Baſſe; dahero ſie Diſcantiſirende/ Altiſirende/ Tenoriſirende und Baſirende genennet werden. Als auffs einfältigſte:



Diſcantiſirend. Altiſirend. Tenoriſirend. Baſirend.

§. 87.

Wenn ſie nun in die harmonia gebracht werden/ ſo kan man dieſe Stimmen auff unterſchiedliche Arthen verſetzen/ alſo daß bald dieſe bald jene Stimme/ entweder oben oder unten/ oder in die Mitte kömmt: und wird in der harmonia zugleich erkannt/ wann entweder in dem Diſcant, Alto, oder Tenore, die Quarta in eine Tertiam reſolviret wird; Als:

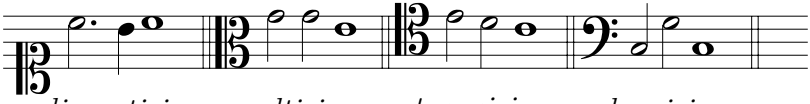


§85

A *formal cadence*, however, is nothing more than a sign, form, and section through which every Lied or song is given a certain and ordered tranquility and frontier, in order that all types of confusions do not come about.

§86

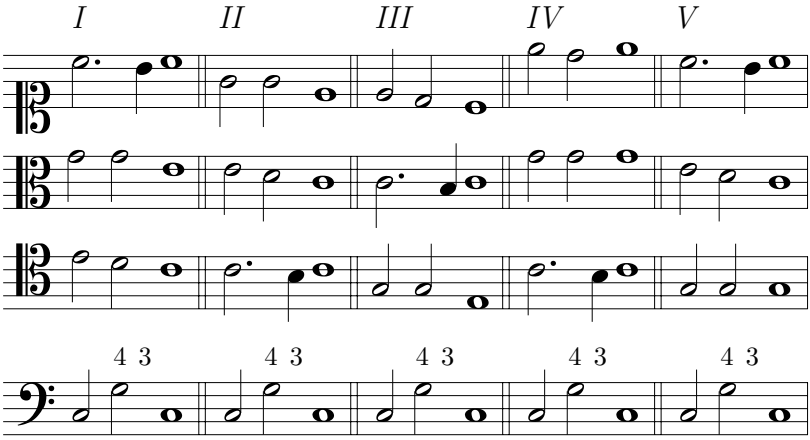
These *cadences* take their name from the 4 voices as well: namely *discant*, *alto*, *tenor* and *bass*, for which reason they are called *discantizing*, *altizing*, *tenorizing* and *bassizing*. Namely, most simply:



discantizing *altizing* *tenorizing* *bassizing*

§87

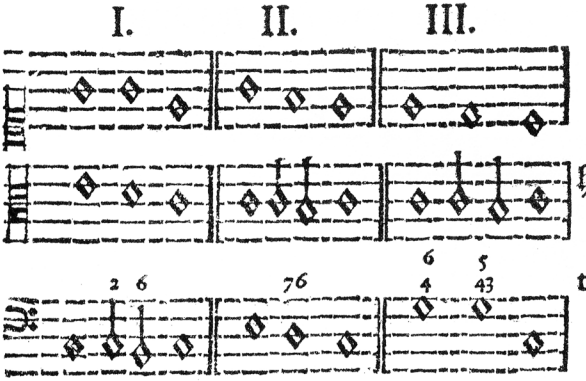
When they are brought into *harmony*, one can rearrange these voices in various ways, so that sometimes one voice, and sometimes another voice, comes either above or below, or in the middle. And the *fourth resolving* to a *third* is recognized in the *harmony* at the same time either in the *soprano*, *alto* or *tenor*, as in:



Allhier iſt zum erſtenmahle die Diſcantiſirende oben / und jede Stimme hat ihren rechten Orth und Satz: zum andern mahle hat der Alt die obere / zum dritten hat der Tenor die obere Stimme / alſo können dieſe drey Stimmen dreymahl in der harmonia verwechſeln: Es kan auch zu weilen / die Mittelſte unter dieſen dreyen / entweder herauff / oder herunter geſetzet werden / wie vorhero in vierdten und fünfften Exempel zuſehen iſt; Jedoch werden die ordinar Sätze zerſtreuet / davon oben iſt geſaget worden.

§. 88.

Die Diſcantiſirende / Altiſirende / und Tenoriſirende können auch loco fundamenti geſetzet werden / dann wann der Baſs. Diſcantiſiret / ſo wird die Secunda in die Tertiam reſolviret / wenn der Baſs aber Tenoriſiret / ſo wird die Septima in die Sextam reſolviret; Als:



Der alte Vers hiervon lautet alſo:

Mutatâ formâ ſubtilior eſt melodia.

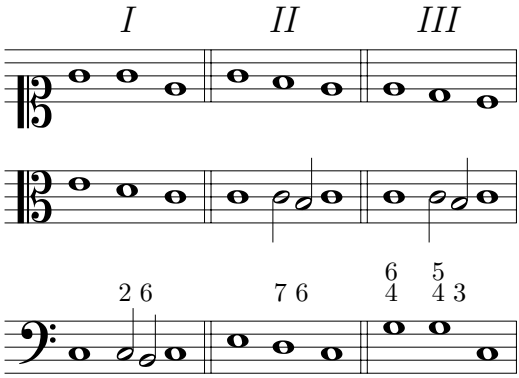
§. 89.

Hieraus ſehen wir daß die Reſolutio der Secunden und Septimen nichts anders ſind als Clauſulæ formales und Cadentien / da man aus der Unvollkommenheit / nach der Vollkommenheit ſtrebet / und gleichſam zu der Ruhe fället und ſchreitet.

Here, at first, the *discantizing* is above, and each voice has its correct place and locus. The second time the *alto* [sic] has the upper voice, the third the *tenor* [sic] has the upper voice.[59] As such, these three voices can be rearranged three times in *harmony*. Meanwhile, the middle-most voice of these three can be placed either above or below, as can be seen before in the fourth and fifth examples. Nonetheless, the *ordinary* chords are dispersed, as was discussed above.

§88

The *discantizing*, *altizing*, *tenorizing* can also be written *in place of the fundamental*. For when the *bass discantizes*, the *second* is *resolved* to the *third*. When the *bass tenorizes*, however, the *seventh* is *resolved* to a *sixth*, as in:



The old saying about this goes as follows:

Subtly changing form is melody.

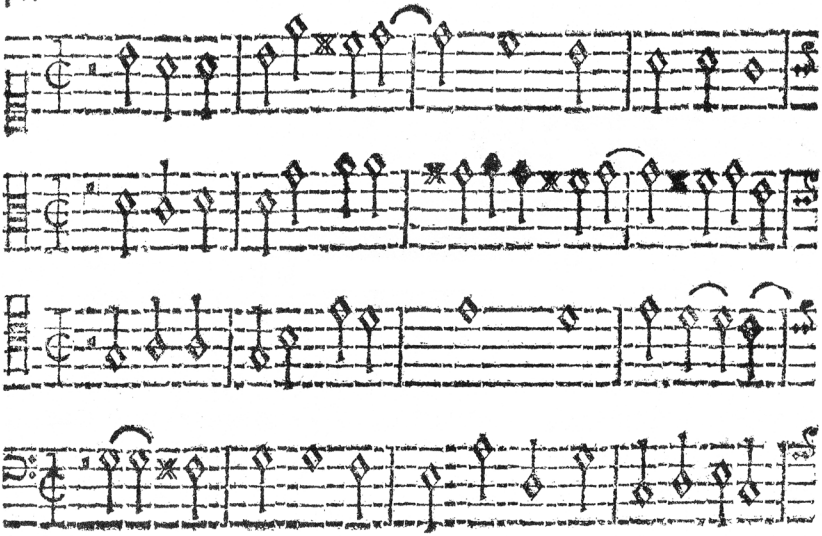
§89

In this we see that the *resolutions* of *seconds* and *sevenths* are nothing but *formal clauses* and *cadences*, where one strives towards perfection from imperfection, and comes to tranquility, as it were, and proceeds. The *bassizing* G cannot

Die Basſierende können nicht wohl oben oder in der mitte geſetzet werden; Sie haben ihren beſten Sitz und Fortgang in den tieffeſten Stimmen; denn ihre radical-Wurtzel iſt der Unität (aus welcher aller Grund herflieſſet) ſehr nahe/ als 2. 3. 2. welche c. g. c. geben/ und ſich ſehr wohl zur Grund und Ruhe Stimme ſchicken/ die Altiſirende hat Gemeinſchafft mit der Basſirenden Stimme/ wie im dritten Satze zu erſehen iſt;

§. 90.

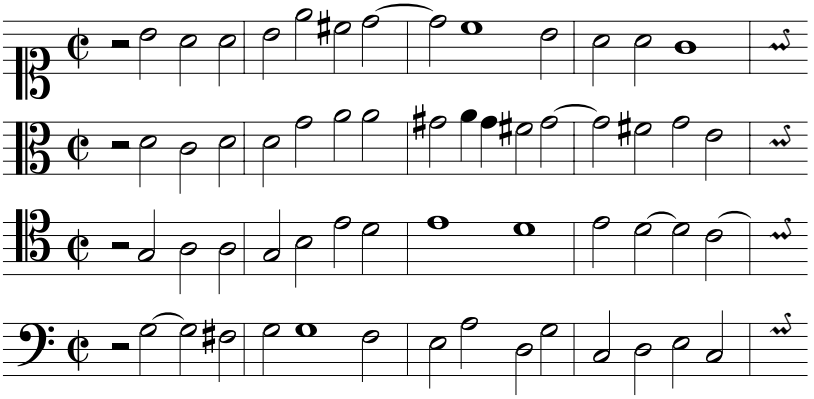
Und dieſe Clauſulæ formales haben nun auch eine gemeine Verwandſchafft mit denen Syncopationibus oder Bindungen/ denn wann dergleichen Formen zuſammen geſetzet werden/ ſo ſcheinets offte als wenn man in dieſer Form einem Schluß machen wolte/ da man noch immer weiter gehet/ die Progreſſiones herum waltzet/ und dem Gehör ein Verlangen erwecket/ biß ein bequemer Schluß gemachet wird/ welchen doch der Zuhörer offt nicht vermuthet: Ich ſetze hierbey ein einfältiges Exempel:

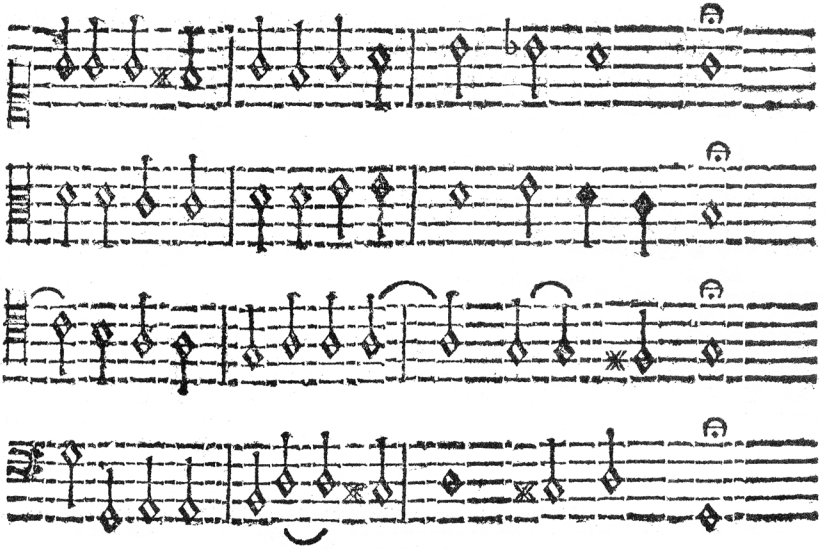


cannot effectively be placed above or in the middle. They have their best place and succession in the lowest voices. For their *radical* root is very close to unity (in which the entire foundation originates), namely 2, 3, 2, which produces c g c, and is very well-suited as a foundation and resting voice. The *altizing* has something in common with the *bassizing* voice, as can be seen in the third chord.

§90

And these *formal cadences* also have a general relationship with *syncopations* or suspensions; for when such cadences are put together, it often seems as if one wanted to close in one cadence when one in fact goes even further, rolls the *progressions* around, and creates a longing in the ear, until a comfortable conclusion is reached, which the listener indeed often does not presume. I present a simple example here:



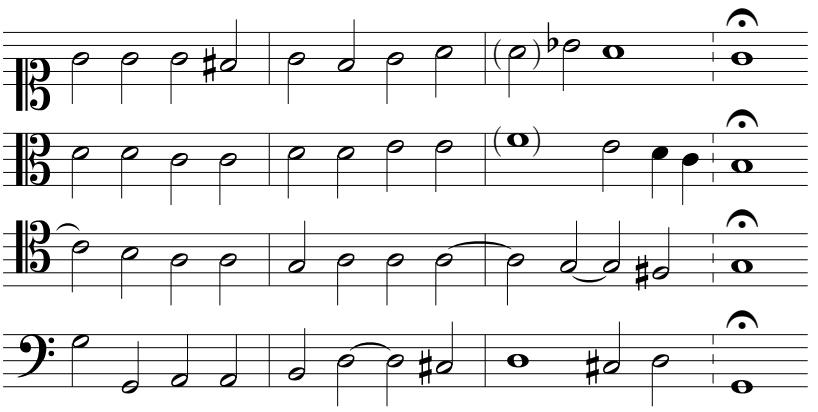


§. 91.

Dieſe ſind nun wie man ſiehet faſt lauter Formal clauſulen/ bald Diſcandiſirende/ bald Tenoſirende/ und Baſſirende/ da die diſſonantien reſolviret werden: Es ſind aber dieſe ſo vielfältig daß es verdrüßlich ſeyn würde dieſelben in gewiße Regeln zubringen/ denn Sie werden heutiges Tages/ auf ſehr vielerley Arthen angebracht und wird noch immer was neues hierinnen erfunden/ darum̃ weiſe ich den Muſic-Befliſſenen in die guten Autores, alwo ſich der Uſus wohl finden wird/ wer ſonſt Naturalia hat: Wer aber die nicht hat dem werden auch 1000. Regeln nicht helffen.

§. 92.

Sonſten iſt merckwürdig/ daß allemahl in dem Gebrauch der Diſſonantien ein Clavis muß hangen bleiben/ ſo die Diſſonanz machet/ denn Sprung-Weiſe in eine zu fallen pfleget nicht wohl oder ſelten anzugehen; Darum nennet der Artuſius den



§91

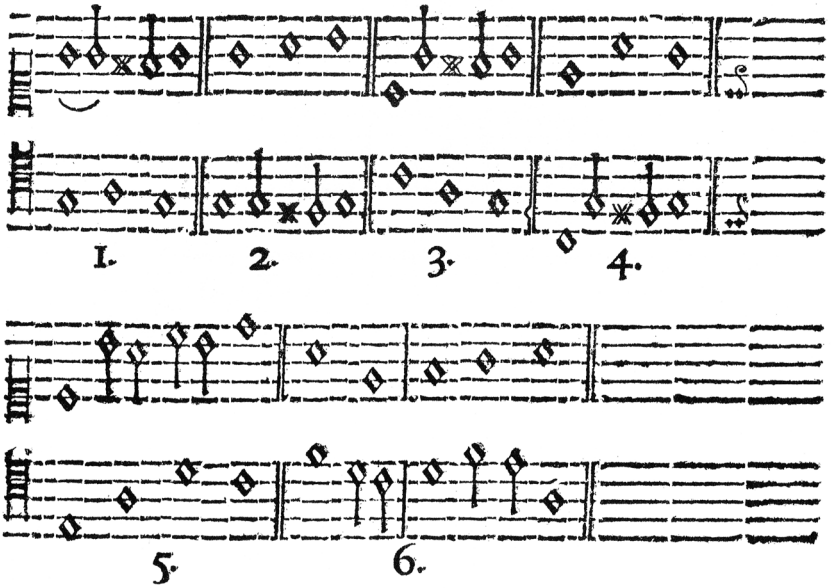
These are, as can be seen, almost exclusively *formal cadences* – sometimes *discantizing*, sometimes *tenorizing* and *bassizing*, where the *dissonances* are *resolved*. These are, however, so various that it would be unpleasant to formulate them into certain rules; for they are utilized today in very many different ways, and something new is always invented in this regard. For this reason, I refer the diligent musician to the good *authors*, where their *utilization* will likely be found, for he who is otherwise *gifted* – however, he who is not will not be helped by 1000 rules either.

§92

Otherwise, it is worth noting in the utilization of *dissonances* that one *note* always has to remain fixed that creates the *dissonance*; for proceeding to one by leap tends not to work well, or rarely. For this reason, *Artisius* calls the

G 2 fixed

hangenden Patientem, und den fortſchreitenden Agentem. Mir deucht es ſtecket noch ein Arcanum in der Scalâ, welches ich andern zu ſuchen überlaſſe. Etliche Exempel guter und böſer Reſolutionen.

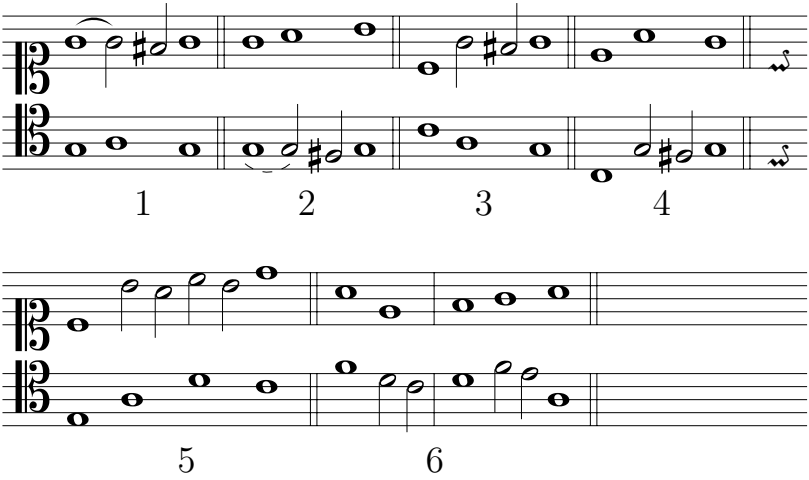


Die Exempel num. 1. 2. ſind gut / 3. und 4. nutzen nicht viel / num. 5. und 6. ſind gar nichts werth.

§. 93.

Ich ſetze hier noch etliche Exempel / dadurch die Bindungen die harmoniam herauf oder herunter treiben / und alſo durchs gantze Clavier / oder Syſtema kan geführet werden.

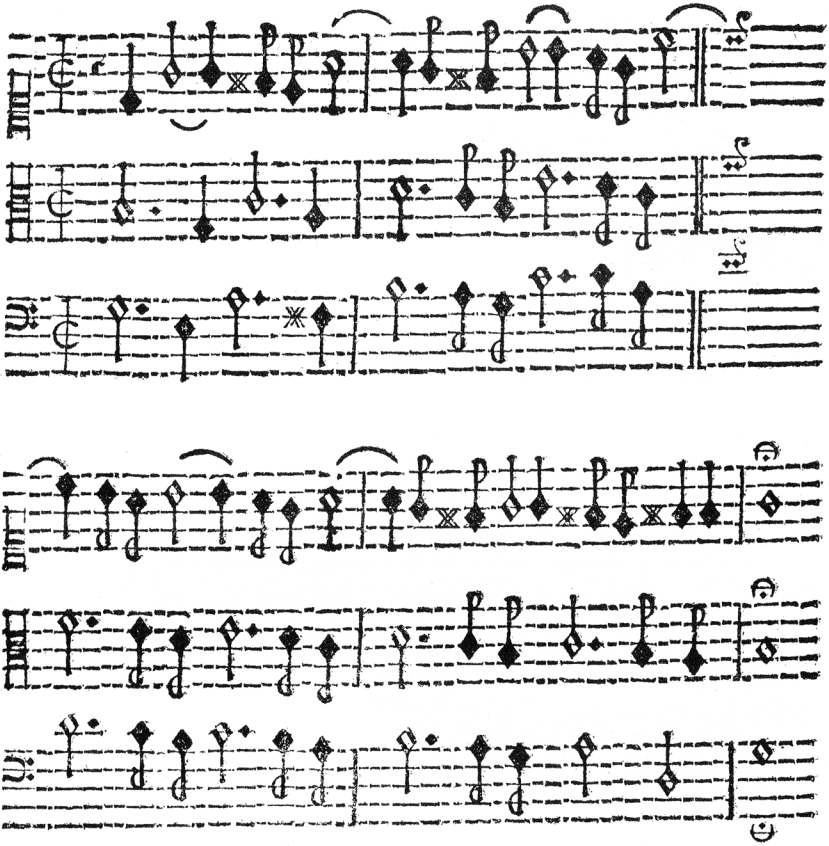
fixed one *patiens*, and the one that proceeds *agens*. I believe there is another *arcanum* latent within the *scale*, which I will leave to others to explore. Some examples of good and bad *resolutions*:



The examples *nos.* 1 and 2 are good. 3 and 4 are not of much use. *nos.* 5 and 6 are of no use at all.

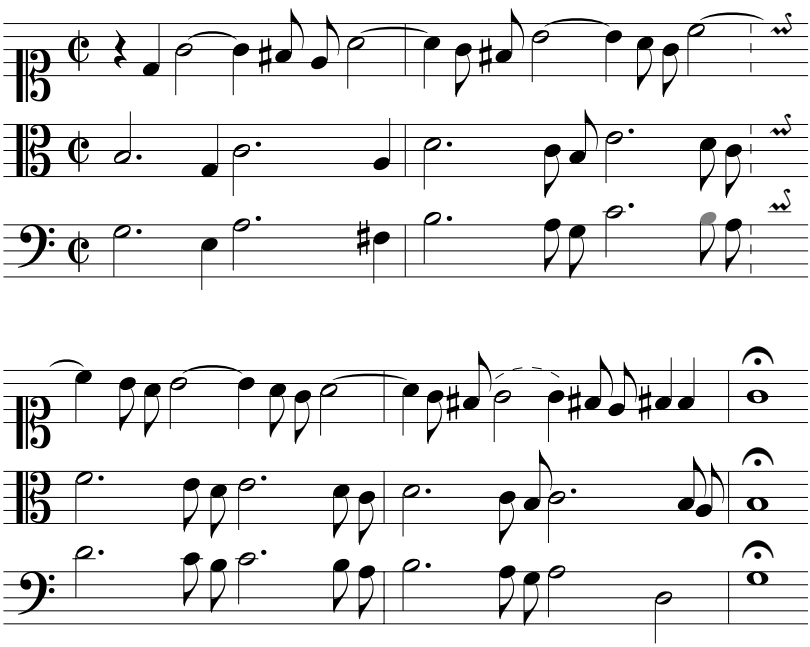
§93

I will posit several more examples here in which the suspensions drive the *harmony* up or down, and as such can be led through the entire keyboard or *system*.



§. 94.

Ob ſchon der hangende Clavis unterweilen von etlichen noch einmahl angeſchlagen wird / ſo ſehen wir doch / daß man nicht Sprung-Weiſe ſolche Diſſonantien anſchlagen muß / und ob wohl andere ſpringen als in dem heutigen Gebrauch der Septimen / ſo bleibet doch die Diſſonantia als patiens hangen. Der Uſus guter Autorum wird mancherley Maniren zeigen.



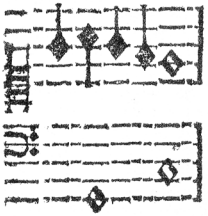
§94

Although the fixed *note* is sometimes re-attacked by some, we nonetheless see that one mustn't proceed to such *dissonances* by leap. And although others leap – as in today's practice with *sevenths* – the *dissonance* indeed remains fixed as *patiens*. Their *utilization* by good *authors* will display various mannerisms.

G 3 §95

§. 95.

Von den Tranſitu iſt auch nichts ausführliches zu geben/ weil der Gebrauch anjetzo ſo mancherley iſt; Es iſt aber der Tranſitus, wann eine Stimme ſtehet/ und andere dagegen durch Con- und Diſſonantien fortſchreiten; dahin auch wohl die Paſſagien können gezehlet werden. Als:



§. 96.

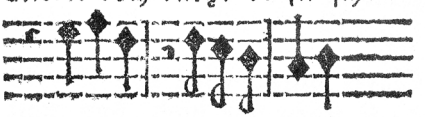
Hiebey iſt zu mercken/ daß die Alten in Theſi allemahl eine Conſonans gegen die ſtillſtehende Noten/ und in Arſi eine Diſſonans geſetzet haben: Theſis aber iſt allemahl die erſte/ Arſis die andere Nota / nachdem ſie getheilet werden/ Theſis iſt von Natur lang/ Arſis kurtz. Als:



Sonſt ſind auch die auffſteigende Noten lang/ und die niederſteigenden kurtz/ aber man ſiehet mehr auf Theſin und Arſin, aus gewiſſen Urſachen der harmonie.

§. 97.

So aber eine gleiche Pauſa vorher geſetzet wird/ ſo vertritt dieſelbe der erſten Noten ihre Stelle/ und die nach der Pauſa folget bleibet doch kurtz/ ob ſie ſchon die erſte iſt. Als:



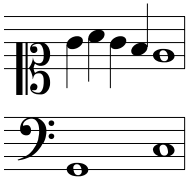
Die erſte nach der Pauſa iſt kurtz/ die folgende wieder lang der Uſus muß hier das beſte thun/ und iſt doch viel hieran gelegen in der Compoſition, ſonderlich wo ein Tex mit unter geleget wird.

§. 98.

So iſt auch im Tranſitu wohl zu unterſcheiden wenn die Noten geſchwinde oder langſam gehen/ denn was in der Geſchwin-

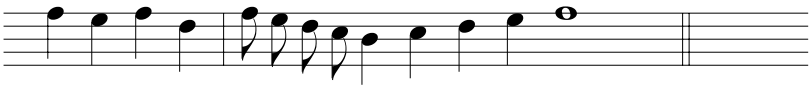
§95

Nothing extensive can be stated regarding the *passing tone* either, as its utilization is currently so multifarious. A *passing tone*, however, is when one voice remains fixed, and others, in contrast, proceed through *consonances* and *dissonances*, to which *passages* can indeed also be counted, as in:



§96

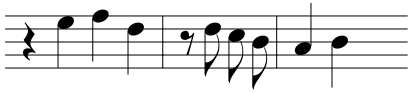
Here it is to be noted that the venerable always wrote a *consonance* against the fixed notes in *thesis*, and a *dissonance* in *arsis*. *Thesis* is always the first and *arsis* the second note according to which they are divided. *Thesis* is by nature long, *arsis* short, as in:



Otherwise, the ascending notes are also long and the descending short, but one pays more attention to *thesis* and *arsis* for certain reasons concerning *harmony*.

§97

If, however, a *rest* is written before, then it takes the place of the first note, and that which follows after the *rest* indeed remains short, even though it is the first, as in:



The first after the *rest* is short, the following is again long. *Experience* is most important here, and indeed a lot in *composition* depends on this, especially when a text is provided below.

§98

As such, in *passing tones*, it is also to be carefully discerned whether the notes proceed quickly or slowly; for that which

ſchwindigkeit durchgehet / kan nicht allemahl in langſamen Noten oder Tacte angehen. Und hierin̄ habe ich offte groſſen Mangel bey einigen Diſcipulis gefunden / daß ſie nicht wiſſen können / wenn / und wie lange ſie in einer Paſſagie ſtehen / oder neue Griffe nehmen können / ſo wohl im Baſſe oder in andern Stimmen / darum mercke ich daß der Uſus, und die Naturalia das beſte in der gantzen Muſic thun. Muſici non ſemper fiunt, ſed naſcuntur tanquam Poëtæ.

§. 99.

Damit nun die formal Clauſulen recht möchten gebrauchet / und nicht das hunderſte ins tauſende möge geworffen werden; So hat man die modos muſicos erdacht / und jeden einen gewiſſen Ambitum, Repercuſſion und Clauſul zugeeignet / wodurch eine feine Ordnung in der Muſic iſt erhalten worden: und gewiß wann dieſe Ordnung nicht wäre / ſo wolte offte die Muſic in groſſe Verwirrung gebracht / und wenig æſtimiret werden; Denn man erfähret es ja in der Warheit / daß diejenigen ſo hiervon keinen Verſtand haben / offtmahls ſolche Unordnung und Widerwärtigkeiten einführen / daß man einen Abſcheu davor hat / und wann die Ignoranten die guten Gewohnheiten / ſo von rechtſchaffenen Componiſten ſchon hergebracht worden / nicht durch das Gehör etwas gutes ſchon an ſich genommen hätten / ſo möchte ich ihre Verwirrung nicht gerne hören. Ich verachte hiermit keinen ſo die modos etwa nicht verſtehen / ich rede nur mit denen / ſo dieſe Lehre ſo ſchändlich verachten / und doch nichts davon wiſſen.

§. 100.

Die alten Muſici haben hiervon gar zu viel Weitläufftigkeiten gemachet / wie bey dem Glareano zu ſehen / welcher einen groſſen Folianten von den modis muſicis geſchrieben / wer entlich zu den Antiquitäten Beliebung hat / kan dergleichen Autores leſen.

§. 101.

which can occur with speed is not always suitable in slow notes or *measures*. And I have often found a great deficiency in some *students* in this regard – that they are not able to understand if and how long they can remain in a *passage* or take new chords, both in the *bass* as well as in other voices. For this reason, I notice that *experience* and *natural gift* are most important in all of music. *Musicians are not always made, but born such as poets.*

§99

In order that the *formal cadences* may be correctly utilized, and do not make things more complicated,[60] one invented the *musical modes*, and appropriated each with a certain *ambitus*, *repercussion* and *cadence*, through which fine order has been preserved in music. And certainly, if this order did not exist, music would often be brought into great confusion, and *esteemed* lowly. For one experiences indeed in truth that those who have no understanding of this often introduce such disorder and contrarieties that one has repugnance in it. And if the *ignorant* have not taken in something proper by ear in the good customs that have already been presented by genuine *composers*, then I do not want to hear their confusion. I do not despise in such anybody who does not understand the *modes*, I am only directing my speech towards those who so pathetically despise this study and nonetheless know nothing about it.

§100

The venerable *musicians* made far too much extensiveness out of this, as can be seen in the work of *Glarean*, who wrote large a *folio* about the *musical modes*. He who perhaps takes liking to *antiquities* can read such *authors*.

§101

§. 101.

Wir wollen allhier nur etwas von den 12. modis handeln/ weil unſere Choral-Lieder/ und noch unterweilen andere Muſicaliſche Stücke darauff gerichtet werden: man könte heutiges Tages wohl mit zween modis auskommen/ allein/ um der Choral-Lieder/ wollen wir etwas weniges von den 12. modis handeln/ denn man höret ja wie ſo offte einige Organiſten die doch nicht geringe ſeyn wollen hierinnen ſich proſtituiren: Zum Exempel/ wenn ſie auff das teutſche Hr. GOtt dich loben wir (welches als ein demüthiges Gebeth von den Alten iſt conſideriret und geſungen worden) præambuliren/ ſo nehmen ſie den Æolium fictum in ſeinen ambitu e. fis. g. a. h. c. d. e. da es doch der Hypophrygius regularis iſt; Auch zu dem/ Erbarm dich mein O HErre GOtt: item, wann ſie/ Ach HErr mich armen Sünder/ ſpielen wollen/ machen ſie ein Præambulum aus den C. und nehmen den Jonicum vor den Phrygium, da doch dieſe beyden Modis ſehr weit differiren/ und der Jonicus eine friſche Natur hat/ und ſich zum Buß-Liedern ſo wohl nicht ſchicket: Und hierinnen wird ſehr offte verſtoſſen.

§. 102.

Die 12. Modi der Alten/ worauff unſere gewöhnlichen Kirchen Lieder und alle alte Moteten gerichtet ſind/ werden genennet Jonicus, Hypojonicus, Dorius, Hypodorius, Phrygius, Hypophrygius, Lydius, Hypolydius, Mixolydius, Hypomixolydius, Æolius, Hypoæolius.

§. 103.

Wenn wir die ſechs Principales: als Jonicum, Doricum, Phrygium, Lydium, Mixolydium und Æolium verſtehen/ ſo werden die andern/ als minus principales gar leicht können gefaſſet werden; Wir wollen die ſechs Principales erſt vornehmen/ da denn ein jeder hauptſächlich an ſeinen Ambitu, oder durch Gänge erkañt wird: wie in folgender Tabella zu erſehen/

da

§101

Here we should like to deal just a bit with the 12 *modes* because our *chorales*, and sometimes other pieces of *music*, are based on them. One could indeed manage today with two *modes*, however, because of the *chorales*, we should like to deal a bit with the 12 *modes*. For one indeed hears so often how some *organists* who do not pretend to be trivial *dishonor* themselves in this regard. For example, when they *prelude* to the German Herr Gott dich loben wir (which was *considered* to be and sung as a meek prayer by the venerable), they take *Aeolius fictus* in its *ambitus* e f♯ g a b $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$ when it is actually *Hypophrygius regularis*. The same with Erbarm dich mein O Herre Gott. *Also*, when they want to play Ach Herr mich armen Sünder, they *prelude* in *C* and take *Ionian* instead of *Phrygian*, even though these *modes differ* very greatly, and the *Ionian* has a refreshing nature, and is not so suitable for repentant songs. And this is a very common offense.

§102

The 12 *modes* of the venerable, upon which our usual church songs and all old *motets* are based, are called: *Ionian*, *Hypoionian*, *Dorian*, *Hypodorian*, *Phrygian*, *Hypophrygian*, *Lydian*, *Hypolydian*, *Mixolydian*, *Hypomixolydian*, *Aeolian*, *Hypoaeolian*.

§103

If we understand the six *principalis*, namely *Ionian*, *Dorian*, *Phrygian*, *Lydian*, *Mixolydian* and *Aeolian*, then the others, namely *minus principalis*,[61] can be comprehended quite easily. First we should like to present the six *principalis*, where each can then be recognized mainly by its *ambitus* or through its steps, as can be seen in the following *table*, where

da wir den Ambitum ſeiner Octavæ in die Quintam und Quartam theilen; Die Quinta wird von einem Clave zum andern in vier Grad, die Quarta in drey Theil getheilet/ da man denn allemahl mercken muß/ in welchen Grad das Semitonium hinein fället/ ſo wohl in der Quinta, als in der Quarta. Als:

				I.		II.		III.		IV.	
1. Jonicus	hat in ſeiner Quinta das Semitonium im	3. Grad als:		c	d	d	e	e	f	f	g
2. Dorius		2.		d	e	e	f	f	g	g	a
3. Phrygius		1.		e	f	f	g	g	a	a	h
4. Lydius		4.		f	g	g	a	a	h	h	c
5. Mixolydius		3.		g	a	a	h	h	c	c	d
6. Æolius		2.		a	h	h	c	c	d	d	e

				I.		II.		III.	
1. Jonicus	hat in der Quarta das Semitonium im	3. Grad als:		g	a	a	h	h	c
2. Dorius		2.		a	h	h	c	c	d
3. Phrygius		1.		h	c	c	d	d	e
4. Lydius		3.		c	d	d	e	e	f
5. Mixolydius		2.		d	e	e	f	f	g
6. Æolius		1.		e	f	f	g	g	a

§. 104.

Das Semitonium hat der Jonicus in ſeiner Quinta im dritten Grad, in ſeiner Quarta im dritten Grad, und hieraus kan man auch ſehen/ wie weit die modi in ihrem ambitu einander gleich ſind.

§. 105.

Die ſechs minus principales, allwo das Wörtlein hypo- vorſtehet/ haben eben den ambitum, welchen ihr Principalis hat/

where we divide the *ambitus* of its *octave* into the *fifth* and *fourth*. The *fifth* is divided from one *note* to the other into four *degrees*, the *fourth* into three parts, in which one always must note at which *degree* the *semitone* comes, both in the *fifth* as well as in the *fourth*, namely:

				I	*II*	*III*	*IV*
1. *Ionian*	has the *semitone* in its *fifth* at the	3rd	*degree*, i.e.	c d	d e	e f	f g
2. *Dorian*		2nd		d e	e f	f g	g a
3. *Phrygian*		1st		e f	f g	g a	a b
4. *Lydian*		4th		f g	g a	a b	b $\overline{\text{c}}$
5. *Mixolydian*		3rd		g a	a b	b $\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$
6. *Aeolian*		2nd		a b	b $\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$

				I	*II*	*III*
1. *Ionian*	has the *semitone* in its *fourth* at the	3rd	*degree*, i.e.	g a	a b	b $\overline{\text{c}}$
2. *Dorian*		2nd		a b	b $\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$
3. *Phrygian*		1st		b $\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$
4. *Lydian*		3rd		$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{f}}$
5. *Mixolydian*		2nd		$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{g}}$
6. *Aeolian*		1st		$\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{a}}$

§104

Ionian has the *semitone* at the third *degree* in its *fifth*, in its *fourth* at the third *degree*. And in this, one can also see how very similar the *modes* are to one another in their *ambitus*.

§105

The six *minus principalis*, where the prefix *hypo-* is affixed have the same *ambitus* as their *principalis*, only that

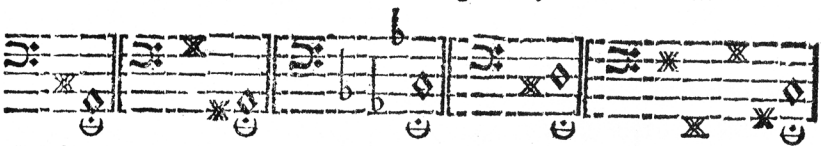
H

the

nur daß die Quinta unten kömt/ in der modulation einer Melodey. Als zum Exempel/ das Lied: Eine feſte Burg iſt unſer GOtt/ iſt Jonici modi, denn es gehet in der Melodey nicht weiter/ als vom c biß zum c. Wann ich aber das Lied: Es ſpricht der Unweiſen Mund wohl/ aus dem c nehme/ ſo gehet die Melodey herunter biß ins g/ und erreichet auch das obere g/ und hält doch im c aus/ darum iſt dieſes Lied hypojonici modi.

§. 106.

Nach dieſer Tabella können nun alle Geſänge und Compoſitiones examiniret werden / denn ſo der ambitus nicht eintrifft/ ſo iſt der Geſang nullius modi, und laufft auf eine Stümplerey hinaus. Zum Exempel/ wenn man den Jonicum aus dem a ♮ welches ein modus fictus iſt/ nehmen wolte/ müſte im Syſtemate der Clavis finalis alſo ſtehen: Wenn aber folgender Geſtalt die Claves Signatæ und das Final würden ausſehen/ ſo kan der Geſang zu keinem modo gebracht werden. Als:



Dieſe und viel andere Modi mehr ſind alle nullius modi, weil ſie ſich zu keinem regular-modo reduciren laſſen / und wolten eine harte harmoniam verurſachen/ in denen Progreſſionibus.

§. 107.

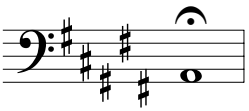
Wer nun einen modum regularem im Augenblick wil unterſcheiden/ der ſehe nur den Clavem ſignatam an/ wann derſelbe nun zwey oder mehr b. welche rotunda genennet werden/ bey ſich hat/ ſo iſt der modus ein modus fictus; Hat er aber ein ♮ cancellatum bey ſich/ ſo iſt der modus auch fictus.

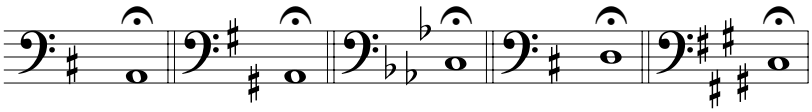
§. 108.

the *fifth* comes below in the *course* of a melody. Namely, for example, the song Eine feste Burg ist unser Gott is *in the Ionian mode*, because the melody does not go further than from $\overline{\text{c}}$ to c. If I, however, take the song Es spricht der Unweisen Mund wohl in $\overline{\text{c}}$, then the melody goes down to g, and also reaches the upper $\overline{\text{g}}$, and concludes nonetheless in $\overline{\text{c}}$. For this reason, this song is *in the Hypoionian mode*.

§106

All songs and *compositions* can be *examined* according to this *table*; for if the *ambitus* does not fit into it, then the song is *not in any mode*, and is characterized by slovenliness. For example, if I wanted to take *Ionian* in a ♯, which is a *modus fictus*,[62] the *final note* in the *system* would have to be as such: If, however, the *key signatures* and the *final note* were to appear in the following way, the song cannot be reduced to any *mode*, namely:





This and many other *modes* are *nullius modi*, because they cannot be *reduced* to any *regular mode* and would cause a harsh *harmony* in the *progressions*.

§107

He who wants to recognize a *regular mode* in the blink of an eye can just look at the *key signature*, and if it has two or more ♭ – which are called *flats* – then the *mode* is a *modus fictus*. If it has one ♯ *sharp*, however, then the *modus* is *fictus* as well.

§108

§. 108.

Die Alten wolten nicht weiter transponiren als aus dem duro ins moll, und aus dem moll ins dur; das iſt/ wann ſie ein Stück aus dem c. hatten / Transponirten ſie ins F. als wenn der Ambitus c. d. e. f. g. a. h. c. war/ kam die Transpoſitio, in F. G. A. B. c. d. e. f. Denn der Geſang/ wo ein b. vorſtand / hieß man bey den Alten Cantum mollem; Weil ſie nun kein ander genus, als das genus diatonicum annehmen wolten / brauchten ſie auch ſelten cis. dis. fis. gis. mit der heutigen Muſic aber iſt es gantz anders beſchaffen/ da man die Semitonia Chromatica viel brauchet/ und daher auch das Clavier anders temperiren muß.

§. 109.

Wann die Tranſpoſitiones nun gebraucht werden/ iſt hochnöthig / daß ſie ſo müſſen beſchaffen ſeyn / daß ſie ſich in ihren Ambitu nach den Regular-modis richten/ wo man nicht Verwirrungen in die Muſic einführen wil.

§. 110.

Wem aber die alten Modi zu ſchwer fallen wolten / der muß doch zum wenigſten zweyer Modorum als den Jonicum und Dorium, mit welchen der Mixolydius und Æolius die nächſte Verwandſchafft haben / ſich bedienen / und kan auch ſeine Harmonien ſehr wohl darauff einrichten; Wer aber die alten Choral-Geſänge recht tractiren/ und ſein Præambulum accurat darauff einrichten wil/ der muß nothwendig alle 12. Modos recht verſtehen.

§. 111.

Nun kommen wir wieder auff die Formal-Clauſulen / wodurch einen jeglichen Geſange ſeine gewiſſe Form wird zu geeignet/ da dann ein jedes Lied drey haupt Formen hat / welche aus der Triade harmonica deſſelben Liedes genommen werden: dieſelben

§108

The venerable did not want to *transpose* any further than from *durus* to *mollis*, and from *mollis* to *durus*. That is, when they had a piece in c, they *transposed* into *F*, such as if the *ambitus* was c d e f g a b $\overline{\text{c}}$, the *transposition* was into *F G A B*♭ c d e f. For the venerable called the song where a ♭ was written in front *cantus mollis*. Because they did not want to accept any other *genus* besides the *diatonic genus*, they also rarely used c♯ d♯ f♯ g♯. In today's music, however, it is totally different because one utilizes the *chromatic semitones* a lot, and for that reason the keyboard also has to be *tempered* differently.

§109

If *transpositions* are used, it is highly necessary that their nature is such that they are based on the *regular modes* in their *ambitus*, seeing that one does not want to introduce confusion into music.

§110

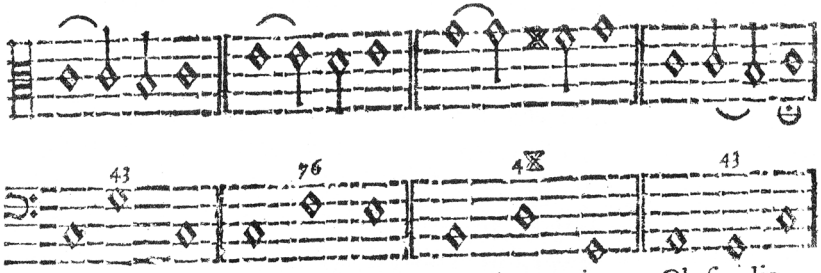
However, he who finds the old *modes* too difficult must nonetheless at least use two *modes*, namely *Ionian* and *Dorian*, with which *Mixolydian* and *Aeolian* have the closest relationship, and can also base his *harmonies* on them very effectively. However, he who wants to *play* the old *chorale* songs correctly, and accordingly formulate his *prelude accurately*, must out of necessity clearly understand all 12 *modes*.

§111

Now we come back to the *formal cadences*, by means of which each song is appropriated its specific cadence, since every song has three main cadences, which are taken from the *harmonic triad* of each song. These are called

H 2 1)

werden genennet (1) Clauſula principalis, (2) Clauſula minus principalis, (3)Clauſula affinalis. Finalis iſt eben wie die Principalis. Zum Exempel/ Jonici modi:



Cl: principalis Cl: affinalis Cl: minus princ. Cl: finalis.

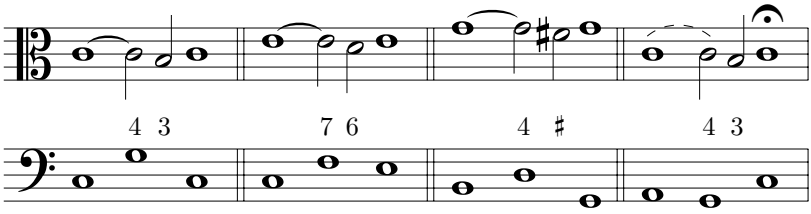
Dieſe wird man in obberüheten Liede/ Eine feſte Burg iſt unſer GOtt/ finden/ auch in dem: Es ſpricht der Unweiſen Mund wohl/ nur daß die Quarte in dieſen unter den Final-Clavem, wie gemeldet/ ſteiget.

§. 112.

Die Clauſulæ peregrinæ und aſſumptæ werden durch einen Ton, oder ein Semitonium über die 3. bemeldeten Claves genommen/ denn in dem Jonico da man nicht gerne/ e dis e wegen der haſtigen Veränderung nimmt/ wird der nechſte Clavis darüber davor gebrauchet/ als f e f. Die Alten aber haben e d e wie im vorigen Exempel zu ſehen/ behalten/ welches die rechte affinalis Clauſula iſt. An ſtatt und zu mehrer Veränderung der minus principalis Clauſ. nimt man auch a. gis. a. und ſo in allen modis. Doch haben ſie wegen der diatoniſchen Scala in etlichen modis nicht in der Triade harmonica die Clauſulen und Repercuſſiones gehabt/ ſonderlich im phrygio, daher anjetzo auch noch ſo mancherley opiniones in der Repercuſſion des Comitis in den Fugen entſtehen/ wer davon Nachricht verlanget/ kan ſich in den alten Autoribus umſehen.

§. 113.

1) *clausula principalis*, 2) *clausula minus principalis*, 3) *clausula affinalis*. *Finalis* is the same as *principalis*. For example, *in the Ionian mode*:



cl. principalis *cl. affinalis* *cl. minus princ.* *cl. finalis*

One will find this in the above mentioned song Eine feste Burg ist unser Gott, also in Es spricht der Unweisen Mund wohl, only that in the latter the *fourth* ascends from below the *final note*, as mentioned.

§112

Clausulae peregrinae and *assumptae* are taken a *whole tone* or a *semitone* above the 3 mentioned *notes*. For in *Ionian*, since one does not like to take $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{d}\sharp}$ $\overline{\text{e}}$ because of the hasty change, the next *note* above is utilized instead, namely $\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{f}}$. The venerable, however, retained $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$ as can be seen in the previous example, which is the true *clausula affinalis*. Instead of the *clausula minus principalis*, and for more variation, one also takes a g♯ a, and as such in all *modes*. Nonetheless, they did not have *cadences* and *repercussions* in some modes in the *harmonic triad* because of the *diatonic scale*, especially in *Phrygian*, for which reason there currently emerge so many various *opinions* about the *repercussion* of the *comes* in *fugues*. He who desires more information on that can take a look at the work of venerable *authors*.

§113

§. 113.

Man kan auch wohl unterweilen andere Clauſulen mehr in einem modo gebrauchen / allein wann die Veränderung gar zu geſchwinde iſt / wird nur eine Confuſion und unangenehmes Weſen daraus / geübten behutſamen Muſicis gehet es wohl an / Incipienten aber haben ſich vorzuſehen.

§. 114.

Wer mehr von den modis muſicis zu wiſſen begehret / der kan inſonderheit den Conradum Matthæi leſen / welcher gar fein davon geſchrieben hat / und auch angezeiget / wie die Toni eine Verwandſchafft mit den Modis haben; Item was ein Exceſſus, oder Defectus in dem Modo, inſonderheit im ambitu ſey. Es wird auch modus ſimplex und compoſitus bey dieſen Autore unterſchieden Cap. 2. Darnach ſiehet man auch was ein modus Connexus iſt; Dann woher die Modi ihren Urſprung nehmen / und ihren groſſen Nutzen / welches hier auszuführen / der Raum nicht leidet.

§. 115.

Ich wil allhier noch kürtzlich von etlichen Kirchen Geſängen handeln / wegen ihrer Unrichtigkeit / und falſchen Application; Wir ſehen / daß die gemeinen acht Toni zum Theil in ihren final Clavibus ſehr unrichtig ſind / denn nehmen wir primum tonum, welcher ſonſt ad Dorium gezehlet wird / ſo hält derſelbe mehrentheils in g. aus / da er doch im D. ſchlieſſen ſolte; Dieſes iſt in den Stifftern und Clöſtern ſehr gemein / denn es kömt daher / indem ſie auff 2. Chöre ſingen / ſo wird ſehr geeilet / indem der erſte Chor penultimam Syllabam oder Clavem ſinget / ſo fänget der andere Chor gleich an / da der erſte Ultimam ſingen ſolte: wann dann der erſte Clavis des Geſanges mit dem letzten / in dem Uniſono, oder in einer Tertia ſtehet / ſo verſchweiget der vorhergehende Chor letzten Clavem, und iſt ihr final in penultima, weil die andern ihnen ins Wort fallen: Als in

§113

One can indeed also sometimes utilize other *cadences* in a *mode* as well, however if the change is much too fast, only *confusion* and unpleasantness results. It is suitable for practiced, careful *musicians*; *beginners*, however, must be careful.

§114

He who desires to know more about the *musical modes* can in particular read *Conrad Matthaei*,[63] who wrote quite excellently about them, and also showed how the *toni* have a relationship with the *modi*.[64] *Also*, what an *excessus* or *defectus* is in *modes*, especially in their *ambitus*. This *author* also differentiates between *modus simplex* and *compositus*, *Ch.* 2. Afterwards, one also sees what a *modus connexus* is[65] – in addition, where the *modes* originate from and their great use, which room does not permit to include here.

§115

Here I want to deal briefly with some church songs because of their erroneousness and incorrect *application*. We see that the *final notes* of the common eight *modes* are, in part, very incorrect. For if we take the *first mode*, which is otherwise counted starting *at Dorian*, that mode mostly ends in g, when it should indeed conclude in *D*. This is very common in dioceses and monasteries. For it is because they sing in 2 choirs, and in such a way they hurry in that the first choir sings the *penultimate syllable* or *note* and the other choir immediately starts when the first should sing the *final note*. When the first *note* of the song is then in a *unison* or *third* with the last, the previous choir remains silent on the last *note* and their *final note* is the *penultimate*, because the others cut them off.[66] Namely, in the

G 3 [sic][67] first

erſten Tono, da ſie ins D. Clauſuliren ſolten/ halten ſie im g. aus/ weil die andern fluchs im f. anfahen/ ſo behalten die vorigen das f. e. d. als die Schluß-Clauſul gleichſam/ wie die rechten Meiſter/ in mente, und dieſes geſchiehet in andern Tonis auch/ wie ich daſſelbe ſelber gehöret habe: Und dahero iſt vielleicht der error eingeriſſen/ daß auch in andern Hymnis es alſo zugangen ſey: Als in dem Hymno, Chriſtum wir ſollen loben ſchon; und: Der du biſt drey in Einigkeit; dieſe beyden ſind Dorii modi, allein der erſte hält in E aus/ als in penultima, der andere in G welches die Alten auch eine differenz nenneten: da ſie doch beyde im D ſchlieſſen ſolten; wie dieſes weitläufftiger könte ausgeführet/ und klährer könte vorgeſtellet werden: Darüm ſind die alten Componiſten nicht in Culpà, ſondern die ungeſchickten Sänger/ ſie ſagen auch deswegen: Dieſes iſt ein tonus corruptus, dieſer iſt integer; Als primus im G. iſt corruptus, im D. aushaltend iſt integer.

§. 116.

So wird auch heutiges Tages von einigen Organiſten ein Irrthum begangen/ wann ſie ihre præambula nicht nach den modo eines jeglichen Geſanges einrichten/ auch den ſchlechten Contrapunct nicht recht Clauſuliren können: Zum Exempel/ wann das Lied: Du Friede-Fürſt HErr JEſu Chriſt/ ſoll geſpielet werden/ ſo Clauſuliret man aus dem F. als aus den Jonico tranſpoſito: da doch dieß Lied Hypophrygii tranſpoſiti iſt/ und man aus dem a. wie ſonſt aus dem Phrygio tranſp. gebräuchlich Clauſuliren ſolte; der Geſang: Durch Adams Fall iſt gantz verderbt; iſt ebenfals auch Hypophrygii, aber man Clauſuliret mehrentheils auf den Dorium, da doch der Dorius im D. ſchlieſſet; Nun aber heiſſet es allemahl: In fine videtur cujus Toni. Dieſes Lied aber hält in A. aus: So kan es nicht Dorii modi ſeyn/ denn kein Geſang ſchlieſſet in Clauſula minus principali, wiewohl in dieſen Liede deswegen keine ſonderliche confuſiones ver-

first *mode*, where they should *cadence* in *D*, they end in g, because the others quickly begin in f, and so the previous retain the f e d as the closing *cadence in memory* as it were, as the true masters do. And this occurs in other *modes* as well, as I have heard myself. And that is the reason the *error* has come about that it has also happened as such in other *hymns*. Namely, in the *hymn* Christum wir sollen loben schon, and Der du bist drey in Einigkeit. These two are *in the Dorian mode*, however the first ends in *E*, namely in the *penultimate*, the other in *G*, which the venerable also called a *differentia* – where they actually should both conclude in *D*, which could be explained more extensively, and presented more clearly. For this reason, the venerable *composers* are not at *fault*, but rather the unskilled singers, they also say for that reason: the former is a *tonus corruptus*, the latter is *integer*; namely, *the first* in *G* is *corruptus* and ending in *D* is *integer*.

§116

As such, an error is also made today by some *organists* when they do not base their *preludes* on the *mode* of each song, and also cannot *cadence* correctly in simple *counterpoint*. For example, one *cadences* in *F*, namely in *Ionicus tranpositus*, when the song Du Friede-Fürst Herr Jesu Christ is to be played, whereas this song is indeed in *Hypophrygius transpositus*, and one should customarily *cadence* in a, as otherwise in *Phrygius transpositus*. The song Durch Adams Fall ist ganz verderbt is also in *Hypophrygian* as well, but one *cadences* mostly in *Dorian*, where *Dorian* nonetheless concludes in *D*. There it is always fittingly said: *In fine videtur cujus toni*.[68] This song, however, ends in *A*. In such a way, it cannot be *in the Dorian mode*; for no song concludes in *clausula minus principalis*, although no particular *confusion* is

verurſachet werden / weil deſſen Melodey etwas verändert wird. Denn ich habe auch in uhralten Geſang-Büchern gefunden / daß die Formal-Clauſulen zu dieſen Liede gantz anders formiret werden / als ſie bißhero ſind gemachet worden / denn das h wird nicht darinnen gefunden / das b. aber wird gantz anders und traurig angebracht / weil es ein Trauer-Lied / von der Verderbung menſchlicher Natur iſt. Alſo: Ach GOtt vom Himmel ſieh darein: Item, O groſſer GOtt von Macht: und dergleichen mehr. Dieſe müſſen alle mit einen traurigen Affect durch den Hypophrygium exprimiret werden / wie es ihr Text erfodert / und nicht als wann man jubiliren und Tantzen wolte. Der geneigte Leſer wolle nur weiter nachſinnen / denn alles hier auszuführen leidet der Raum nicht / darum ſind die alten Componiſten nicht allemahl in culpa, wie man meynet / aber heutiges Tages gilt das Unrecht mehr und iſt angenehmer als das / ſo da recht iſt. Wir ſchreiten wieder zum General-Baß / und erwarten was vor Obſervationes zur Compoſition daraus erfolgen.

§. 117.

Weil denn der Baſſus Continuus, oder General-Baß nichts anders als ein liebliches Sauſen und Fundament ſeyn muß / in einem Muſicaliſchen Stücke / worauff alle andere Stimmen beruhen / ſo muß derſelbe ohne viel Lauffwerck und Gequirle tractiret werden; (weswegen wir auch allhier inſonderheit von dem Contra puncto ſimplici etwas gemeldet haben:) Denn wenn die Vocaliſten / oder Violiſten ihre paſſagien und manieren machen und anbringen wollen / und der Organiſt wolte auch ſeine Colores inſonderheit mit einmiſchen / ſo wolte die harmonia ſehr verdorben werden; Jedoch wenn ein fein Accent oder Manirchen unterweilen zu rechter Zeit kan angebracht werden / kan nicht undienlich ſeyn; Es müſſen auch die Griffe nicht allemahl zu völlig ſeyn / inſondeaheit / wann ſchwache Sänger / oder Inſtrumenta gebrauchet werden.

§. 118.

is caused in this song because its melody is changed somewhat. For I have also found in ancient songbooks that the *formal cadences* in these songs are *formed* completely differently than they have been as of yet. For the ♮ is not found in them. The ♭, however, is brought in completely differently, and in a melancholy way, because it is a song of mourning about the corruption of human nature. As such Ach Gott vom Himmel sieh darein, *also* O grosser Gott von Macht and other similar ones as well. These all must be *expressed* with a melancholy *affect* by means of *Hypophrygian*, as their text requires, and not as if one wanted to jubilate and dance. The benevolent reader might simply contemplate further, for room does not permit explaining everything here. For this reason, the venerable *composers* are not always at *fault* as one thinks, but today that which is incorrect is considered more valid, and is more pleasant, than that which is correct. We return to basso *continuo* and see what *observations* result about *composition*.

§117

Since *basso continuo* or *thorough*-bass must be nothing but an agreeable bluster and *foundation* in a piece of *music*, upon which all other voices are based, as such it must be played without a lot of runs and chatter (for which reason we have reported a bit on *simple counterpoint* here in particular as well). For if the *vocalists* or *violinists* wanted to create and bring in their *passages* and *ornaments*, and the *organist* also particularly wanted to mix in his *coloratura*, then the *harmony* would be spoiled considerably. Nonetheless, if a fine *appoggiatura* or *small ornament* can sometimes be brought in at the right time, this cannot occur without profit. The chords also mustn't be too full, especially when faint singers or instruments are being utilized.

§118

§. 118.

Ein geübter kan auch wohl nach Gelegenheit einen General-Baß / durch gebrochene Manirẽ tractiren ; In Summa/ es gehöret ein gut Exercitium, und Muſicaliſcher Kopff und Judicium darzu / denn wann einem / ſo keine Naturalia zur Muſic hat / 1000. Regeln wolte vorſchreiben / ſo wird doch der Zweck nicht erlanget werden.

§. 119.

Dieſelben aber/ die da kein Muſicaliſches Gehirn oder Naturel haben/ denen es gleich viel iſt/ ob ſie ein X vor ein V, ſo zu reden/ greiffen / und ſo ſchimpflich von der Tractation des General-Baſſes reden / indem ſie ſagen / es wäre Jungens und Diſcipel-Werck/ ja gar Bernheuterey ; Sie reden davon als die gröſſeſten Ignoranten / und geben ihre groſſe Unwiſſenheit hiermit an den Tag ; denn wer einen rechtſchaffenen General-Baſs wil tractiren / der muß nicht allein die Compoſition, oder zum wenigſten Contra punctum Simplicem verſtehen / ſondern er muß auch gute Naturalia haben/ wo er ſonſt die vitioſen Progreſſen meiden/ und den Baſſum continuum zierlich tractiren wil ; Denn es iſt lange nicht genung / wann einer ſchon Tactualiter ſeinen General-Baſs hinſpielet / es müſſen auch die Signaturen/ und Geſchicklichkeit der Reſolutionen dabey obſerviret werden : jedoch iſt es noch nicht allemahl damit ausgerichtet / wann ſchon die Zahlen ſo bloſſer Dinge reſolviret werden / und mit den Singenden oder Inſtrumentiſten in lauter Octaven daher gehen ; Es iſt auch nicht allemahl rathſam / daß man die Diſſonantien, ſo die andern Stimmen führen / im General-Baſſu ſo craſsè mit mache / und mit den andern verdoppele / denn wenn durch eine geſetzte Diſſonanz der Sänger einen anmuthigen affectuum exprimiret/ ſo kan ein ungeſchickter Generaliſte / wenn er nicht behutſam gehet / mit derſelben Diſſonanz alle Angenehmligkeit verderben. Darum ſind die Diſſonantien nicht allemahl hinzu geſetzet / daß man

§118

One who is well-practiced can indeed on occasion *play* basso *continuo* using broken *chords*. In summary, this requires good *practice*, a *musical* mind and *judgment*; for if one wanted to prescribe 1000 rules to someone who has no *natural gift* for *music*, the purpose will nonetheless not be fulfilled.

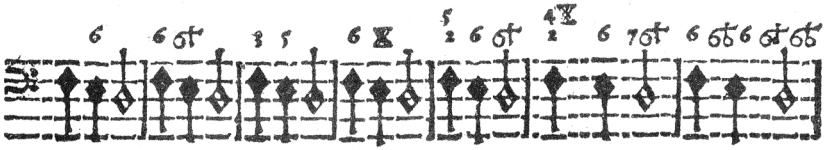
§119

However, those who have no *musical* brain or gift – those who are indifferent about whether they play an X instead of a V,[69] so to speak, and so derisively talk about the *tractation* of *basso continuo*, in that they say it is for boys and *pedantery*, indeed even nonsense[70] – they speak of such as the biggest *ignoramuses* and bring to light with this their great lack of knowledge. For he who wants to *play* genuine *basso continuo* must not only understand *composition*, or at least *simple counterpoint*, rather he must also have a good *natural gift* if he otherwise wants to avoid *erroneous progressions* and *realize basso continuo* with embellishment. For it is not at all sufficient if he only plays *basso continuo tactually*; the *figures* and *resolutions'* appropriateness must be *observed* as well. Nonetheless, it does not always work when the numbers are *resolved* in such a simple way, and proceed with the singer or *instrumentalist* in parallel *octaves*. It is also not always advisable for one to always play the *dissonances* in *basso continuo* that the other voices have so *thickly*, and double the others; for if the singer *expresses* a graceful *affect* by means of a written *dissonance*, an unskilled *basso continuo player* can, if he does not proceed with caution, spoil all pleasantness with that *dissonance*. For this reason, the *dissonances* are not always included in order that one

man ſie ſo plump mit machen ſoll / ſondern vielmehr daß man ſiehet / wie die Progreſſen lauffen / damit man nicht andere Dinge mit einmenge / ſo ſich gar nicht zu des Autoris Sätzen ſchicken.

§. 120.

Auch geben diejenigen / welche ſagen: die Signaturen wären im General-Baſſe über den Noten gar nicht nütze und nöthig / keine kleine Ignoranz und Thorheit an den Tag; denn es iſt ja unmüglich / daß ein wohl-geübter / ſo den natürlichen Lauff der harmonie und Compoſition verſtehet / alles nach eines andern Meynung ſolte treffen / denn die Progreſſiones und Reſolutiones können auff vielerley Arth geſchehen. Als zum Exempel: Es können in einem Muſicaliſchen Stück folgende und noch mehr Clauſulen vorfallen / worinnen die harmonia ſieben mahl verändert wird.



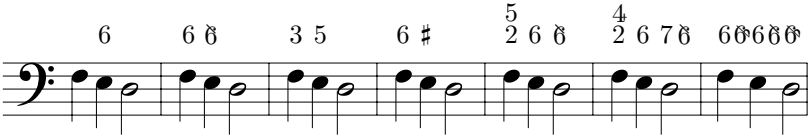
§. 121.

Nun kan auch ein wohl-geübter Organiſt / wenn er auch ſchon die Compoſition ſelber wohl verſtehet / eines andern Componiſten Meynung in einen Moment nicht wiſſen / dubia, diſſonanzen und Unfug zu verhüten / iſt ja nothwendig / daß die Signaturen darzu geſetzet werden; Wie wil einer / dem der natürliche Lauff der harmonie und Reſolution nicht bekannt iſt / zu rechte kommen? das giebt darnach ſo ſchöne harmonien / daß einen rechtſchaffenen Auditori Angſt und Bange dabey wird / ja man weiß nicht wo die Unannehmligkeit herkömt / und wird alle Schuld auf den Directorem geweltzet / daß er keine gute Muſic mache; aber die innerlichen Diſſonantien ſind groſſe ſchuld an

one can play along with them so ungracefully, but rather much more so that one sees how the *progressions* proceed, so that one does not mix in other things that are not at all suitable with the *composer's* chords.

§120

Those who say that the *figures* above the notes in *basso continuo* are not of any use at all and not necessary do not bring to light any small degree of *ignorance* and foolishness either. For it is indeed impossible that someone well-practiced who understands the natural course of *harmony* and *composition* correctly formulates everything according to the intentions of another. For *progressions* and *resolutions* can occur in many different ways. Namely, for example: the following – and even more – *clauses* can occur in a piece of *music*, in which the *harmony* is varied seven times.



§121

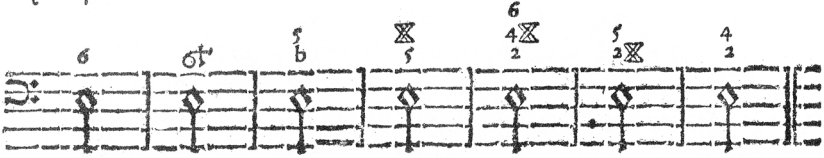
A well-practiced organist also cannot *momentarily* know the intention of another composer either, even if he understands *composition* himself very well. In order to avoid *doubt*, *dissonances* and nonsense, it is indeed necessary that the *figures* are included. How does one expect to manage who is not familiar with the natural course of *harmony* and *resolution*? Accordingly, there exist such beautiful *harmonies* that a genuine *listener* feels anxiety and fear – indeed one does not know where the unpleasantness comes from – and all the fault is attributed to the *director*, that he does not create good music. But the internal *dissonances*

I are

der Verderbung der harmonie / und iſt eben wann ein ſchlimmer Braccioniſt die Mittel-Partheyen falſch machet / und die harmoniam verdirbet. Welches aber nur der Muſic Verſtändige mercket / wo die Urſache der verderbten harmonie ſtecket.

§. 122.

Ja über eine einige Nota kan man unterſchiedliche Signaturen ſetzen / welche ſehr hart wider einander klingen. Als zum Exempel:



Darum bilde ſich ja niemand ein / daß man die Signaturen entrathen könte / er irret gar weit.

§. 123.

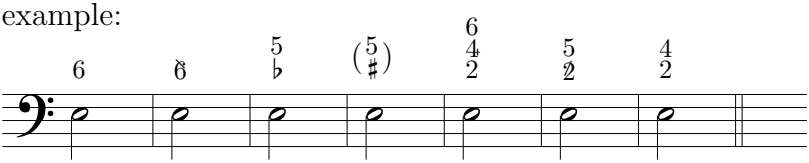
Wil nun einer ein rechtſchaffener Director Muſicæ ſeyn / der muß ſich wohl befleißigen / daß er auch alle Signaturen über ſeine General-Bäſſe ſchreibe / und auch dafür ſorge / daß ſie werden accurat heraus gebracht / durch den Organiſten; Nichts deſto weniger muß er auch ſehen / daß die Signaturen an ihre gebührende Stellen geſetzet werden; Hierinnen aber hincket der Hund offte / und iſt ein Zeichen entweder einer Unachtſamkeit oder eines Unverſtandes. Doch kan ich manchen Directorem oder Cantorem hierinnen nicht ſo ſehr verdencken / wenn ich bedencke / wie ſie erſtlich im Schul-Staube ſich abmatten / und darnach alle ihre Stücke und Muſicalia mit eigener Hand abſchreiben müſſen: Und da man vor dieſem alle Partes und Muſicalia in die Kirche erkaufft / wil man heutiges Tages nichts mehr darzu hergeben; Es muß alles nach dem Staat und Capell-Manier in groſſen Foliant-Charteqven abgeſungen und muſiciret ſeyn;

Aber

are greatly at fault in spoiling the *harmony*, and it is the same when a bad *violist* plays the middle parts wrong and spoils the *harmony* – only a connoisseur of music notices, however, where the cause of the spoiled *harmony* lies.

§122

One can indeed write various *figures* above a single note that sound very harsh and contrary to one another, as for example:



For this reason, indeed no one should think that he could guess the *figures* – he errs quite gravely.

§123

If one wants to be a genuine *music director*, he must indeed see to it that he also writes all *figures* above his basso *continuo* and also make sure that they are *accurately* realized by the organist. In any case, he must also make sure that the *figures* are written in their appropriate places. In this regard, however, there is often laziness,[71] and it is a sign of either lack of attention or a lack of understanding. Nonetheless, I cannot so much blame some *directors* or *cantors* in this regard when I consider how they first wear themselves out in the dust of the classroom, and then have to write down all their pieces and *music* with their own hand. And where one formerly sold all *parts* and *music* to the church, today one does not want to pay anything for it anymore. Everything has to be sung, and *music* has to be made in the manner of nations and Kapellen, in *worthless folios*

Aber an die Zulage der Beſoldung des guten Cantoris wil niemand gedencken: Und auff ſolche Weiſe möchte wohl der beſte Director und Cantor verdroſſen werden/ bevorab in dieſer theuren und ſchweren Zeit/ da die Hn. Bauren zum Theil viel glücklicher und vergnügter leben können.

§. 124.

So iſt demnach ein rechtſchaffener Director Muſicæ ſchuldig/ daß er ſich um die Signaturen im General-Baß bekümmere/ und ein rechtſchaffen Organiſte wird auch ſchon das Seinige dabey zu thun wiſſen. Diejenigen aber/ ſo gar zu ſchimpflich vom General-Baß reden und halten/ müſſen offt erfahren/ daß ſie/ indem ſie nicht einmahl nach dem Tacte ſpielen können/ von einem verſtändigen Muſic-Directore beſchimpffet werden/ wodurch ſie in der Stadt und gantzem Lande in Verachtung kommen. Mancher meynet zwar/ indem er den General-Baß ſo leicht und gering machet/ ſeine Ignoranz damit zu vermänteln/ und ſich damit zu entſchuldigen; aber die Erfahrung lehret ein anders/ und die Warheit kömt doch an den Tag.

§. 125.

Was die rechte Anweiſung zum General-Baſſe vor Nutzen bringe/ lehret die Erfahrung: denn es werden erſtlich die Diſcipul zum Fundament der Compoſition angewieſen; Darnach bringen ſie die Claves in dem Verſtand/ daß ſie vor ſich Clauſuliren/ und endlich ein Thema formiren lernen; Dann werden ſie auch in der Menſur alſo exerciret/ daß ſie mit andern rechtſchaffenen Leuten fort kommen können/ und alſo darinnen richtig werden.

§. 126.

Die aber hingegen bloß an der Tabulatur hangen/ machen bißweilen einen Tact geſchwinde; Den andern wieder langſam/ ja wohl ein viertheil und einen halben Tact/ bald langſam bald wieder geſchwinde/ daß einen die Ohren vor ſolcher Ungleichheit

folios[72] – but no one wants to think about an addition to the salary of the good *cantor*. And in such a way the best *director* and *cantor* may indeed become annoyed, especially in this expensive and difficult time, where the peasants in part are able to live more prosperously and pleasantly.

§124

As such, a genuine *music director* is accordingly responsible for taking care of the *figures* in *basso continuo*, and a genuine organist will also indeed know how to do his part in this regard. However, those who all too derisively speak and opine about basso *continuo* often must experience being scolded by a knowledgeable music *director* for not even being able to play in *tempo*, through which they come to be condemned by the entire city and in the whole nation. Some indeed believe, by making basso *continuo* out to be so easy and trivial, to be covering up their *ignorance* and to be excusing themselves by such means, but experience teaches something else, and the truth indeed comes to light.

§125

Experience teaches what use correct instruction has in basso *continuo*. For first, the *students* are instructed in the *fundamentals* of *composition*. After this, they come to understand the *notes* so that they can learn to *cadence* themselves, and eventually learn to *form* a *theme*. Then they are *trained* in *meter* as well, so that they can progress with other genuine people, and as such become precise in it.

§126

Those who only cling to *notation*, however, sometimes play one measure fast, the next one slow – indeed even a quarter or half of a measure sometimes slow and sometimes in turn fast – so that one's ears hurt as a result of such

I 2 in-

wehe thun; Dabey obſerviren ſie auch nicht / welche Claves mit einander und wie ſie klingen; Wer aber zu einem jeglichen Clave im General-Baſſe ſelber ſuchet / der lernet noch eher / wie die Claves mit einander klingen / und wie er eine harmoniam recht machen lerne.

§. 127.

Ich verwerffe hiermit nicht / wann einer ein gut Stück aus der Tabulatur ſpielen kan / es iſt ſehr gut / und halte viel auf gute Tabulatur Sachen / denn man kan darauß ſehen / was andere rechtſchaffene Organiſten geſetzet haben / und kan von denen gute Manieren und Inventiones ſehen / und ſich dieſelben zu Nutze machen und weiter darauf nachdencken / und Zufälle davon haben.

§. 128.

Hingegen aber muß man ſehen / daß man auch extempore ein Thema oder Lied recht anbringe / und variire: Denn es iſt nicht genung daß man ſich mit andern Federn ſchmücke: inzwiſchen wird manche Kirche und Gemeine in der Wahl eines Organiſten betrogen / da einer oder der andere etliche ſtudirte Stücke hat in die Fauſt gebracht / und dieſelben hören läſſet / da meynet / der es nicht beſſer verſtehet / und ſo oben hinhöret / es ſey der vortrefflichſte Künſtler / und wann ein ſolcher vermeynter Künſtler durch ſolche Lehrjungen Probe / befordert wird / ſo müſſen dann die Zuhörer immer mit einerley ſolcher auswendig gelerneten Sachen zufriden ſeyn; wer aber aus eigenen Kräfften / und Inventionen was machen kan / der kan darnach ſelber variiren wie er wil.

§. 129.

Darum wann man einen rechtſchaffenen Organiſten probiren wil / ſo muß man denſelben nicht laſſen ſpielen was er wil / man gebe erſtlich einen / ſo ſich vor einen perfecten Orgniſten ausgiebet / zur Probe für / ein Thema zu einer Fuga, daß daſſelbe auf unterſchiedliche Arth tractiret werde.

§. 130.

inequality. In such they also do not *observe* which *notes* harmonize with one another and how they sound. However, he who explores every *note* in basso *continuo* himself learns more quickly how the *notes* harmonize with one another and how he can learn to correctly create a *harmony*.

§127

By this I am not dismissing those who can play a good piece from *notation*. That is very good and I highly regard good things *in notation*. For there one can see what other genuine *organists* have composed, and see in them good *ornaments* and *inventions*, and make use of them oneself, contemplate them further and get ideas from them.

§128

In contrast, however, one must see to it that one also correctly brings in a *theme* or song *extemporaneously* and *varies* it. For it is not sufficient to cloak oneself with different feathers.[73] Meanwhile, many churches and congregations are deceived in choosing an *organist* when someone or another has internalized several *studied* pieces and lets them be heard; there, someone who does not know any better and listens superficially thinks that he would be the most excellent artist. And when such a supposed artist is promoted through such a schoolboy test, then the listeners must always make do with the same type of things learned by rote. However, he who can create something through his own powers and *invention* can accordingly create *variations* as he pleases.

§129

For this reason, if one wants to *test* a genuine *organist*, one mustn't let him play what he wants. As a *test*, one first gives someone who claims to be a *perfect organist* a *theme* for a *fugue* to be *realized* in different ways.

§130

§. 130.

Darnach etwa einen bekannten Choral-Geſang / daß derſelbe erſtlich auff allerhand Weiſe variiret werde; Wann dieſes geſchehen / ſo können auch darbey die Tranſpoſitiones vorgegeben werden / ob / und wie vielmahl ſolcher Choral könne von den Candidato tranſponiret werden ; könte die Tranſpoſition durch das gantze Clavier / nemlich aus allen 12. Clavibus geſchehen / ſo wäre es deſto beſſer / allein es kan von den Hunderſten nicht verlanget werden / man kan auch an etlichen Tranſpoſitionibus bald mercken ob ein Organiſte ſein Clavier im Kopffe hat. Denn wer gantz nicht fictè tranſponiren kan / iſt ein gewiß Indicium, daß er die Natur des Claviers nicht inne hat / und deſſelben mächtig ſey.

§. 131.

Dann muß auch das Examen im General-Baſſe vorgenommen werden / auch wohl etwas von der Tabulatur, daß man nur ſiehet / ob er auch dieſelbe verſtehet: wiewohl hier nicht auffzubauen; denn es kan mancher Diſcipel und Junge hierinne etwas gethan haben durch das ſtete Exercitium, dennoch kan er nicht eine Clauſulam fortmalem aus eigener Kunſt machen / und wañ er nicht angeführet wird / bleibet er ſein Tage an der Tabulatur hangen / ſtümpert ſo was hin / und kömmt nicht weiter.

§. 132.

Es iſt auch wohl hertzlich zu betauren / daß mancher Organiſt mit denen Orgel-Wercken umzugehen / gar zu ſchlechte Wiſſenſchafft hat / daher manches Orgel-Werck zu Grunde gehen muß / darnach wird der Orgelmacher in Verdacht gezogen / als wann er die Wercke nicht gut gemachet hätte / da doch die Ignoranz des Organiſten offte daſſelbe verurſachet.

§. 133.

Damit aber von ſocher Probe recht geurtheilet werde / ſo muß auch ein unpartheyiſcher Cenſor dabey ſeyn / ſo die Com-

§130

After this perhaps a known chorale to be *varied* in all sorts of different ways. Once this has occurred, *transpositions* could be prescribed as well to see whether such a chorale could be *transposed* by the *candidate* and how many times. It would be best if the *transposition* are able to take place throughout the entire keyboard, namely in all 12 *keys*; nonetheless, it cannot be expected of one in one hundred. With some *transpositions*, one can also see whether an *organist* has the keyboard in his mind. For if one cannot thoroughly *transpose* into *ficti*, it is a certain *indication* that he has not internalized the nature of the keyboard and does not have command of such.

§131

In addition, examination in basso *continuo* must also take place, indeed in something *notated* as well, only so that one sees whether he understands it – although this is not to be considered a foundation. For some *students* and boys could have accomplished something through consistent *practice*, nonetheless cannot create a *formal cadence* through their own craft. And if they are not instructed, they will remain stuck with the *notation* for all of their days, stumble along and not make progress.

§132

It is also indeed to be sincerely regretted that some *organists* have far too little knowledge of how to deal with organs, for which reason some organs have to perish. Afterwards, the organ builder is taken under suspicion as if he did not build the organ well, where often the *ignorance* of the organist was actually at fault.

§133

In order that such a test can be judged accurately, an impartial *referee* must also be present who understands *com-*

poſition wohl verſtehet; Denn ob ſchon einander Muſicus practicus dabey wäre / kan er doch nicht recht von des Candidati probe urtheilen / ob ſie denen Grund-Regeln der Compoſition gemäß ſey oder nicht.

§. 134.

Wäre ja kein Cenſor oder Probator dabey / ſo könten etwann zwey oder mehr Candidati, wann ſie die Fundamenta Compoſitionis verſtünden / aus ihren Proben einander ſelbſt erinnern / und einer den andern examiniren. Da dann andere eruditi bald hören würden durch die vorfallende Diſcurſe und Rationes, ſo einer gegen dem andern vorbrächte / wie weit einer oder der andere kommen wäre / in ſeinen Fundamentis. Dieſer modus examinandi iſt nicht mein Vorſchlag allein / ſondern ich bin ſelber Anno 1675 in Quedlinburgiſchen Conſiſtorio in muſica theoretica von drey darzu requirirten muſicis examiniret / darnach in der Hoff-Kirche auff obbeſchriebene Arth pro Organo probiret worden: Inzwiſchen aber wird keiner denſelben modum ſo die Muſic gründlich verſtehen / improbiren können.

§. 135.

Jedoch iſt der Dativus und der Fuchsſchwantz unterweilen kräfftiger / daß die Kunſt und Tugend wenig geachtet werden / exempla ſunt odioſa; Ja man läſſet es lieber zu keiner rechten Probe kommen / welches mancher Competente meiſterlich anzuſtifften weiß / durch ſeine groſſe Praleréy und Worte; Da gehet es nach Gunſt und nicht nach Kunſt / und dadurch wird mancher Himpler promoviret / wofür rechtſchaffene Vorſteher ſich vorſehen mögen.

§. 136.

Ich wil aber ein ſolch rigorös Examen nicht auf alle und jede / ſo etwa auf dem Lande / oder an geringen Oertern ſind extendiren / auch niemanden hiermit Maß und Ziel vorſchreiben / ver-

position well; for even if another *practical musician* were present, he indeed cannot judge whether the *candidate's test* is in accordance with the rules that form the foundation of *composition*.

§134

If no *referee* or *examiner* were indeed present, in such a way two or more *candidates* could, for example, if they understand the *fundamentals of composition*, admonish one another based on their tests and one *examine* the other. In such a case other *erudite* listeners would quickly hear, through the resulting *discourses* and *reasons* that one presented in opposition to the other, how far one or the other had progressed in his *fundamentals*. This *method of examination* is not only my recommendation, rather I myself was *examined in the year* 1675 by the *consistory* in Quendlinburg *in music theory* by three *required musicians*, and afterwards was *tested on organ* in the way described above in the court chapel. Meanwhile, however, no one will be able to *rebuke* that *method* who understands *music* thoroughly.

§135

Nonetheless, the *dativus* and flattery are sometimes more powerful,[74] so that skill and genius are little respected; *examples are offensive*. Indeed one would rather it not even come to a true test, which some *contestants* know how to pull off masterfully through their great boasting and words. There it is all about favorableness and not about art,[75] and because of this some morons are *promoted*, which genuine provosts must be cautious of.

§136

However, I do not want to *extend* such a *rigorous* examination to each and everyone who, for example, is in the country or in small villages – I also do not want to prescribe anyone with limits with such.[76] Knowledgeable au-

verſtändige Obrigkeiten und Vorſteher werden ſchon ſelber wiſſen was hierinnen zu thun; Inzwiſchen möchte doch einer oder der andere hierinnen Nachricht verlangen/ womit ich meinen Nechſten hier zu willfahren gemeynet.

§. 137.

Auff dem Lande und geringen Oerthern/ kan man ſich in der Probe ſo viel erkundigen/ ob der Organiſt alle Chorale rein und deutlich/ etwas vom præambulo und General-Baſſe/ und Tabulatur ſpielen kan/ doch kan vor allen Dingen auf die Reinig- und Deutlichkeit gehöret werden.

§. 138.

Es ſolte zwar alles beſſer ſeyn/ ſonderlich weil es ein Stück iſt/ ſo zur Ehre Gottes ſoll gemeynet ſeyn; Allein wenig dencken wohl daran/ noch vielweniger wird dahin geſehen/ daß ein Organiſt ſeinen Nothdürfftigen Unterhalt hat/ daher muß wohl mancher verdroſſen werden in ſeinen Exercitio. Derowegen wird Gottes Ehre/ und die Liebe des Nechſten/ wenn die Kirchen-Diener crepiren müſſen/ wenig geachtet. Wo iſt nun das wahre Chriſtenthum/ nemlich die Liebe?

§. 139.

Wer aber ex tempore vor ſich und was rechtes ſpielen wil/ der muß auch die Modos verſtehen/ ſonderlich wann er eine Fugam tractiren wolte.

§. 140.

Allhier wäre nun noch viel zu ſagen von den Fugen/ allein ich befleißige mich der Kürtze/ und weiſe die Diſcipel in die Autores die davon geſchrieben haben/ damit ſie weiter ſehen/ was eine Fuga ſey/ wie mancherley ſie ſey/ da man zwar vielerley Köpffe und Meynungen finden wird/ welche aber der/ ſo die Grundſätze der Muſic inne hat/ bald wird unterſcheiden können/ und wird nicht um die Autorität/ dieſes oder jenes Muſici ſtreiten und ſich bekümmern. Wer nun die Modos nicht verſtehet/ der kan nicht wiſſen

authorities and provosts will indeed themselves know what to do in this regard. Meanwhile, someone or another might indeed desire information regarding this, with which I intend to serve my neighbor.

§137

In the country and in small villages, one can inform oneself in the test to whether the organist can play all the chorales cleanly and clearly, do a little bit of *preluding*, realize basso *continuo* and play from *notation*. Nonetheless, above all one can listen for cleanliness and clarity.

§138

Indeed, everything should be better, especially because it is something that should be intended to honor God. Nonetheless, few think about it, and far fewer will see to it that an organist has his meager salary, for which reason some indeed must become annoyed in their *practice*. For this reason, little respect is had for God's honor and loving one's neighbor when the servants of the church must *wither*. What happened to true Christianity, namely love?

§139

However, he who wants to play something for himself *extemporaneously* and correctly must also understand the *modes*, especially if he would like to *play* a *fugue*.

§140

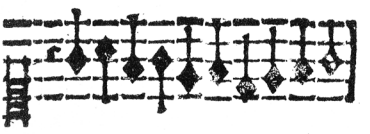
Here there would be a lot more to be said on fugues, however, I am striving for brevity, and refer *students* to the *authors* who have written about this so that they see what a *fugue* is, how various they are, since one will indeed find many different attitudes and opinions, which he who has internalized the fundamentals of music, however, will easily be able to discern so he will not argue and worry about the *authority* of one *musician* or another. He who does not understand the *modes* cannot know how he should *form* the

wiſſen wie er den Comitem zu einer Fuga ſoll formiren. Zum Exempel der Dux iſt:

I.

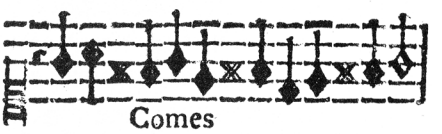


Der Comes



II.





Comes

Das erſte Exempel iſt Mixolydii regularis, das andere Jonici ficti. Etliche formiren den Comitem auch alſo:



Dieſes bleibet doch Jonici ficti modi, und wird das Thema abrumpiret.

§. 141.

Wir ſetzen noch ein kurtz Exempel: ex Clave F



Dux 1. Comes 2. Comes

Nachdem erſten Comite iſt es Jonici regulariter tranſpoſ. Nachdem andern aber Mixolydii ficti

§. 142.

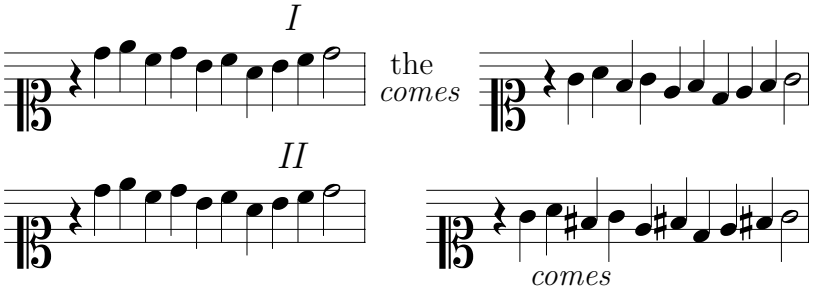
Noch ein Exempel aus dem D.



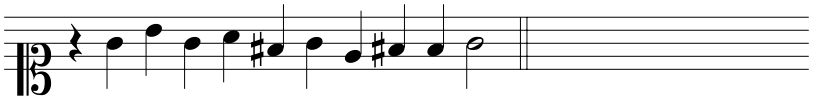
Dux 1. Comes 2. Comes

Nach

the *comes* in a *fugue*. For example, if the *dux* is:



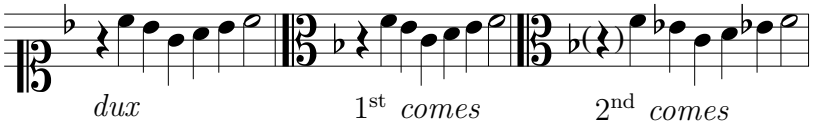
The first example is *in Mixolydius regularis*, the second *in Ionicus fictus*. Some also *form* the *comes* as such:



This, however, remains *in the mode Ionicus fictus*, and the *theme* is *cut off*.

§141

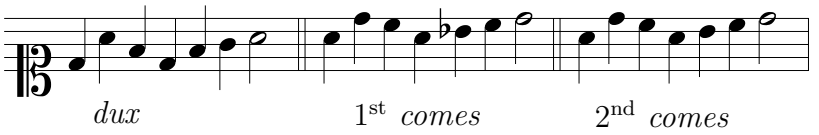
We will posit another short example *in the key of F*:



According to the first *comes*, it is *Ionicus regularis transpositus*; according to the second, however, *Mixolydius fictus*.

§142

Another example in *D*.



According

Nach dem erſten Comite iſt der modus Æolii transpoſiti regularis; nach dem andern Dorii regularis.

§. 143.

Wie nun die lieben Alten in ihren regular-transpoſitionibus verfahren / alſo / daß ſie nach dem Ambitu unterweilen eine Tertiam pro Secunda, eine Tertiam majorem pro minori, eine Quartam pro Quinta, & vice verſa genommen / alſo können wir in unſern heutiges Tages gebräuchlichen fictis auch verfahren / und wann ſchon keine autoritas ſtatt hätte / ſo kan man doch Mathematicè beweiſen / daß dieſe Progreſſen gut ſind / und nicht zu weit abſchreiten. Wann auch im Anfang die Comites accuratè exprimiret ſind / ſo kan man darnach auch ein wenig Licenz nehmen / und den Comitem verändern / doch mit guter Beſcheidenheit. Von den Fugen lauten die Verſe des Muſici Philomathis alſo:

Indiget ingenio qui ſubtitesque bonosque,
Vult fabricare fugas, nam nil nobiliùs illis.

§. 144.

Diejenigen aber ſo dennoch vorwenden / daß die modi muſici nicht mehr im Brauch wären / werden dadurch verführet / indem ſie ſehen / wenn etwa einige vornehme Componiſten / ihre ſchöne Digreſſiones, oder künſtliche Abweichungen haben / meynen ſie / die Modi würden überſchritten / und dannenhero nicht mehr im Gebrauch / indem Sie aber in ſolcher opinion ſtecken / wiſſen Sie nicht / daß auch der Modus eine Richtſchnur ſey / wie man ſolche Digreſſiones einrichten und anbringen möge / damit man wieder zu ſelben Clave, und gleichſam zu der Thür da man iſt ausgangen / wieder gelangen könte / denn wenn ſolches nicht wäre / ginge man gleichſam in einen Irrgarten und Labyrinth / da man nicht wüſte wo man ſich ſolte zuletzt hinwenden.

According to the first *comes*, it is the *mode Aeolius transpositus regularis*, according to the second, *Dorius regularis*.

§143

Just as the dear venerable proceeded in their *regular transpositions* in such a way that they, according to the *ambitus*, sometimes took a *third instead of a second*, a *major third instead of a minor*, a *fourth instead of a fifth*, *& vice versa*, in such a way we can proceed with our currently customary *modi ficti* as well. And even if no *authority* existed, one can indeed prove *mathematically* that these *progressions* are good and do not digress too far. Also, when the *comites* are *expressed accurately* in the beginning, then afterwards one can also take a little *license* and change the *comes*, nonetheless with significant discretion. The *musician Philomathis'* saying on *fugues* goes as follows:

He who wants to create subtle and good fugues
requires genius, for nothing is more noble than them.

§144

However, those who still allege that the *musical modes* are not still in use are seduced into thinking, when they see how perhaps a few distinguished *composers* have their beautiful *modulations* or artful *digressions*, that the *modes* have been exceeded and for that reason are not customary anymore. However, because they remain stuck in such an *opinion*, they do not know that the *mode* is also a guide to how one might formulate and bring in such *modulations*, so that one can get back to the same *key*, and to the door where one exited, so to speak. For if that was not the case, one would enter a maze and *labyrinth*, so to speak, where one would not know where one was suppose to turn in the end – especially if one is to *form* a *comes* in a *fugue*.

K §145

§. 145.

Andere wollen dasjenige/ ſo ſie nicht verſtehen/ vor Schul-Poſſen halten / und wollen ſich durch ſolche Verachtung groß machen / ſehet alle her ich bin ein vortrefflicher Mann; Aber es wäre zu wünſchen/ daß ſie ſich in der Fundament/ die ſie Schuhl-Poſſen nennen/ beſſer ümgeſehen/ ſo würden ſie auch beſſern Verſtandt von der Muſic haben; Denn wie kein rechtſchaffener Theologus, JCtus, oder Medicus ohne vorhergehende Gründe der Schuhl-Lehre/ und wohlgelegte Theoriâ ſeyn könte; Alſo wird man in der Muſic ohne die Theoriâ wunderliche und unrichtige Conceptus faſſen: weil ſie ihre Gründe ſo wohl aus der Natur als andere Diſciplinen hat / wenn nun dieſe Fundamenta nicht würden in acht genommen/ ſo wolte es ſchlecht um die liebe Muſica ſtehen / da heiſſet auch hier wohl ſie reiſſen den Grund üm. Wer die Theoriam, welche die Unverſtändigen/ Schuhl-Füchſerey nennen/ nicht verſtehet / der iſt wie ein ungelehrter Prædicant und Poſtillen-Reuter/ oder wie ein ungelahrter Advocat / die offte viel plaudern können / dieſelben werden auch von den Pöbel admiriret und gelobet / und wann ſie im Grund ſolten examiniret werden / ſo iſt es lauter Stümpler Werck; Ein Quackſalber hat offtmahls mehr Ruhm bey dem Pöbel / ob er ſchon keine Rationes ſeiner Wiſſenſchafft weiß zu geben / als ein Grund gelahrter Medicus; Alſo gehet es auch in der Muſic zu: wer kan dieſe Thorheit ändern? Ratio gilt wenig mehr in der Welt. Solte ich die Zeugniß anderer rechtſchaffener Autorum, welche gar zu hefftig über diejenigen klagen und ſchreyen / ſo die Modos nicht verſtehen / anführen / ſo würde ich noch weniger Danck bey etlichen verdienen.

§. 146.

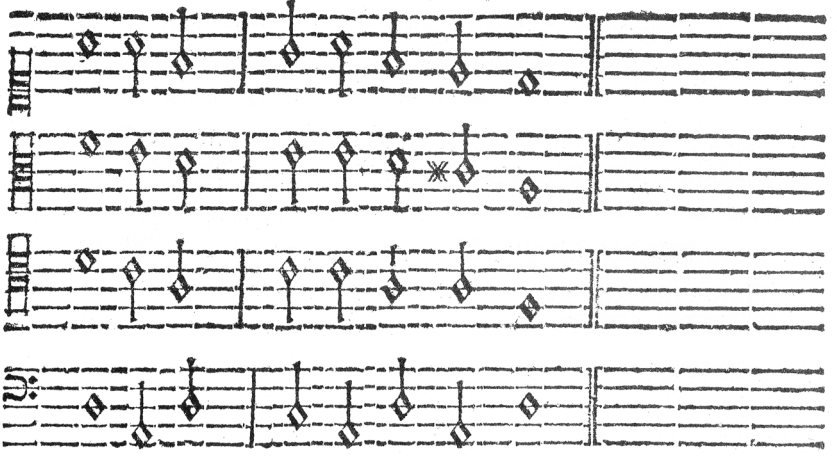
Wir wollen/ eine kurtze Probe und Praxin mit anführen/ wie unſere Ordinar-Griffe mögen gebrauchet werden/ und in folgenden Exempel vorſtellen:

§145

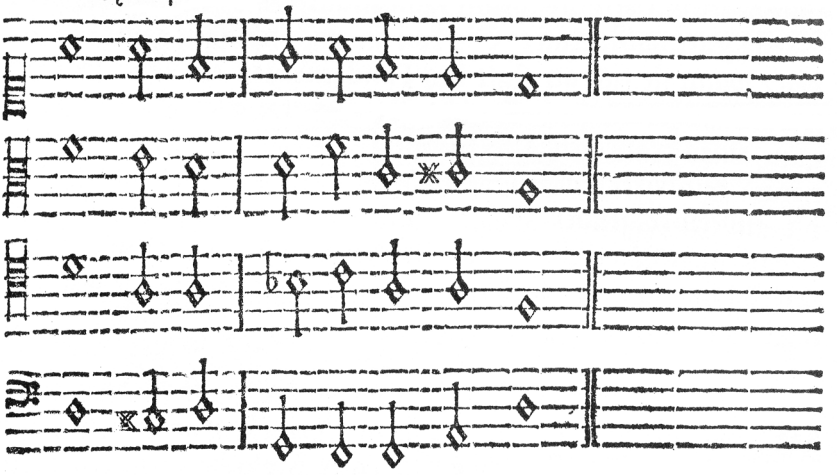
Others want to consider that which they do not understand to be pedantry, and want to self-aggrandize through such contempt: everybody look over here, I am a fantastic man. But it would be desirable that they had better researched the *fundamentals* that they call pedantry; in such a way, they would have a better understanding of music. For just as no genuine *theologian*, *jurist* or *medical doctor* could exist without previous foundations in scholastic studies and well-founded *theory*, as such in music without *theory* one will come up with whimsical and incorrect *concepts*. Because it has its foundations from nature as other *disciplines* do, if these *fundamentals* were not to be taken into account, the dear *art of music* would be bad off – indeed, here it can be said that they tear up the foundation. He who does not understand *theory*, which the ignorant call pedantry, is like an unlearned *preacher* and fake, or like an unlearned *lawyer*, who can often prattle a lot. They are also *admired* and praised by the public, and if they should be *examined* in the foundation, it is solely the work of a sloven. A charlatan often has more glory with the public than a highly learned *medical doctor*, even if he is not able to *reason* about his science. It happens in music just the same – who can change this foolishness? *Reason* is of little validity in the world anymore. If I were to include the testimony of other genuine *authors* who complain and clamor about those who do not understand the *modes* all too fervently, I would receive even less gratitude from some.

§146

We should like to include a short etude and *praxis* on how our *ordinary* chords might be utilized, and present it in the following example:

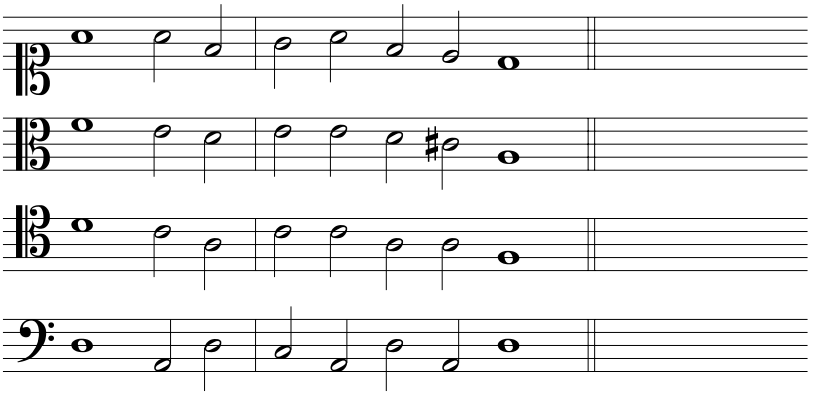


Dieſes iſt ein ſchlecht Exempel/ da keine Exception innen iſt; Es könte doch der Baſs noch auf unterſchiedliche Arth nach dem Themate oder obern Stimme verändert werden. Folget nun ein ander Exempel:

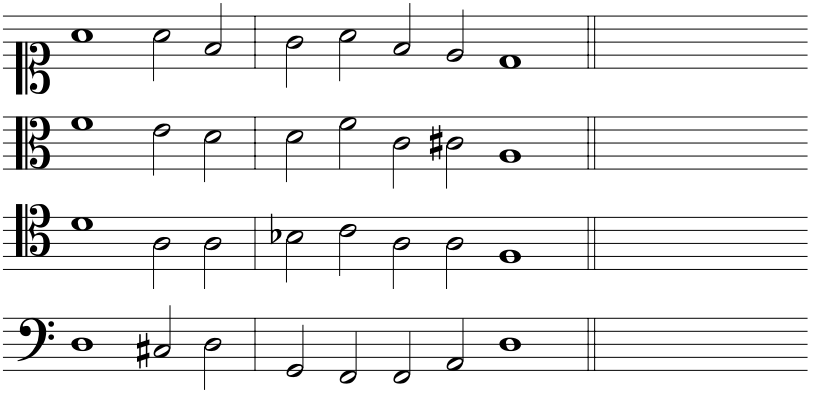


§. 147.

In dieſem andern Exempel iſt nun eine Exception/ nemlich



This is a simple example in which there are no *exceptions*. The *bass*, nonetheless, could still be changed in various ways according to the *theme* or soprano. Another example follows:



§147

In this second example, there is an *exception*, namely

K 2 a

eine Sexta, im andern Griffe oder Satze / da dann der Tenor das cis nicht kan haben / weil es im Baſſo ſchon vorhanden iſt; Der Tenor ſpringt herunter ins a. weil A eigendlich die Wurtzel dieſes Satzes ſeyn muß / ſo muß der Tenor mit ſeinen a. des Fundaments Stelle vertreten. Wolte man aber nicht ſo vollſtimmig greiffen / ſo könte man im Tenor aus dem d ins e gehen / ſo fiele der Alt und Tenor in einen Clavem, würde aber der Tenor ins cis gehen / ſo würden zwey Vitia dadurch verurſachet / denn erſtlich würde der Baſs mit dem Tenore in zwo Octaven fort gehen / daruach würden dieſe beyden cis cis. das Fundament ſtabiliren wollen / welche doch die rechte Wurtzel dieſes Satzes nicht ſind / ſondern A. wie geſagt / alſo wird allemahl wann eine Sexta über einer Nota ſtehet / die tertia, profunda mento geſetzet.

§. 148.

Wann denn in einer vierſtimmigen harmonia, juxta ſeriem numerorum harmonicorum radicalium keine ſolche gedoppelte Tertia ſtatt haben kan; So kan ſie noch weniger gelitten werden / wann ſie ſich an ſtatt des Fundamentes als eine Wurtzel wil anführen / die ſie doch nicht iſt; Darum wird Sie zu Erregung eines traurigen Affectus gleichſam als eine gelinde Diſſonantia reſolviret / weil Sie nicht in ihren rechten Sitze ſtehet / die andern folgenden Sätze / ſind wieder ordinär wiewohl in etwas ungewöhnlich. Auff ſolche Weiſe kan allemahl zur Veränderung der Ordinar-Sätze / die Sexta gebrauchet werden.

§. 149.

Wann nun ein Diſcipel ein wenig Naturalia in der Muſic hat / alſo daß er in mente nur ſo zu reden einen gemeinen Baß / (etliche ſagen Schuſter Baß) zu einer Melodie formiren kan / und nimmt in dieſen Ordinär-Sätzen / den Motum contrarium in acht /

a *sixth* in the second chord, where the *tenor* then cannot have the $\overline{\text{c}\sharp}$ because it is already present in the *bass*. The *tenor* leaps down to a because *A* actually has to be be the root of this chord. In such a way, the *tenor* has to substitute the place of the *fundamental* with its a. However, if one did not want to play so fully voiced, one could proceed from $\overline{\text{d}}$ to $\overline{\text{e}}$ in the *tenor*; in such a way, the *alto* and *tenor* would proceed to the same *note*. If the *tenor* went into $\overline{\text{c}\sharp}$, however, as such two *mistakes* would result from this. For first, the *bass* would proceed with the *tenor* in two *octaves*. Afterwards, these two $\overline{\text{c}\sharp}$ c♯ would tend to *stabilize* the *fundamental*, which are indeed not the correct root of this chord, but rather *A* as mentioned. And so when a *sixth* is written above a *note*, the *third* is always written *as the fundamental*.

§148

Since in a four-part *harmony* no such doubled *third* can take place *contra the series of radical harmonic numbers*, in such a way it can be tolerated even less when it desires to function as a root instead of the *fundamental*, which it indeed is not. For this reason, it is utilized to create a melancholy *affect*, and is *resolved* as a mild *dissonance* as it were, because it is not in its correct place. The other chords are again ordinary, though somewhat unusual. In such a way, the *sixth* can always be used to vary the ordinary chords.

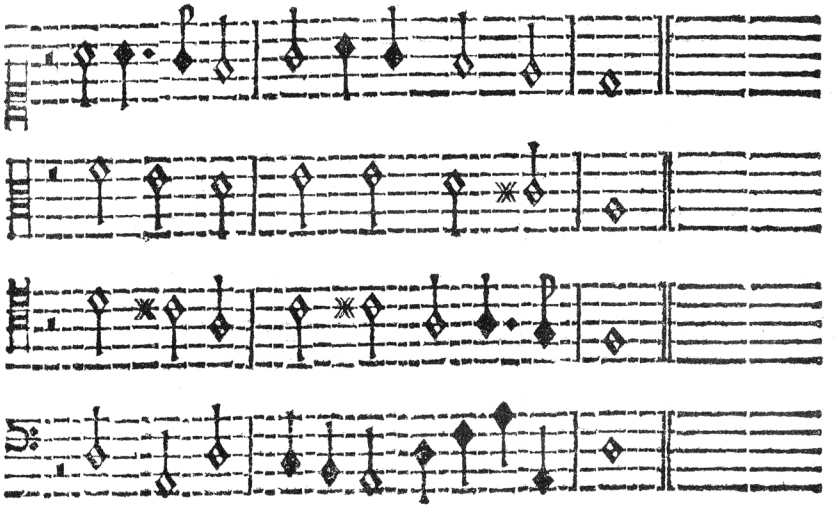
§149

If a *student* has a bit of a *natural gift* in music such that he can *form* a common bass line (some say cobbler's bass line) into a *melody* in his *mind* as it were, and takes into account *contrary motion* in these ordinary chords (according to

in acht/ (nach obangefügter Lehre) der kan einen Contrapunctum ſimplicem absque vitiis ſetzen oder ſpielen.

§. 150.

Hierzu kömt nun das Artificium oder Elaboratio, daß man per tranſitus die harmoniam connectiren oder zuſammen ſchlieſſen kan; Als wann wir das erſte Exempel behalten:



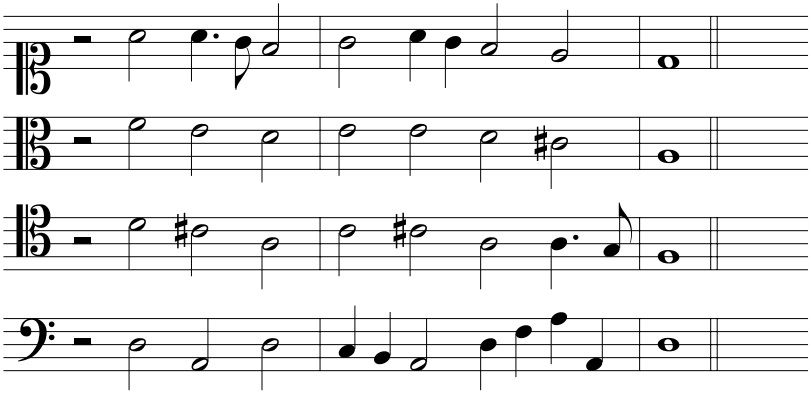
§. 151.

Wil man Paſſagien im Baſſe machen/ ſo kan auf folgende Arth verfahren werden: (Ich rede itzo mit denen Incipienten/ und mit keinen erfahrnen Muſicis.)

to the teaching above), then he can compose or play *simple counterpoint without mistakes.*

§150

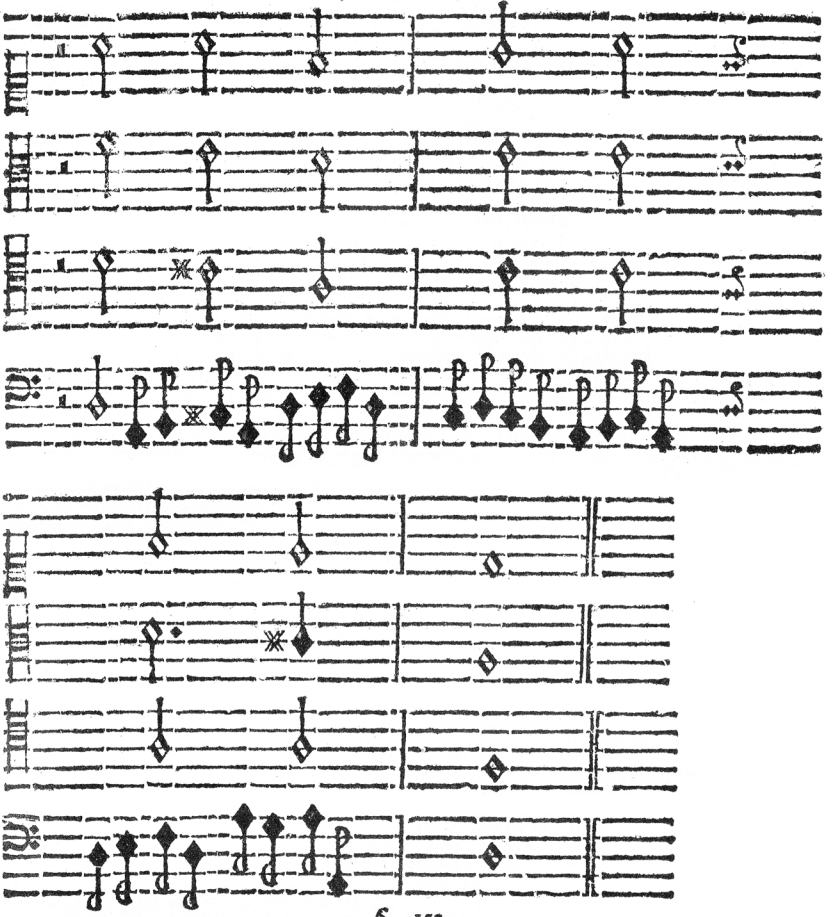
In addition comes *craftwork*, or *elaboration*, so that one can *connect* or bind the *harmony through passing tones.* Such as if we retain the first example:



§151

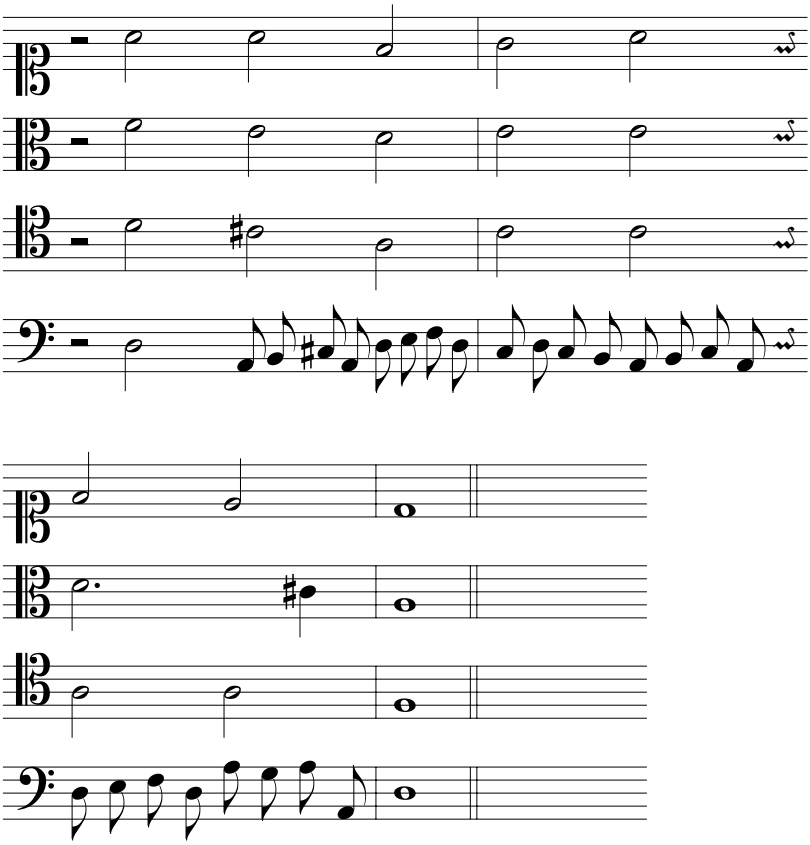
If one wants to create *passages* in the bass, one can proceed in the following way (I am now directing my speech towards the *beginners*, and not towards experienced *musicians*):

K 3



§. 152.

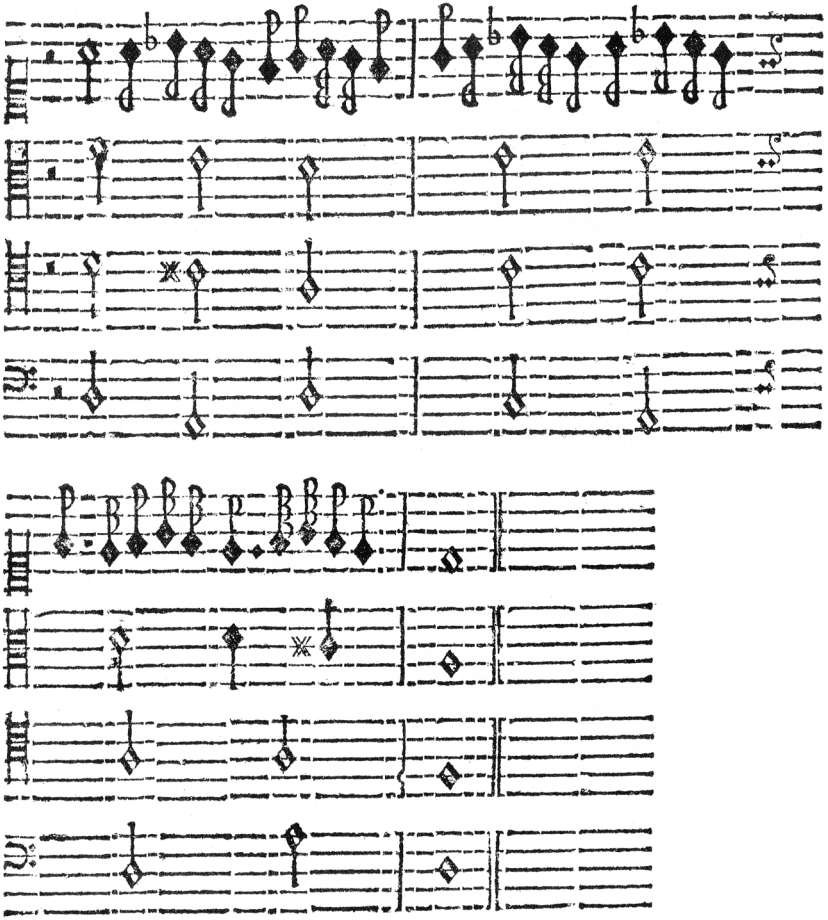
Wer nun pedaliter ſpielen wil / der nehme die zwo mittel Partheyen in die lincke Hand / den Diſcantum allein in die rechte / ſo kan man / wenn der Baß ſchlecht fort gehet / die Mordanten / Accente und andere Figuren / im Canto, als in der Formal-Stimme / deſto beſſer anbringen; Es können dann auch die Paſſagien in der rechten Hand auff allerley Arth gemachet



§152

He who wants to play on the *pedals* can take two middle voices in the left hand and the *soprano* alone in the right. In such a way one can bring in the *mordents*, *appoggiaturas* and other figures in the *cantus* all the better, namely in the *leading* voice. The *passages* can then also be created with the right hand in all different ways as well. We

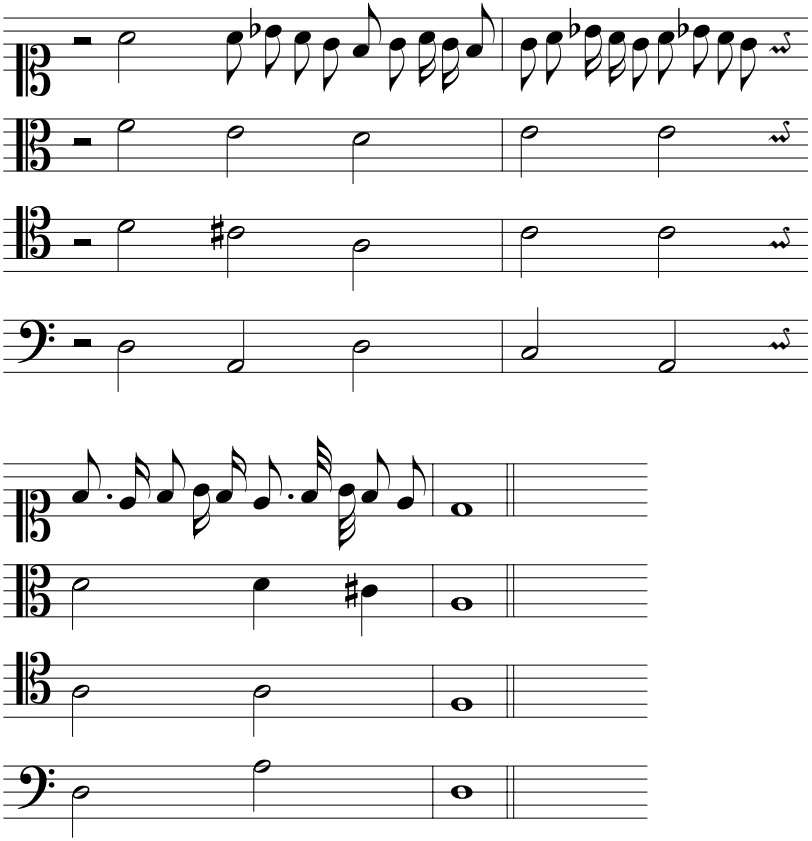
machet werden / zur Anleitung der Incipienten wollen wir auch ein ſchlechtes Exempel mit hinzuſetzen:



Die fünffte Nota im Tenore könte auch wohl cis ſeyn / oder es könte die fünffte Nota im Baſſo auch wohl cis ſeyn / und der Tenor hingegen a.

§. 153.

We should also like to include a simple example for the instruction of the *beginner*:



The fifth note in the *tenor* could indeed also be $\overline{\text{c}\sharp}$, or the fifth note in the *bass* could indeed also be c♯, and the *tenor*, in contrast, a.

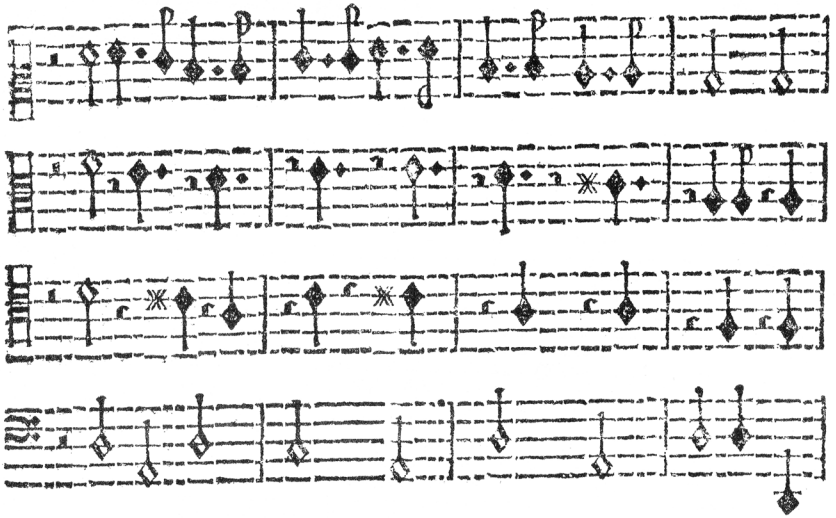
§153

§. 153.

Alſo hat ein Anfänger hiermit auch eine gründliche Anleitung wie ein Pedal im Contrapuncto ſimplici könne gebrauchet werden; Ich habe hingegen von vielen gehöret und geſehen/ daß was im pedale iſt vor ein Baß geweſen/ Sie daſſelbe im Manuale auch haben genommen/ oder haben im Manuale mit dem Pedale lauter Octaven hinter einander her gemachet/ welches aber ſchändlich und ein Zeichen iſt/ daß ſie ein ſchlecht Fundament haben/ und übel ſind informiret worden.

§. 154.

Dieſe Griffe oder Ordinär-Sätze/ können auch auff unterſchiedliche Arth in gebrochenen Manieren geſpielet werden: Wovon ich auch ein eintziges Exempel hiermit anfügen wil.



Durch dieſe und dergleichen Brüche wird nun die Harmonia gantz lebhafft/ ſonderlich wenn ſie fein æqual/ munter und deutlich exprimiret werden. Sie können auch auf mancherley Arthen gemachet werden.

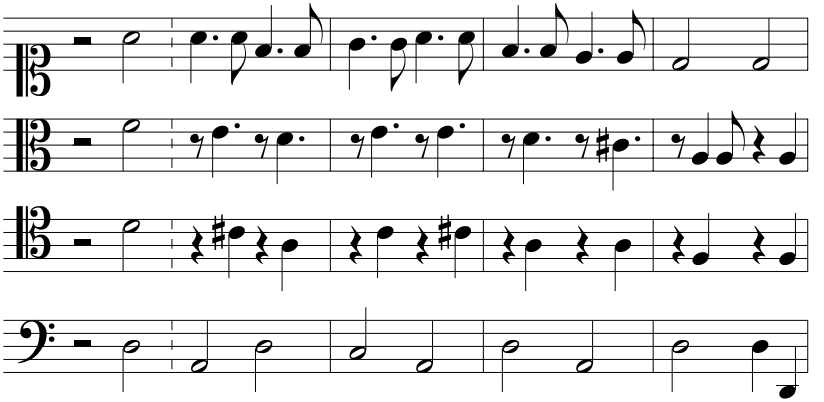
§. 155.

§153

And so with this a beginner also has thorough instruction on how the *pedals* can be used in *simple counterpoint*. I have, in contrast, heard and seen how many took the bass that was on the *pedals* on the *manual* as well, or played parallel *octaves* on the *manual* successively with the *pedals*, which is, however, shameful and a sign that they have a bad *foundation* and have been *instructed* poorly.

§154

These voicings or ordinary chords can also be played in broken ornaments in various ways, of which I also would like to include a single example.

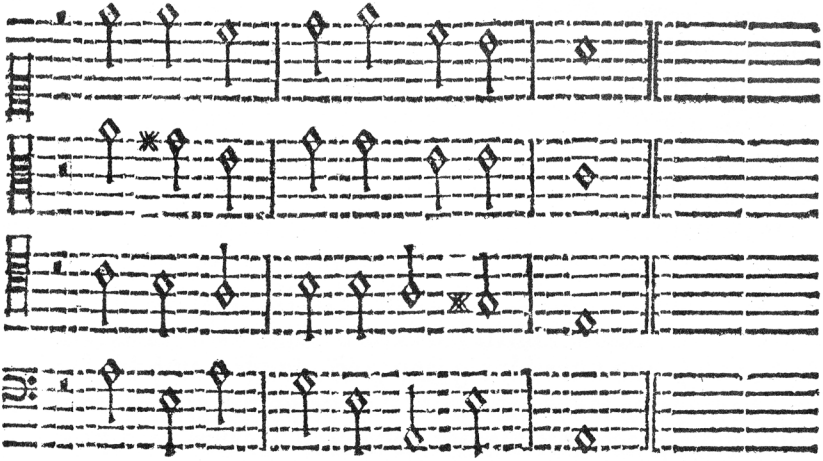


Through these and similar broken chords the *harmony* becomes very lively, especially when they are *expressed* nice and *equally*, spirited and clearly. They as well can be done in various ways.

§155

§. 155.

Wann auch die Formal-Stimme ſehr hoch geſetzet / daß man den Alt und Tenor nicht ſo hoch halten könte / ſo kan man den Alt zum Tenor nehmen / und der Tenor kan der Alt werden nach denen Ordinar zerſtreueten Sätzen / wir wollen unſer Thema behalten:



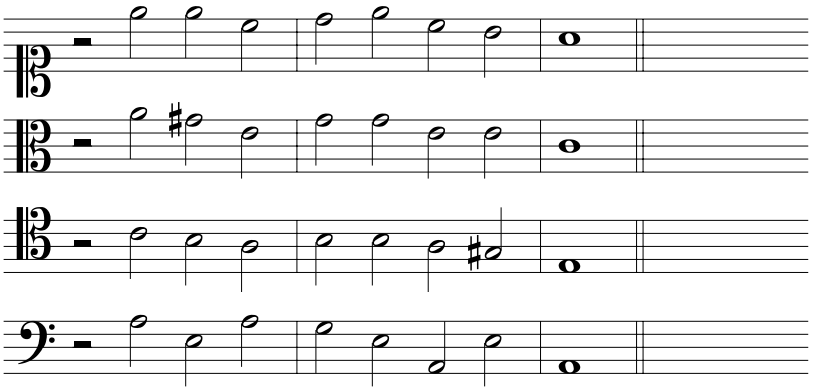
Alſo kan man zwo Stimmen in der rechten und zwo in der lincken Hand machen / wodurch man auch ſchöne Veränderungen haben kan / ſo wohl in Brüchen / als in andern Arthen.

§. 156.

Wenn man aber im General-Baß drey Stimmen in der lincken führet und mit der rechten Hand / nach der alten Arth eine Stimme darzu dudelt / ſo kan man keine accurate und beſtändige harmonia von vier Stimmen ausführen; Es werden falſche Progreſſen mit einlauffen / läſſet man eine Stimme zurück / ſo wird die harmonia unbeſtändig und mangelhafft in Syrigiis, kömmt denn der Baſs in die Tieffe / ſo werden die Concordanten zu craſs darzu und ſehr verdrießlich fallen. Man kan wohl einen Choral mit drey Stimmen / als zwo in der lincken /

§155

Also, if the leading voice is composed very high in such a way that one cannot retain the *alto* and *tenor* up so high, then one can turn the *alto* into the *tenor*, and the *tenor* can become the *alto* according to the ordinary *dispersed chords*. We would like to retain our *theme*:



In such a way, one can play two voices in the right and two in the left hand, through which one can also have beautiful variations, both in broken chords as well as in other ways.

§156

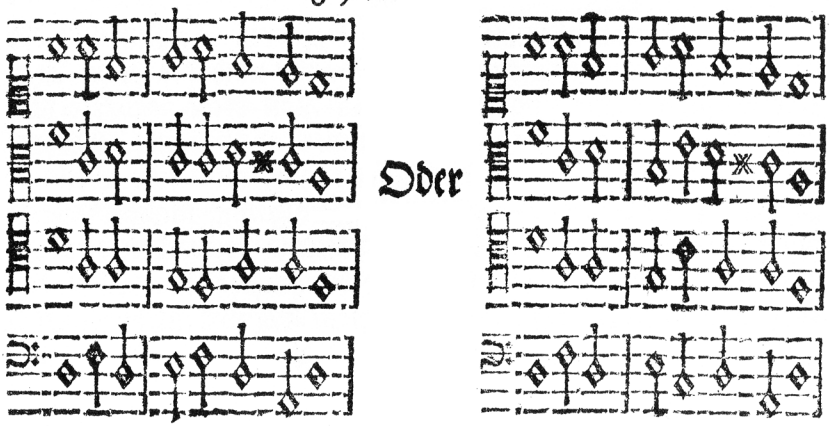
However, when one plays three voices in basso *continuo* in the left and tootles one voice in addition with the right hand, according to the old method, in such a way one cannot produce any *accurate* and stable four-part *harmony*. Incorrect *progressions* will come about. If one leaves one voice out, then the *harmony* becomes unstable and deficient in the *chords*. If the *bass* descends in range, then the *concordant voices* will become too *thick* in addition and come across as very unpleasant. One can indeed play a *chorale without mistakes* and cleanly in three voices, namely with two in the left

L hand

und eine in der rechten Hand absque vitiis und rein ſpielen/ allein es erfüllet nicht ſo wohl/ man kan auch nicht allezeit Triadem in allen Griffen haben/ darum iſt eine vier ſtimmige Harmonia completer und bequemer; Hiermit meyne ich aber nicht/ daß man einen General-Baß ſolle nicht anders als mit vier Stimmen tractiren: Nein/ er kan auch gar zierlich mit dreyen geſpielet werden; So kan auch nicht allemahl in der Geſchwindigkeit bey denen Signaturen/ der vier ſtimmige Contrapunct obſerviret werden. §. 157.

Nun wollen wir noch mit wenigen von denen extraordinar Sätzen und Griffen handeln/ dieſelben begeben ſich am meiſten/ wann die obere als Formal-Stimme mit dem Baſſo in denen Tertien zugleich fort ſchreitet/ da dann nothwendig die Tertien gedoppelt müſſen geſetzet werden/ wolte man es nicht thun/ ſo würden es lauter vitioſe Progreſſen werden/ oder die harmonia würde nicht allemahl ihren triadem harmonicam haben können und ſo bloß und unbeſtändig ſeyn; So lauffen auch die Regeln dieſer Sätze in ſolche Vielheit/ daß ſie ſchwer gefaſſet und allemahl nicht practiciret werden können. Darum recommandiren die rechtſchaffenen Muſici am meiſten den motum contrarium; Und es iſt wahr/ es ſtecket etwas geheimes und viel gutes dariñen.

§. 158. Wir wollen ein Exempel ſetzen/ da der Baſs mit dem Diſcant in motu recto gehet:

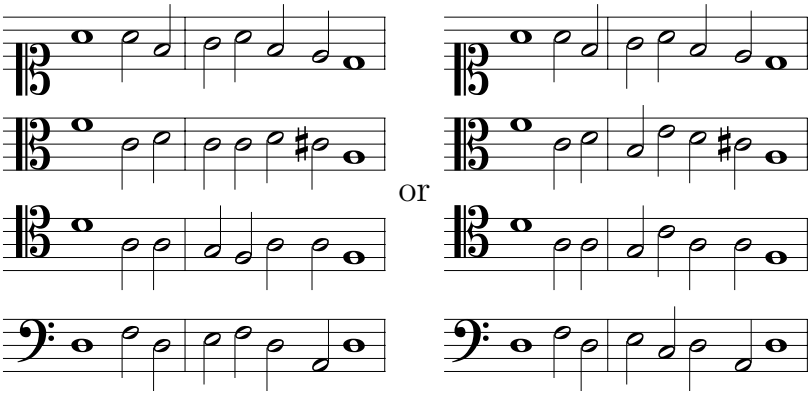


hand and one in the right. Nonetheless, it is not very satiating, one also cannot always have a *triad* in all chords. For this reason, four-part *harmony* is *more complete* and practical. By this I do not mean that one should not *realize* basso *continuo* other than in four voices. No, it can even be played quite gracefully with three. As such, four-part *counterpoint* also cannot always be *observed* in fast tempi with the *figures*.

§157

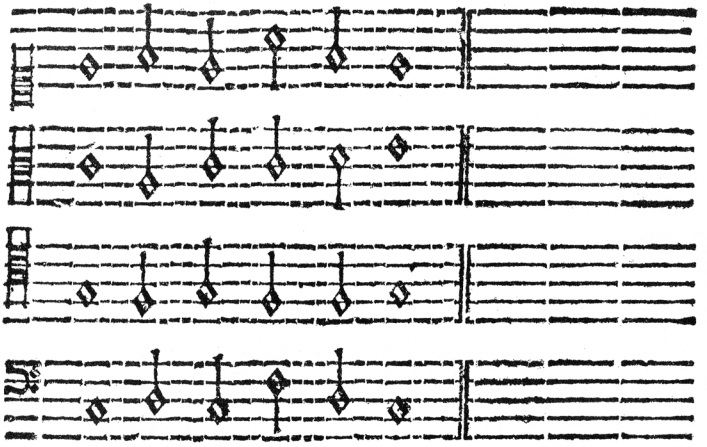
Now we should like to deal briefly with the *extraordinary* chords and voicings. These occur most often when the soprano, namely the *leading* voice, proceeds with the *bass* simultaneously in *thirds*, where the *thirds* then necessarily have to be doubled; if one did not, it would result in solely *erroneous progressions*, or the *harmony* would not always be able to have its *harmonic triad*, and would be so empty and unstable. In such a way, the rules about these chords also fall into such multiplicity that they are difficult to comprehend and cannot always be *observed*. For this reason, genuine *musicians* most often *recommend contrary motion*, and it is true: There is something secret and much good latent within it.

§158 We should like to posit an example where the *bass* proceeds with the *soprano* in *parallel motion*:



Hier ſind bald die Quinten bald die Tertien gedoppelt/ welches auch in dieſen Sätzen nicht anders ſeyn kan.

Ein ander Exempel.

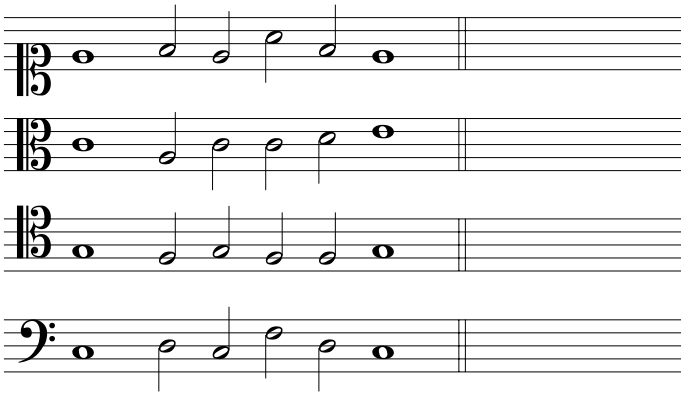


§. 159.

Ob nun wohl unſere Ordinar-Sätze am natürlichſten und ſo angenehm/ daß ein jeder ſo ein klein wenig Naturalia und etwas ſpielen kan/ ſolche Bäſſe beliebet/ ſo durch die Quarten und Quinten fallen: Als $\begin{matrix} f & c & d & a & d \\ a & g & f & e & d \end{matrix}$ X etc. Daher ſie auch ſo gemein worden/ daß ſie Schuſter-Bäſſe genennet werden: So werden demnach die Künſtler bewogen/ daß ſie immer ſuchen und Veränderung in den Bäſſen machen/ welches denn heutiges Tages durch viel Sexten und fremde Intervalla geſchicht: in welchen Progreſſionibus und Intervallis offt eine Gemüths-Bewegung ſtecket/ wie es denn auch nicht anders ſeyn kan/ denn dieſelben werden mit den Ordinaren und guten Conſonantien vermiſchet/ daß es bald wohl/ und bald wieder hart und etwas beſchwerlich lautet/ und iſt ein rechter Spiegel des Menſchlichen Lebens/ da man unterweilen ein freundliches Stündgen/ bald

Here, sometimes the *fifths* and sometimes the *thirds* are doubled, which cannot be otherwise in these chords either.

Another example:



§159

Although our *ordinary* chords are indeed the most natural and so pleasant that anyone who has even a little bit of a *natural gift* and can play a bit is inclined towards such bass lines that descend through *fourths* and *fifths*, as in $\begin{smallmatrix} a \\ f \end{smallmatrix}$ $\begin{smallmatrix} g & f & e & d \\ c & d & a & d \end{smallmatrix}$ etc. – for which reason they also have become so common that they are called cobbler's bass lines – in such a way, artists are accordingly moved to always explore and create variations in bass lines, which occurs today by means of many *sixths* and foreign *intervals* – *progressions* and *intervals* in which an affect is often latent, which cannot be otherwise; for these are intermixed with the *ordinary* and good *consonances* in such a way that it sometimes sounds pleasant, sometimes in turn harsh and somewhat troublesome. And this is a true reflection of human life, since one sometimes has a pleasant little hour,

L 2 some-

wieder ein trauriges hat / doch muß das wiederwärtige nicht herrſchen / das gute muß das böſe überwinden; Alſo müſſen die guten Conſonantien die harten unterdrücken: aber mancher holet es gar zu weit her / und machet es gar zu hart / und absque ratione, dadurch wird denn alles verdorben.

§. 160.

Von dieſen Veränderungen und Variationibus aber kan man keine gewiſſe Regeln geben / aber wohl von den Sätzen / und Progreſſionen / denn die Inventiones gehen faſt in infinitum, und ein Künſtler hat eine andere Invention / andere Variation / und einen andern Genium als der andere; Wer aber unſere bißhieher beſchriebene Regeln und Unterricht in acht nimmt / der wird ein helles Licht haben / bevorab / wenn er guter Autorum Inventiones, Clauſulen und Reſolutiones fein obſerviret und imitiret / alſo daß er die Natur der harmonie in den Kopff oder Gedächtniß bekömmt.

§. 161.

Wer aber dieſes nicht bey ſich befindet / und keine Naturalia zur Muſic hat / denn werden weder Regeln oder nichts helffen / und wenn es ihm noch ſo deutlich vorgeſchrieben und vorgeſungen würde; Es iſt demſelben beſſer / er bliebe nur von der Muſica, er wird nichts rechtes lernen.

§. 162.

Wir wollen nun auch etliche Veränderungen der Bäſſe mit anfügen / und denen Lernenden / wann Sie von den Ordinar-Sätzen zu denen extraordinar und ſchweren Dingen ſchreiten wollen / eine kleine Anleitung geben:

I.

sometimes in turn a sad one. Nonetheless the repugnant must not prevail; the good must prevail over the bad. And so the good *consonances* must oppress the harsh. But some take it much too far and go about much too harshly, and *without reason*, through which everything is then spoiled.

§160

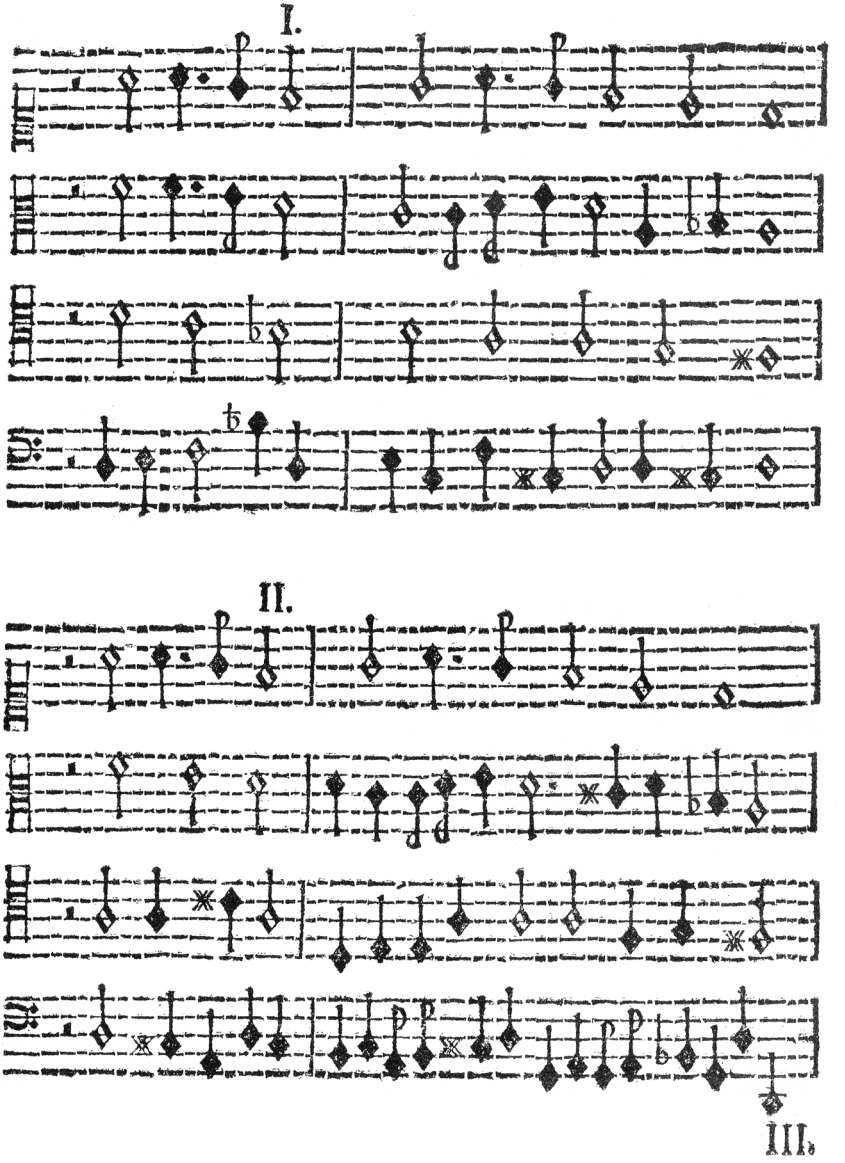
However, no certain rules can be given on these changes and *variations*, but indeed on the chords and *progressions*. For the *inventions* stretch almost into *infinity*, and one artist has a different *invention*, different *variation* and a different *spirit* from another. However, he who takes into account the rules and lesson we described up until this point will have great illumination,[77] especially if he carefully *observes* and *imitates* good *composers' inventions*, *cadences* and *resolutions*, in such a way that he impresses the nature of *harmony* into his mind or memory.

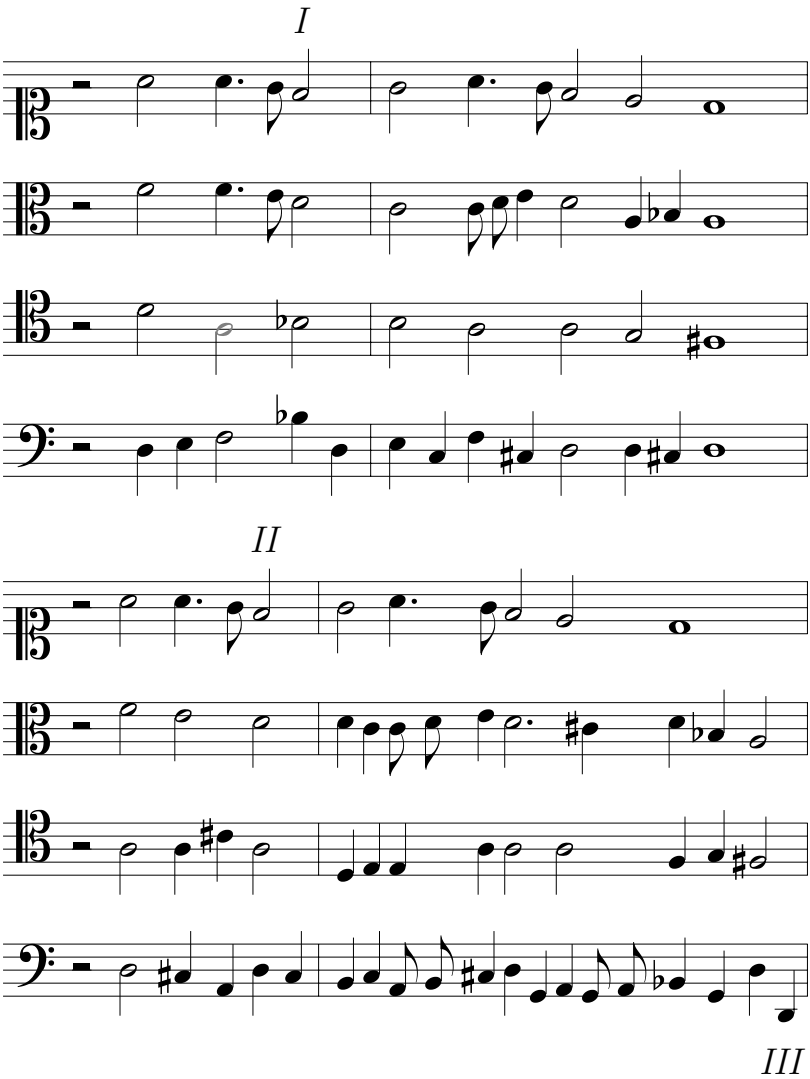
§161

However, he who does not find this in himself and has no *natural gift* for music will not be helped by rules or anything. And even if it were to be taught to him and sung for him very clearly, it would be better for him to abstain from *music*; he will not learn anything proper.

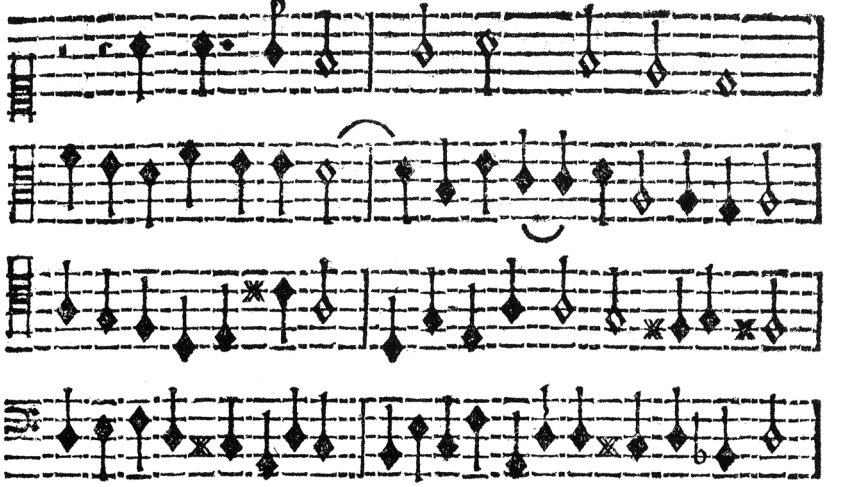
§162

We should now like to include several variations of the bass as well, and give the students a little instruction if they would like to proceed from the *ordinary* chords to the *extraordinary*, and to difficult things:

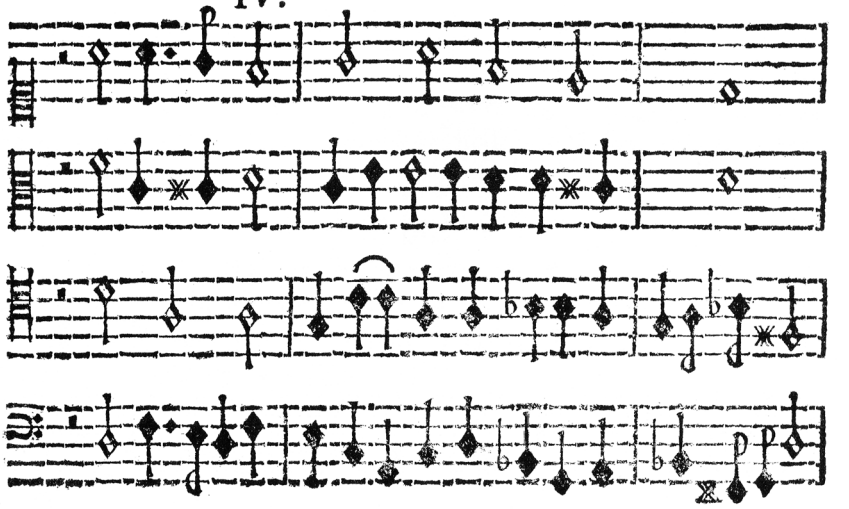

I.
II.
III.


I
II
III

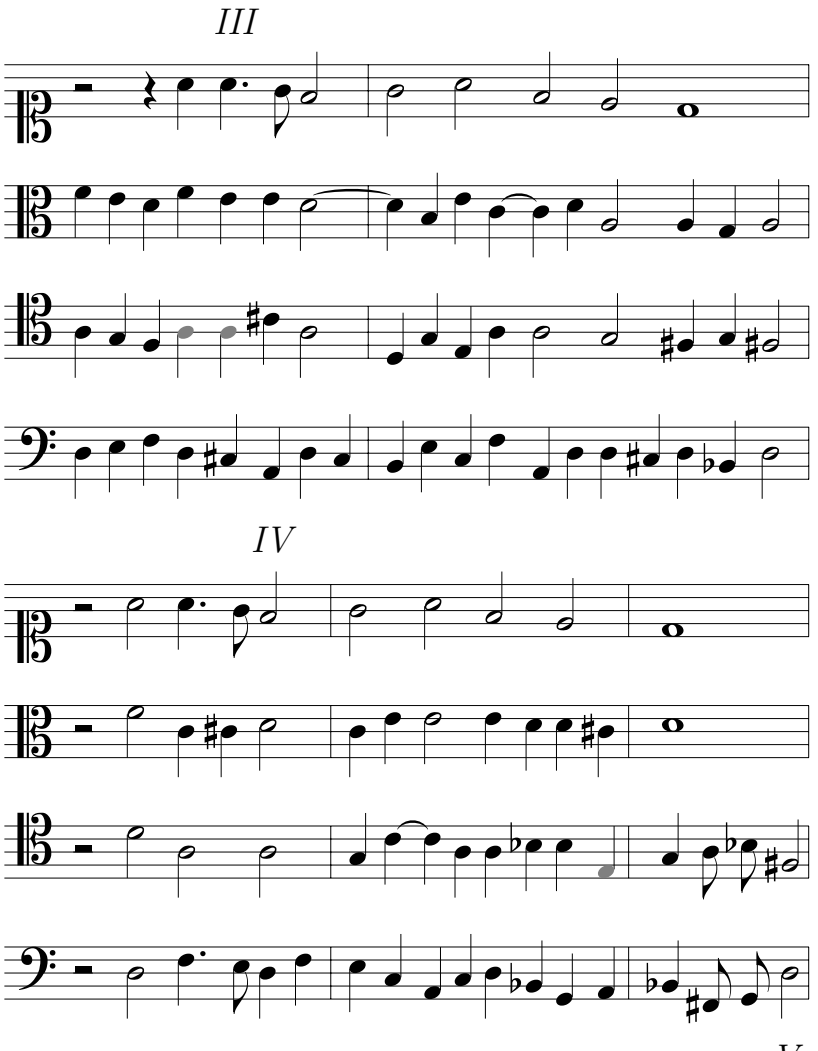
III.



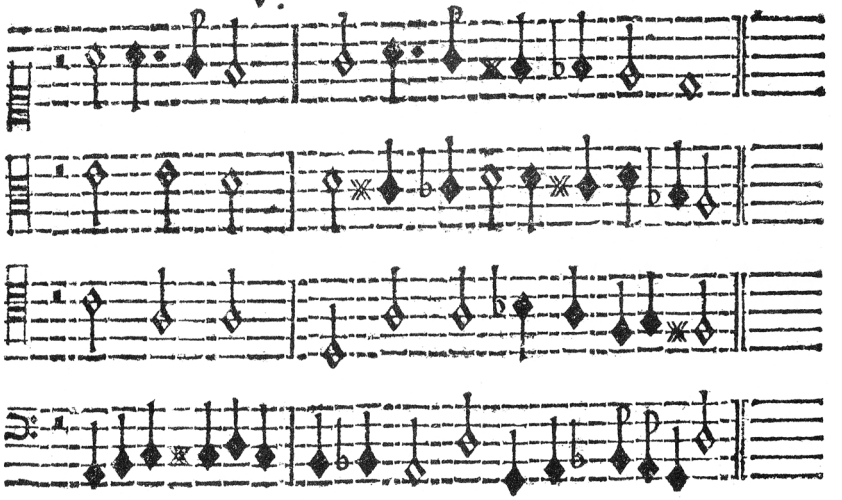
IV.



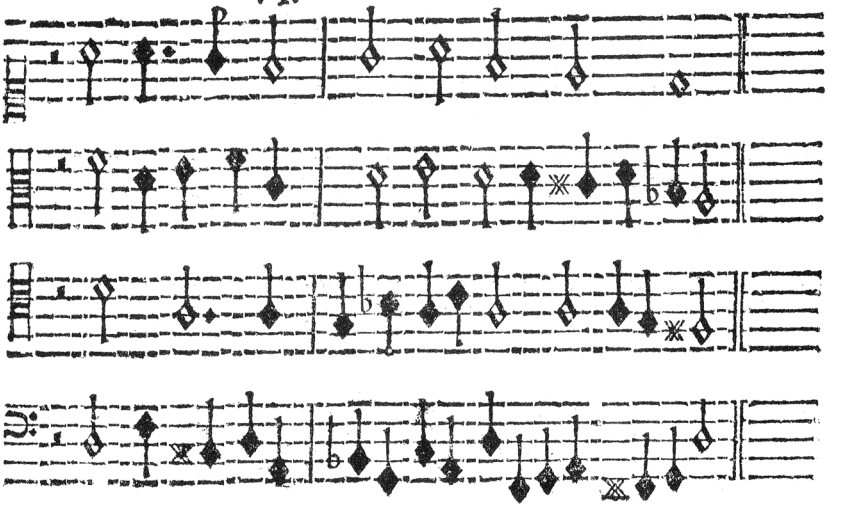
V.


III
IV
V

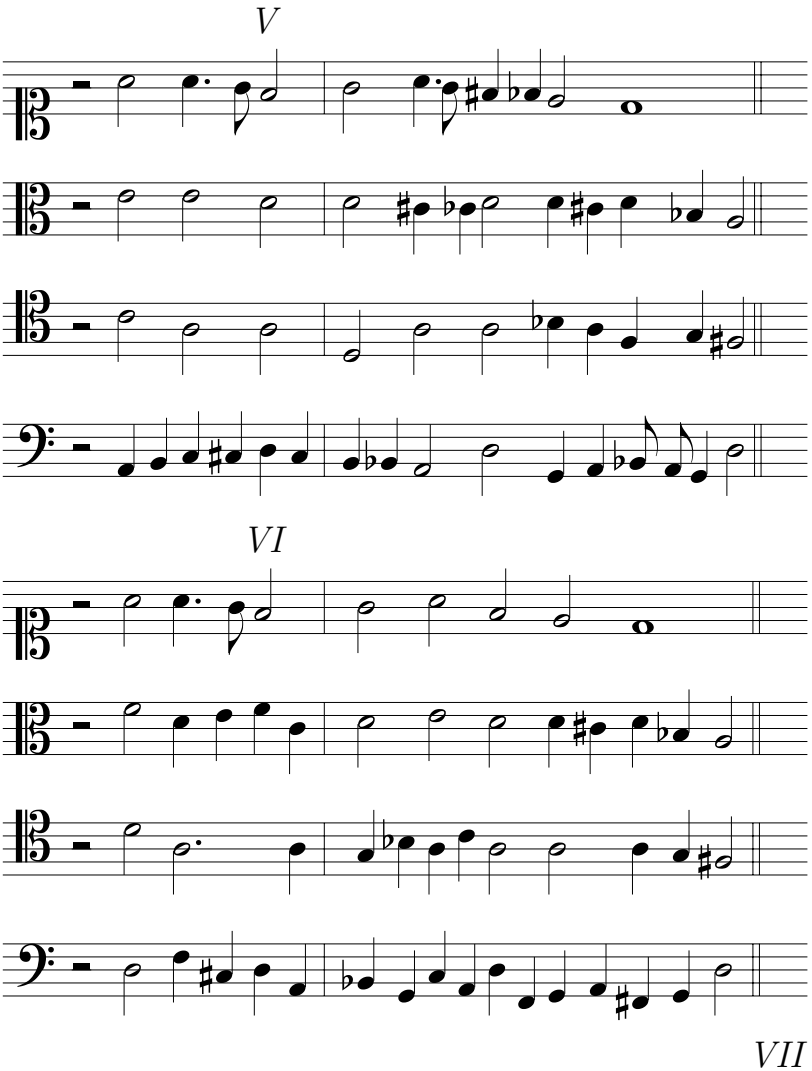
V.



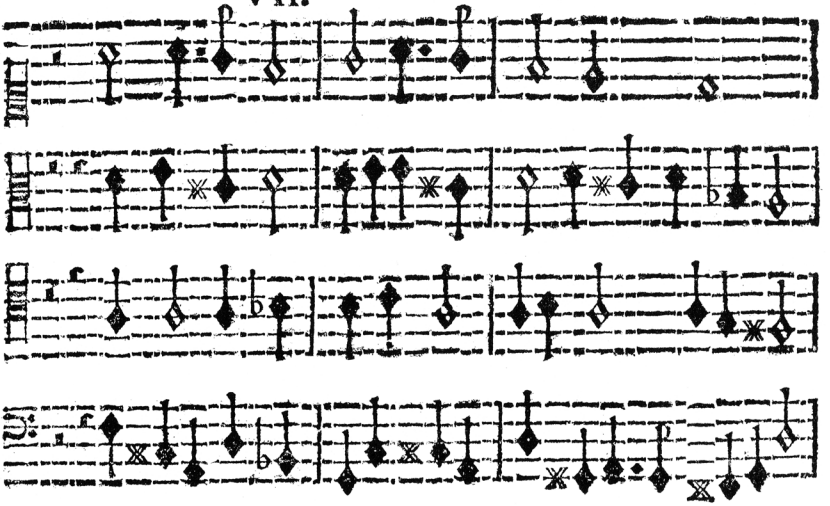
VI.



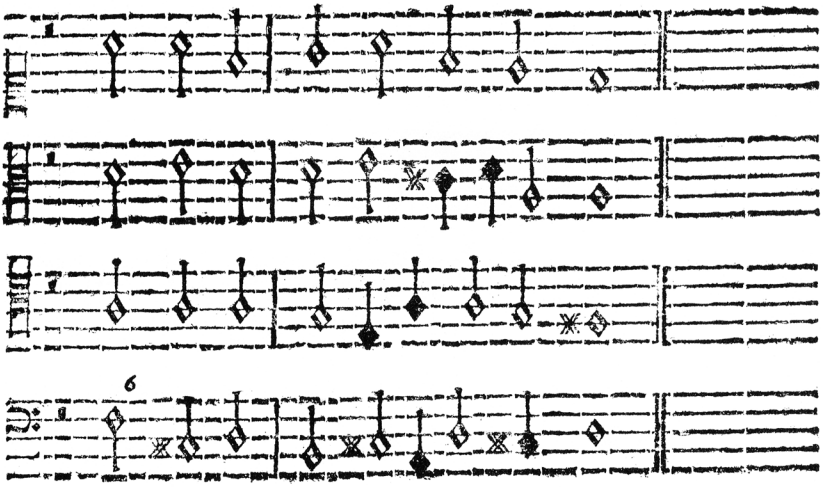
VII.


V
VI
VII

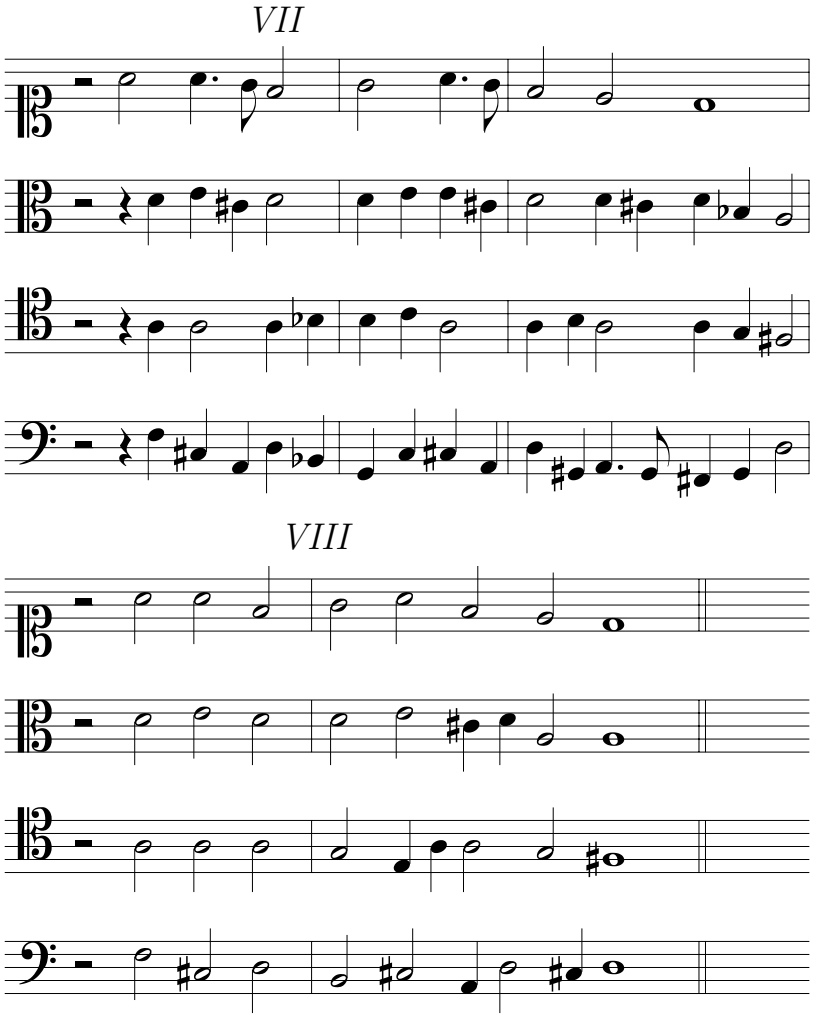
VII.



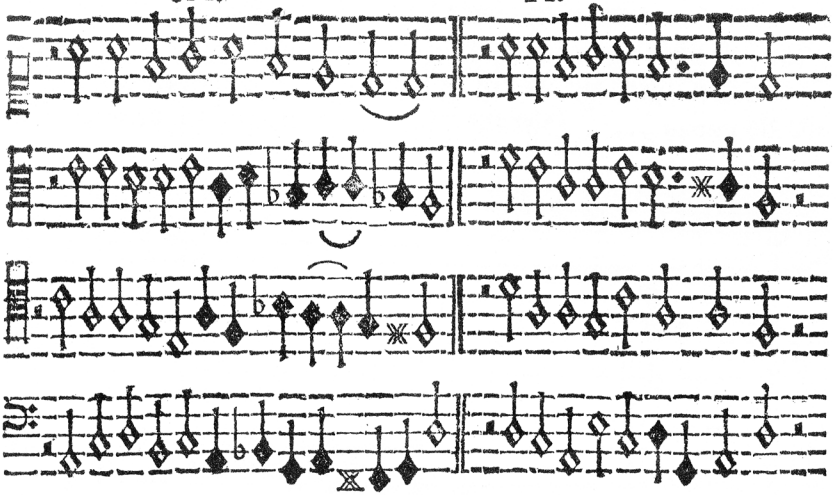
VIII.



IX.


VII
VIII
IX

IX. X.

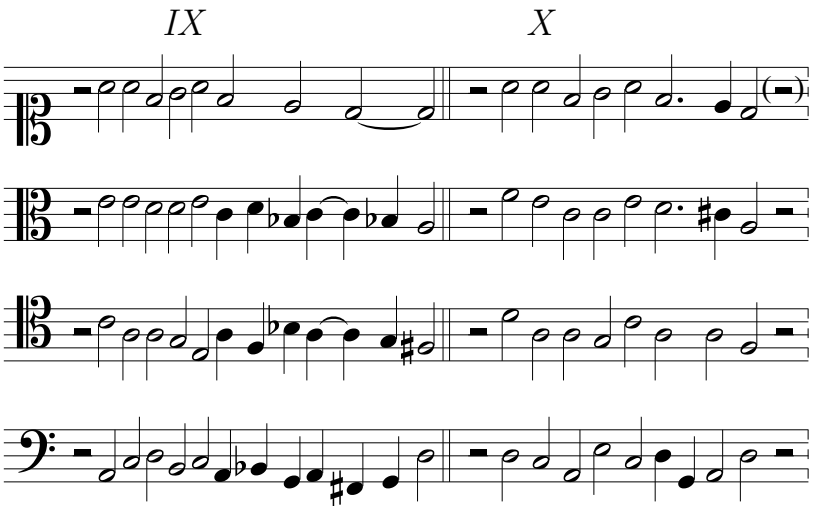


Dieſes ſind nur etliche Veränderungen im Baſs, wenn man nun auch die vielerley Paſſagien und allerhand Maniren anbringen wolte / ſo könten ſolche Variationes gar leichte in eine groſſe Zahl ſich vermehren; Allein es iſt hie unſer Vorhaben nicht: Unſere Intention iſt allhier die Principia zu zeigen.

§. 163.

Von den gedoppelten Contrapuncto und Fugis ligatis, oder Canonibus unterſchiedliche Arthen; haben wir in unſern nucleo muſico, gute Anleitung gegeben und gezeiget / wie dieſelben wunderlichen harmonien aus dem monochordo entſpringen / und wie ſie faſt über den Verſtand des Menſchen ſind. Da man ſiehet wie immer eines im andern ſtecket / und immer was neues herausflieſſet / wann man erſt durch einen gewiſſen Schlüſſel oder Regel den Auffſchluß gemachet hat; Es entſpringet zwar alles aus der Einfalt und Contrapuncto ſimplici, allein wenn ein Practicus oder Künſtler darzu kömmt / der kan ſehr viel Nutzen und Veränderung dadurch haben.

M §. 164.



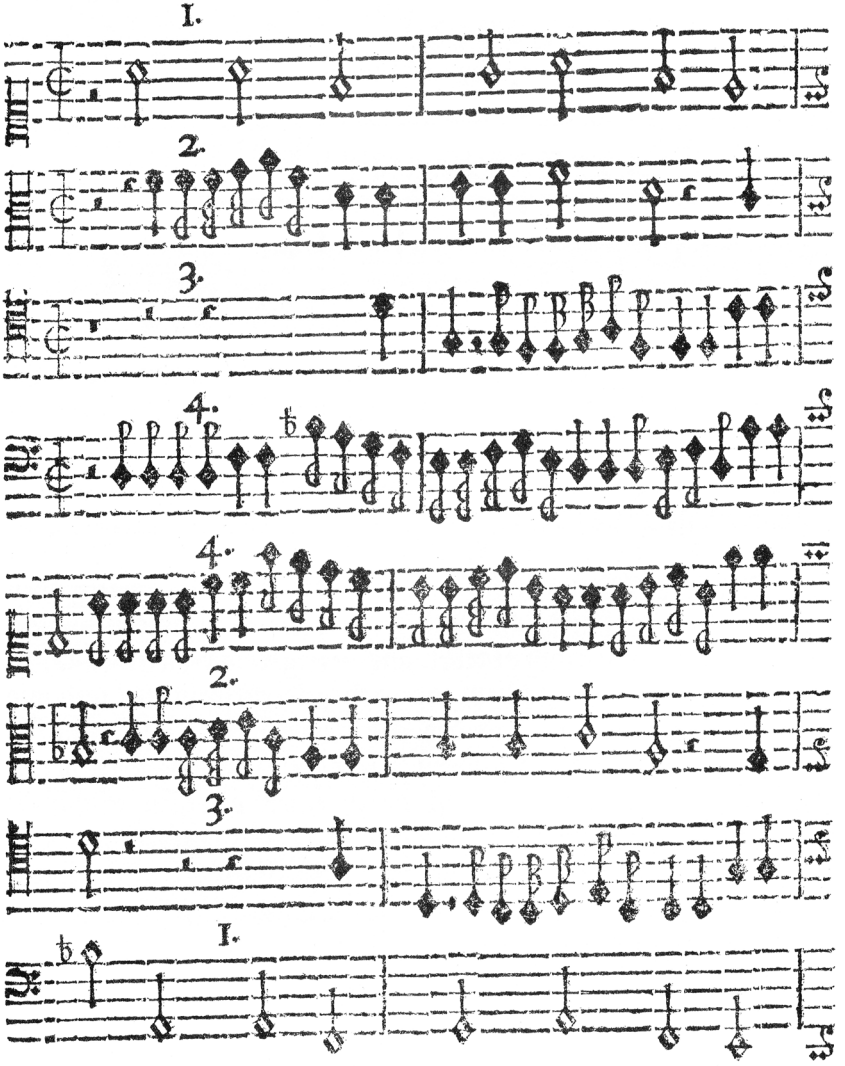
These are just a few variations in the *bass*. If one wanted to bring in the many types of *passages* and all types of ornaments as well, in such a way, such *variations* could quite easily multiply into a large number. Nonetheless, this is not our plan here. Our *intention* here is to show the *principles*.

§163

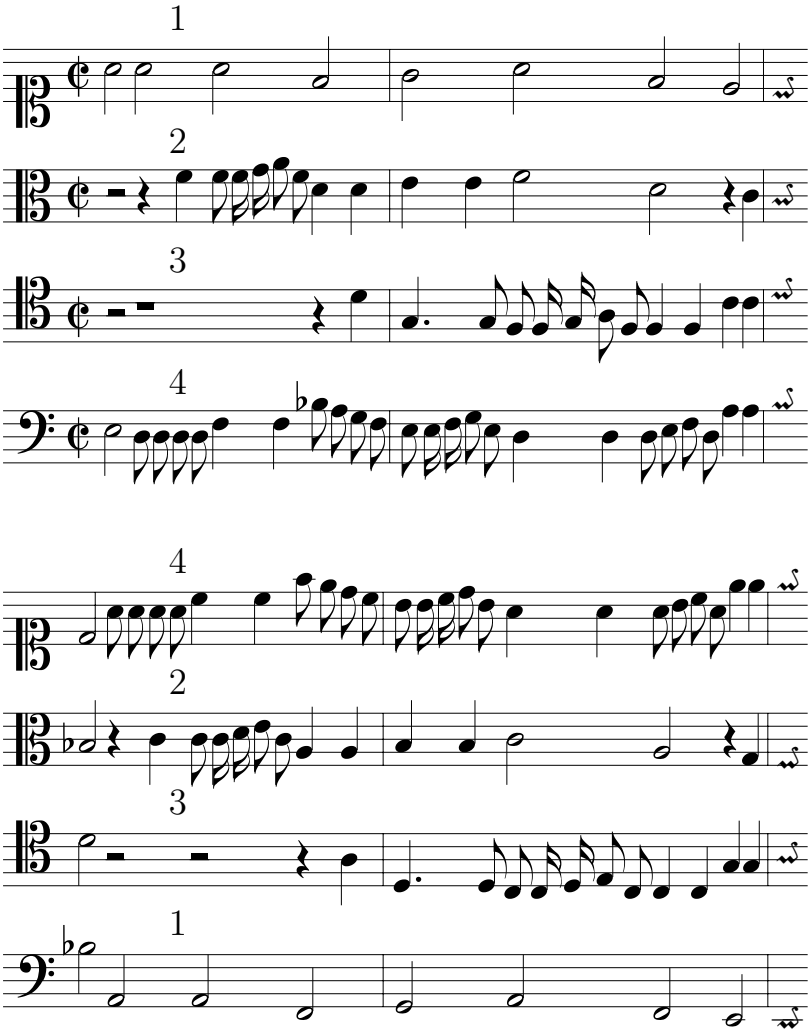
We provided good instruction on double *counterpoint* and *fugae ligatae*, or *canons* of various types in our *Nucleus musicus* and showed how those miraculous *harmonies* originate in the *monochord*, and how they are almost beyond the comprehension of man. For one sees how there is always one thing hidden in another, and how something new always emerges from it, when one has, through a certain key or rule, unlocked it. Everything indeed originates in simplicity and *simple counterpoint*, however, if a *practitioner* or artist gets around to it, he can attain very much profit and variation from it.

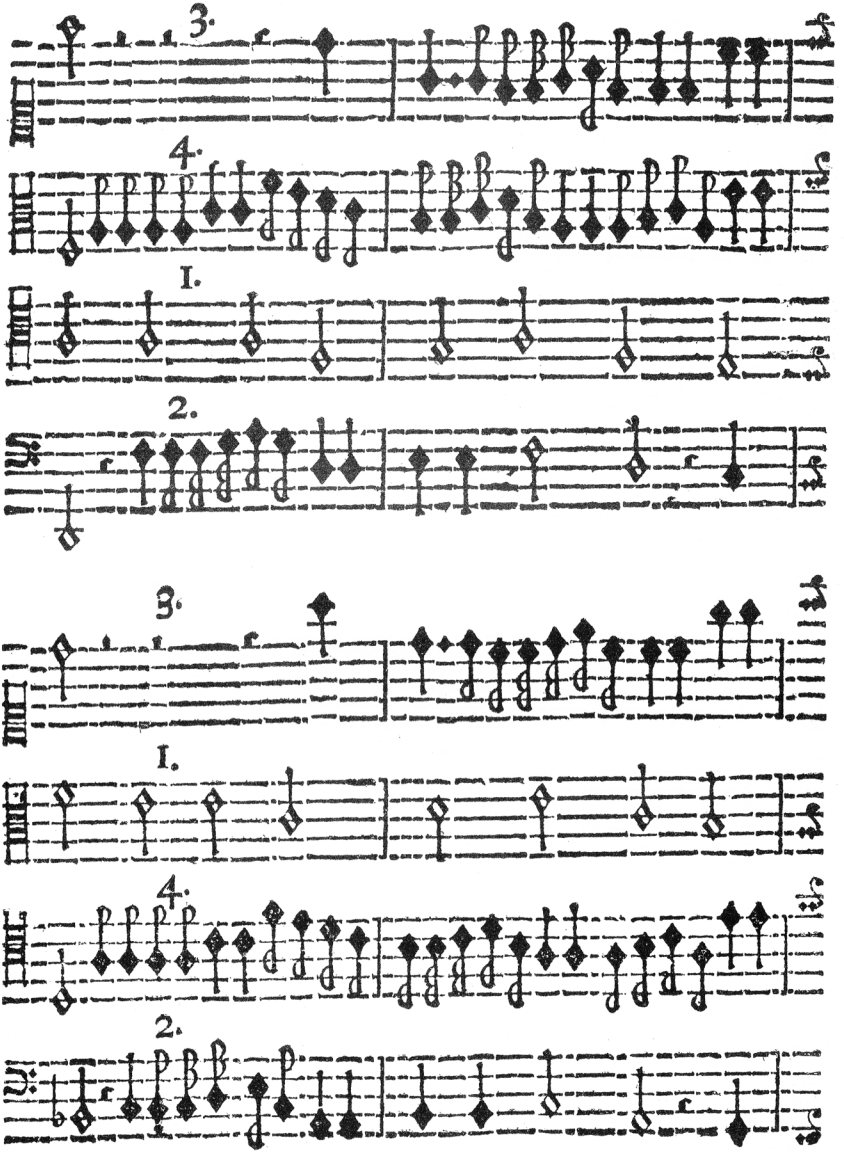
M §164

§.164. Wir wollen hier einen Verſuch thun und ſehen was unſer Thema vor einen vierfachen Contrapunct geben möchte; Man kan zwar aus allen Melodeyen dergleichen Contrapunct und Canones machen/ allein es iſt immer ein Thema bequemer ins Gehör als das andere; Hierauf folget dieſer vierfache Contrapunct.

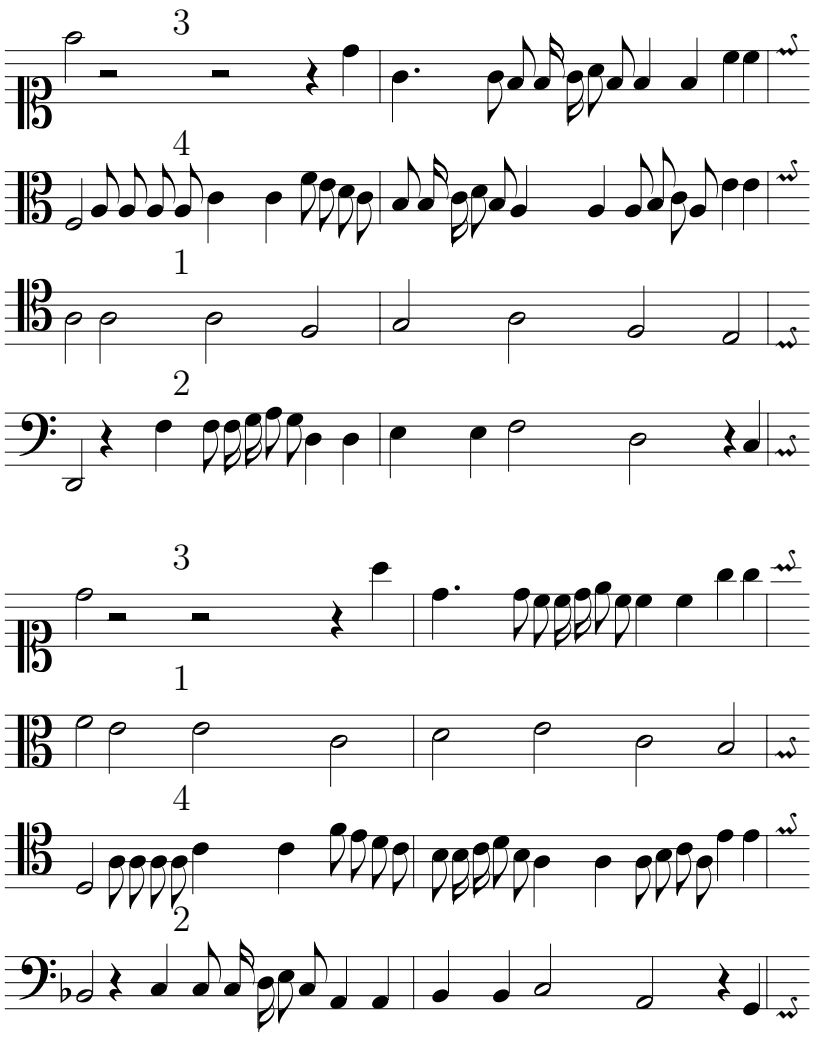


§164 We should like to perform an experiment here and see what our *theme* might yield in quadruple *counterpoint*. One can indeed create such *counterpoint* and *canons* with all melodies, however, one *theme* is always more suitable to the ear than the other. The quadruple *counterpoint* follows here:

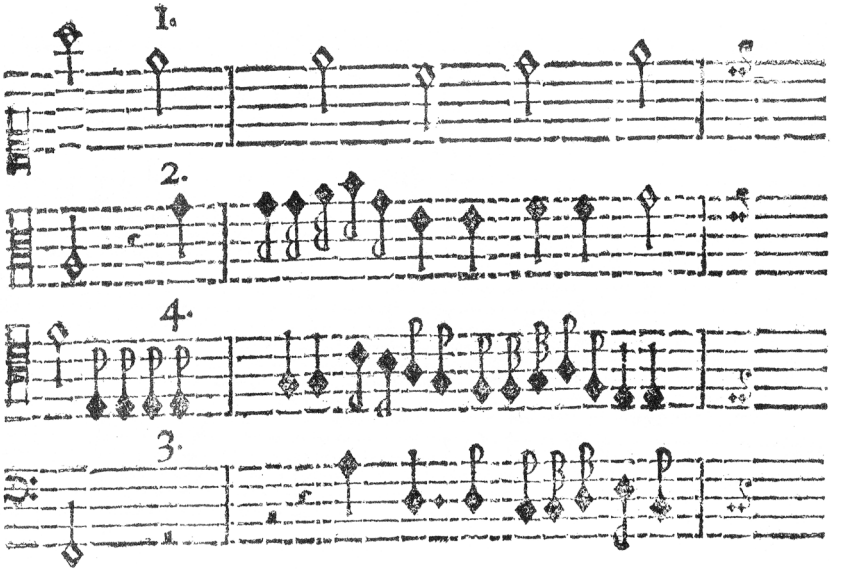


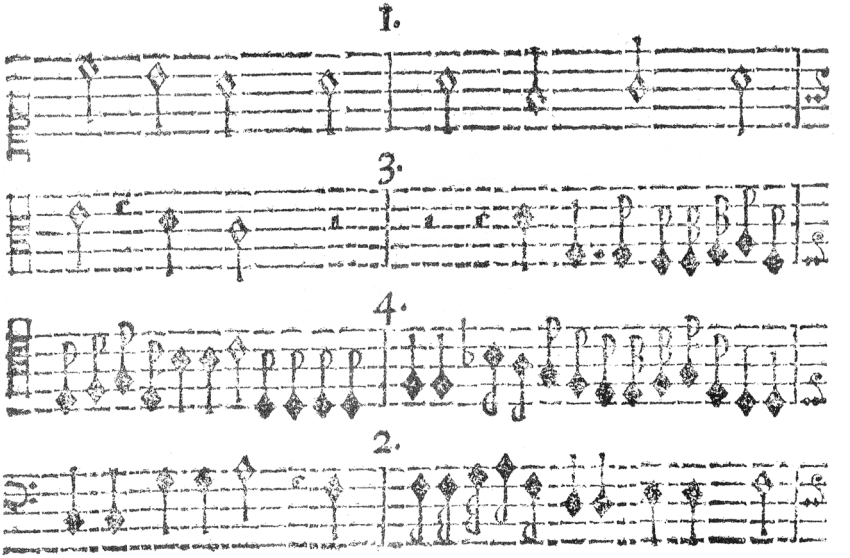


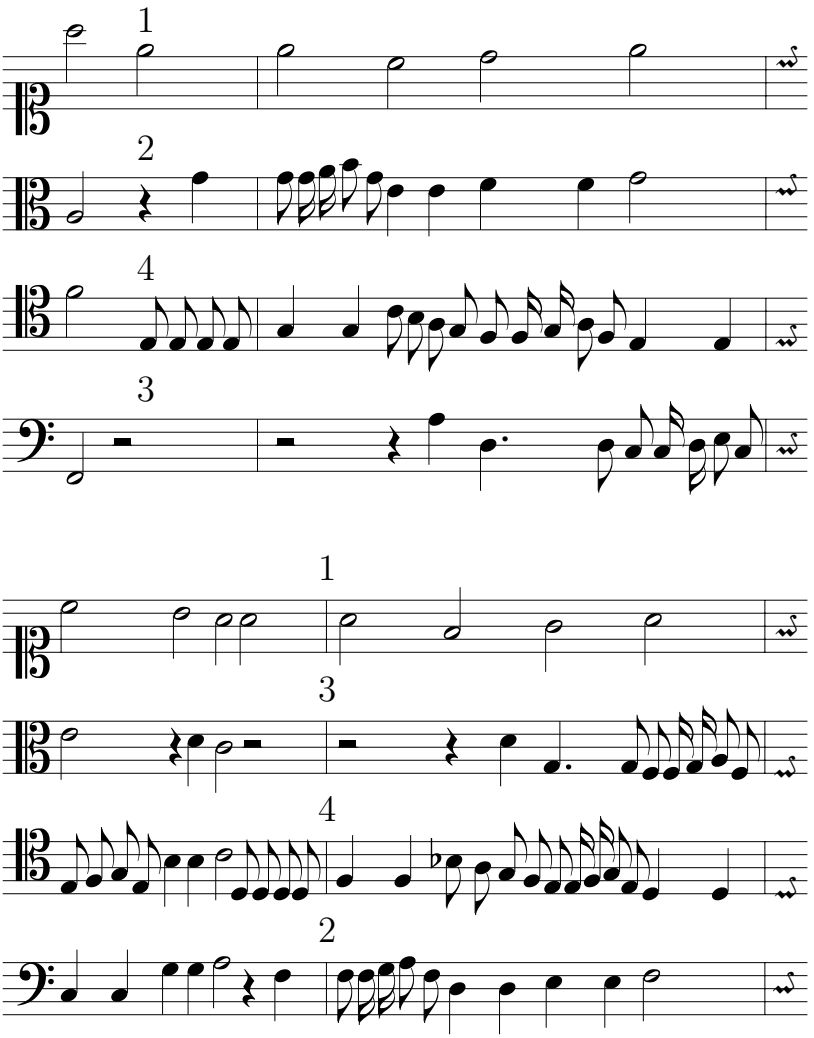
M 2

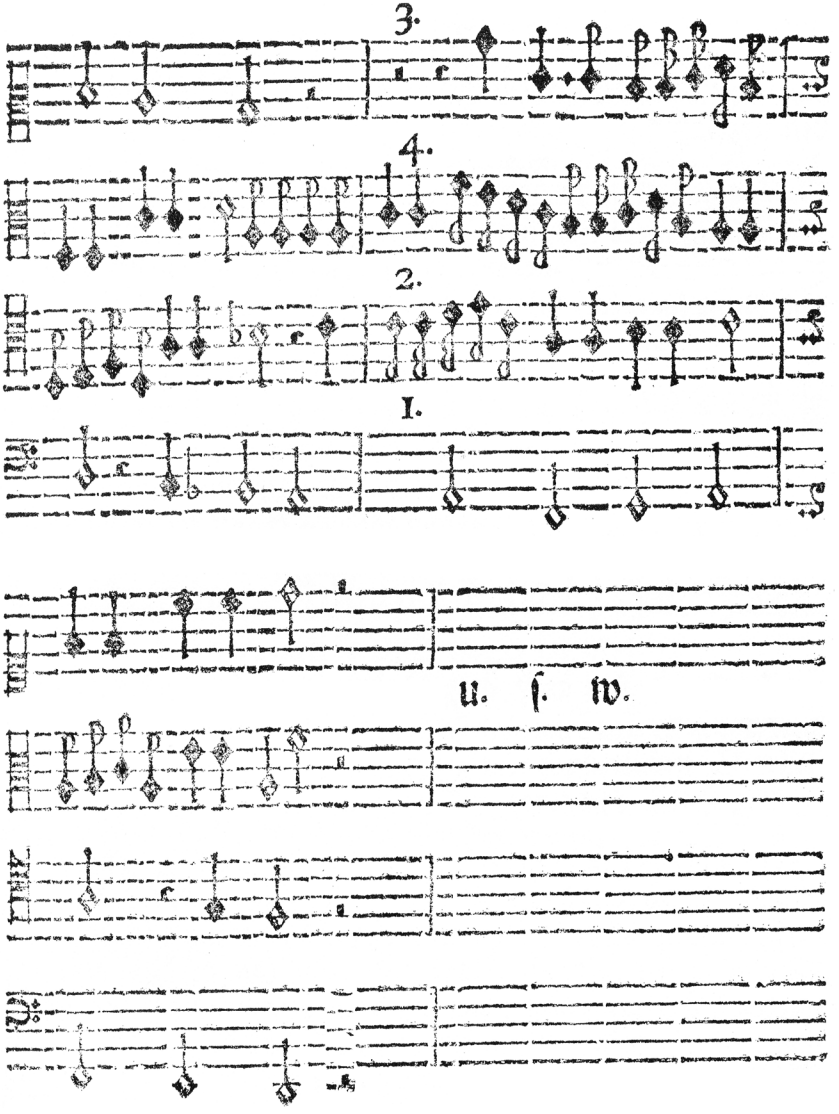


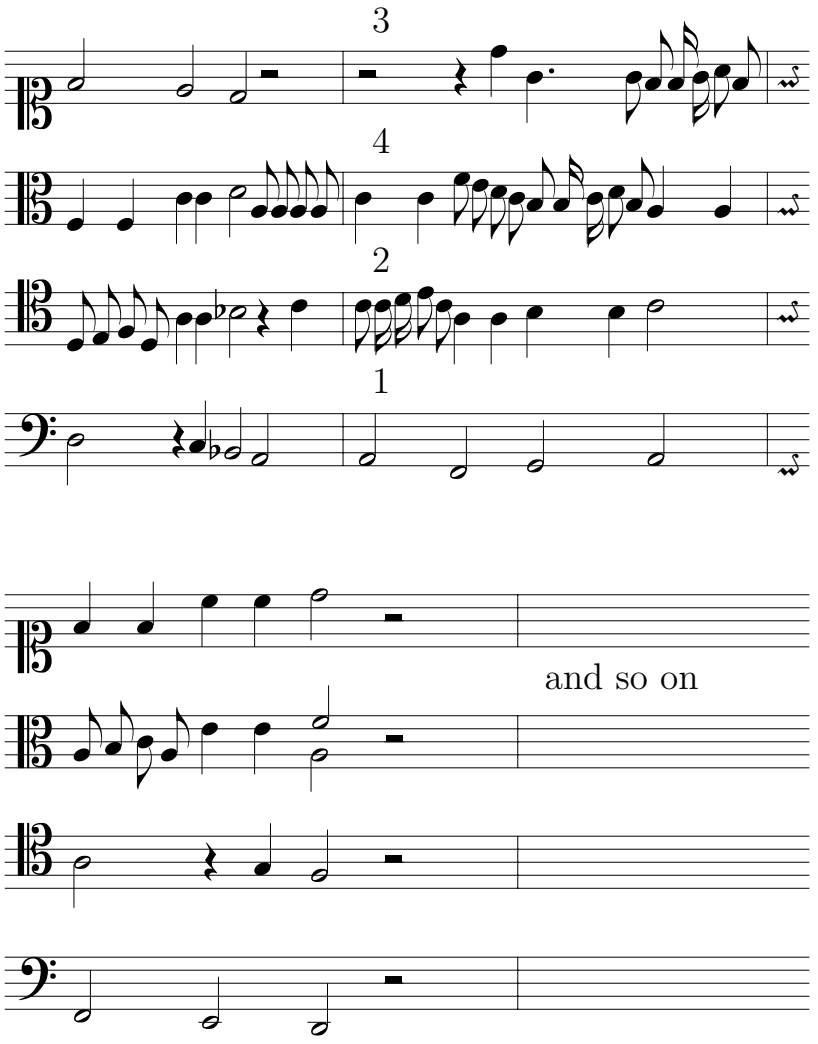
M 2


1.
2.
4.
3.


1.
3.
4.
2.


1
2
4
3
1
3
4
2


3.
4.
2.
I.
u. ſ. w.



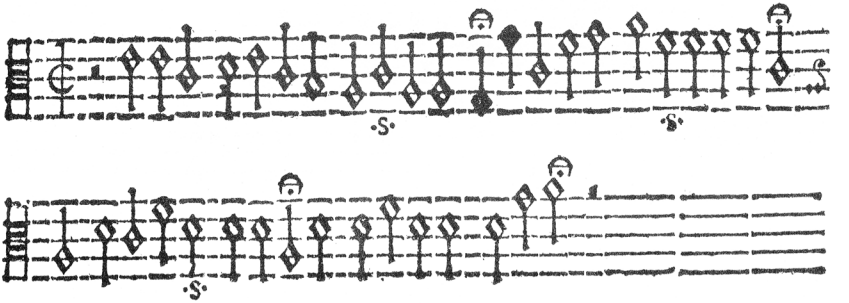
M 3 §165

§. 165.

Dieſe vier Themata könten noch auff unterſchiedliche Arten verwechſelt werden / allein ich wil es den Kunſt begierig-liebenden überlaſſen.

§. 166.

Aus unſern Themate wollen wir auch einen Canonem, in Contrapuncto ſimplici vorſtellen / welches von vier Stimmen / da der Comes dem Duci in Quinta inferiori, dann in der Quarta und Nonâ ſuperiori folgen können:



Dieſer Canon kan auch drey Stimmig geſetzet und verändert werden.

§. 167.

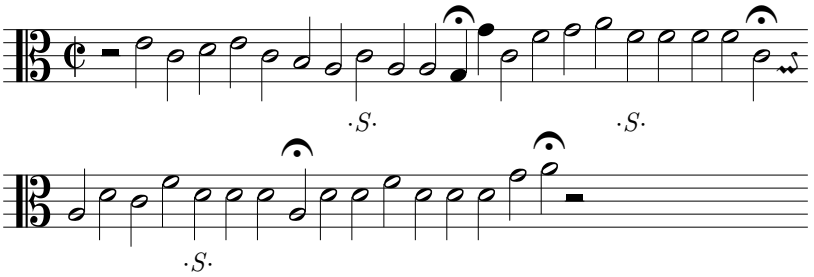
Folgender hat nur zwey Stimmen aber er gehet durch den Circul alſo / daß er in zwölff mahlen durch das gantze temperirte Clavier durch wandert; Dieſes ſtecket nun in der Natur der Scalæ, und erkläret eines das andere / da hingegen in einen mit Subſemitonien belegten Clavier es nicht kan heraus gebracht werden; Es tranſponiret ſich allemahl perquintam ſuperiorem, und wieder per quartam inferiorem, damit man denſelben im Clavier oder Menſchen Stimme haben könne / wie der geneigte Muſic-Freund ſehen wird.

§165

These four *themes* could be rearranged in various other ways, however, I would like to leave it to the ambitious art aficionado.

§166

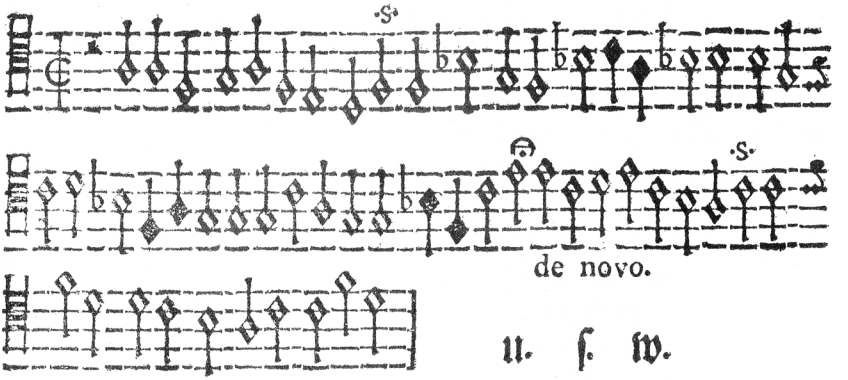
We should also like to present a *canon* in *simple counterpoint* on our *theme*, which occurs in four voices, where the *comes* could follow the *dux at a fifth below*, then at the *fourth* and *ninth above*:



This *canon* can also be composed in three voices and varied.

§167

The following has only two voices, but it goes through the *circle* in such a way that it traverses the entire *tempered* keyboard twelve times. This is latent in the nature of the *scale*, and one thing explains another, whereas on a keyboard with *subsemitones*, in contrast, it cannot be produced. It is always *transposed* either *up a fifth*, and in turn *down a fourth*, so that one can have them in the range of the keyboard or human voice, as the benevolent music confidant will see.



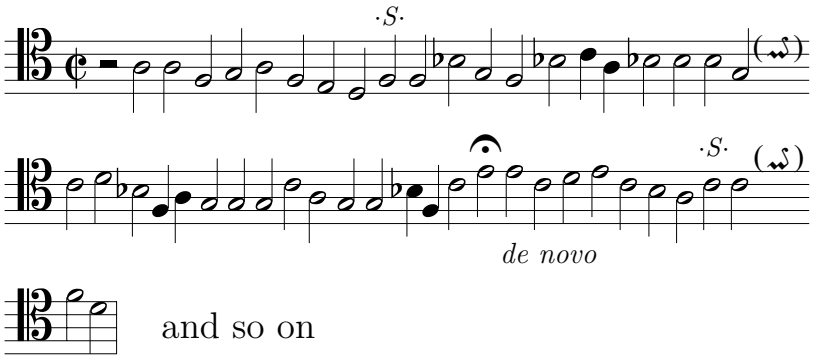
u. ſ. w.

Wer nun Beliebung hat kan dergleichen Canones mit feinen Coloribus und Maniren zieren. Wie die gedoppelten Themata und Canones mit ſonderlichen Vortheil können gemachet werden / wollen wir in der Zugabe handeln.

Zugabe oder Anhang vom gedoppelten Contrapunct und fugis ligatis.

Vorrede.

IN dieſer Methode der Compoſition wird mir es gehen / wie dem Columbo, welcher das Ey mit ſonderlichen Vorthel auff die Spitze geſtellet / und ſtehend gemacht; Dieſe Kunſt hatte vorher von den Anweſenden keiner gewuſt / nachdem aber / wie er den Vorthel entdecket / ſagten Sie: O! Dieſe Kunſt können wir auch? Alſo werden meine Verfolger und Mißgönner auch ſagen / wann Sie dieſe Griffe und Vortheile dieſer Compoſition ſehen werden / da ſie doch vorher immer darauff gedacht haben; Ich kan wohl mit guten Gewiſſen ſagen / daß ich im keinen Autore, dieſe Methode und bequeme Vortheile geſehen / auch niemahls in diſcurſen davon gehöret; Denn viel Muſici ſind heimlich und rahr mit ihren Wiſſenſchafften; Doch iſt mir nicht



and so on

He who is inclined can embellish such *canons* with fine *coloratura* and *ornamentation*. We should like to deal in the addendum with how these double *themes* and *canons* can be created using a special technique.

Addendum, or Appendix on Double *Counterpoint* and *Fugae Ligatae*

Foreword

For me, with this *method* of *composition*, it will be like it was for *Columbus* who stood an egg on its end using a special technique.[78] No one present knew of this craft before. Afterwards, after he had revealed the technique, however, they said: O! We are capable of this craft as well? The same will be said by my persecutors and adversaries when they see these *compositional* artifices and techniques, since they indeed have never thought about them before. I can indeed say with a clear conscience that I have not seen this *method* and these suitable techniques in any *author's* work and also have never heard anything it about it in *discourses*. For many *musicians* are secretive and scarce with their knowledge. Nonetheless, it is not unknown to me what

Zarlino

nicht unbekandt was Zarlinus ſchon vor hundert Jahren vom Contrapuncto duplici geſchrieben / allein es muß doch mit groſer Mühe geſuchet werden. Wann mir aber GOtt was giebet / ſo befinde ich mich ſchuldig / meinen Nechſten wieder damit zu dienen / und mein Pfund anzuwenden; Jedoch kan auch ein kluger Fechter eine Lection vor ſich behalten; Darum kan man andere / ſo unterweilen etwas ſonderliches von GOtt haben in ihren Wiſſenſchafften / nicht ſo ſehr verdencken / wann ſie an ſich halten und ihre Kunſt mit ſich ſterben laſſen / denn die Welt iſt offtmahls ſo undanckbar / und dahero der Gaben ſo GOtt einen oder den andern gegeben hat nicht werth; ſo wird auch die Welt offt verblendet / daß viel herrliche Künſte / welche ehemahls offenbar geweſen / zu Grunde gangen ſind; Und das geſchicht darüm / daß wenig dieſe Gaben als Gottes Gaben erkennen / und den Höchſten dafür dancken: Ich dencke aber / wañ ſchon Neun undanckbare ſind / ſo wird ſich doch einer finden / der es erkennet / ſich daraus erbauet / und GOtt in ſeinen Wunder-Wercken preiſet und dem die Ehre giebet; Darüm habe ich auch im Nahmen Gottes von dieſer Arth der Compoſition, welche von einigen Muſicis hoch / und als ein ſonderlich Arcanum, gehalten wird / meine Methode, Vorthel / und Handgriffe meinen Nechſten mitzutheilen / kein bedencken tragen wollen. Wann aber noch viel Geheimnüſſen hierinnen verborgen / ſo ſoll mir es lieb ſeyn / wann andere weiter hierinnen fortgehen / und die Wunder Gottes offenbahren. Den gantzen Inhalt habe ich in folgende Verſe geſetzet / und hiermit angefüget.

Dat ſuprema gravem vocem, gravis edit acutam
Dantque ſimul voces medias, ſuprema gravisque
Et mediæ rurſum eſſe queunt ſuprema, gravisque
Sicque manent voces mutatæ & Conſona reddunt.
Sic agimus certis ſubjectis, ceu paracelſus;
Et verum ſequitur, naturæ, muſica curſum

So

Zarlino already wrote on *double counterpoint* one hundred years ago; however, it indeed requires great effort to explore. When, however, God gives me something, I find myself obliged to serve my neighbor with it in turn, and make use of my talent.[79] Nonetheless, a clever fencer can also keep a lesson to himself. For this reason, one cannot so much blame others who sometimes have something extraordinary from God in their knowledge when they keep to themselves and let their skill die with them. For the world is often so ungrateful, and for this reason not worthy of the gifts God gave to one person or another. In such a way the world is often blinded such that many magnificent skills that were once manifest have perished. And that happens because few recognize these gifts as gifts of God and thank the Highest for it. I think, however, if nine are ungrateful, there will indeed be one who recognizes it, edify himself in it, and praise God in His miracles and give Him the glory. For this reason, I have, in the name of God, also desired to hold no reservations about sharing with my neighbor my *method*, technique and artifices in this type of *composition*, which is highly regarded by some *musicians*, as a special *arcanum*. Since, however, many more secrets are hidden within, it would bring me joy if others proceed further in this and reveal the miracles of God. I have included and put into the entire content into the following *verses*:

The soprano brings forth the bass, the bass the soprano,
and the soprano and bass together bring forth middle voices,
and middle voices can in turn become the soprano and bass,
and thus the voices are interchanged & produce consonance.
We achieve this with certain subjects, as Paracelsus did;
and music follows the true course of nature.

As

So machen wir nun den Anfang zu dieſer Anleitung.

§. 168.

Wie nemlich ſolcher gedoppelter Contrapunct, auch mit drey oder vier Stimmen / desgleichen auch die Canones mit 2. 3. 4. oder mehr Stimmen / durch ſonderbahre Griffe und Vortheil können gemacht und geſetzet werden.

§. 169.

Sage demnach daß aus allen diatoniſchen Intervallis, ja faſt aus allen Melodien dergleichen Compoſitiones können gemachet werden; Es müſſen aber die Intervalla gleiche Gradus und gleiche Menſur behalten / denn werden die Colores nach jedes Belieben darzu gemacht / wie ſie ein manirlicher Practicus etwa beliebet zum Exempel auffſteigend / in Cantu firmo.

1.	c	d	e	f	g	a	per ſecundas
2.	c	e	d	f	e	g	per tertias
3.	c	f	d	g	e	a	per quartas
4.	c	g	d	a	c	h	per quintas
5.	c	a	d	h	e	c	per ſextas

§. 170.

Niederſteigende Exempel ſind wie folget:

1.	c	h	a	g	f	e	per ſecundas
2.	c	a	h	g	a	f	per tertias
3.	c	g	h	f	a	e	per quartas
4.	c	f	b	e	a	d	per quintas
5.	c	e	h	d	a	c	per ſextas

Es iſt aber zu mercken / wenn man viel Springe in Quarten und Quinten gebrauchet / daß die harmonia entweder zu harten Relationen oder zu Octaven und dergleichen verbothenen Progreſſen incliniret. Durch die Septimas kan gleichfals eine ſolche harmonia geſetzet werden / wer Beliebung darzu hat; Man kan

As such, we now commence with instruction.

§168

Namely, on how such double *counterpoint* – with three or four voices as well – and *canons*, things similar, also in 2, 3, 4 or more voices, can be created and composed by means of special chords and a special technique.

§169

Accordingly, we say that such *compositions* can be created with all *diatonic intervals*, indeed with almost all *melodies*. The *intervals*, however, must retain the same *steps* and same *note value*. Then the *coloratura* is added at discretion in the way an embellished *practitioner* is perhaps inclined. For example, ascending in the *cantus firmus*:

1.	c d e f g a	*using seconds*
2.	c e d f e g	*using thirds*
3.	c f d g e a	*using fourths*
4.	c g d a e b	*using fifths*
5.	c a d b e c	*using sixths*

§170

Descending examples are as follows:

1.	$\overline{\text{c}}$ b a g f e	*using seconds*
2.	$\overline{\text{c}}$ a b g a f	*using thirds*
3.	$\overline{\text{c}}$ g b f a e	*using fourths*
4.	$\overline{\text{c}}$ f b♭ e a d	*using fifths*
5.	$\overline{\text{c}}$ e b d a c	*using sixths*

It is, however, to be noted when one utilizes many leaps in fourths and *fifths* so that the *harmony is inclined* either towards harsh *cross-relations*, or towards *octaves* and other such forbidden *progressions*. Such a *harmony* can also be composed using *sevenths* by those so inclined. One can

N also

auch wohl bißweilen die Tritonos und dergleichen Fal-Setten gebrauchen.

§. 171.

Nun wollen wir durch etliche Exempla ad praxin ſchreiten/ erſtlich/ per ſecundas, und zwar auffs einfältigſte; Als:

Auffſteigend. Niederſteigend.

c d e f c d e f | g f e d g f e d
c d e f c d | g f e d g f

Auff eine andere Arth: und gleichſam Syncopirend.

Auffſteigend. Niederſteigend.

c c d d e e f f . | . d d c c h h a
. a a h h c c d d | h h a a g g f f
: f f g g a a b b | g g f f e e d d

und ſo weiter

§. 172.

Durch die Tertien kan man mehr Stimmen haben. Als:

Auffſteigend.

. . . . g h a c h d . g h
. . . c e d f e g . c e
. g h a c h d . g h a
c e d f e g . c e d f

und ſo weiter.

Niederſteigend.

. . . . c a b g a f . c a
g e f d e c . g e f d e c
. c a b g a f . e a b g a
. . g e f d e c . g e f

und ſo weiter.

§. 173.

also indeed sometimes utilize *tritones* and similar *falsetti*.[80]

§171

Now we should like to go through some *examples in practice*, first, *using seconds*, namely most simply, as in:

ascending								descending							
$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	g	f	e	d	g	f	e	d
		c	d	e	f	c	d			g	f	e	d	g	f

In another way, and *syncopated* at the same time:

ascending									descending							
$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{f}}$	.	.	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$	b	b	a
.	a	a	b	b	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$	b	b	a	a	g	g	f	f
.	f	f	g	g	a	a	b♭	b♭	g	g	f	f	e	e	d	d

and so on.

§172

One can have more voices using *thirds*, as in:

descending

.	.	.	.	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{b}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\text{b}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	.	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{b}}$	
.	.	.	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{g}}$	.	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	and so
.	g	b	a	$\overline{\text{c}}$	b	$\overline{\text{d}}$	.	g	b	a	$\overline{\text{c}}$	b	on.
c	e	d	f	e	g	.	c	e	d	f	e	g	

ascending

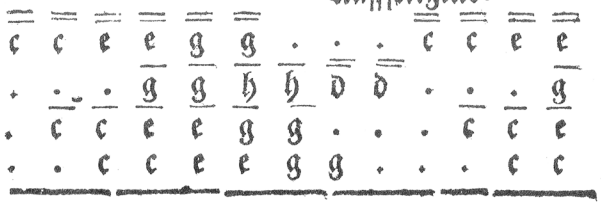
.	.	.	.	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{b♭}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{f}}$	.	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\text{a}}$	
$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{c}}$	.	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{c}}$	and so
.	$\overline{\text{c}}$	a	b♭	g	a	f	.	$\overline{\text{c}}$	a	b♭	g	a	on.
.	.	.	g	e	f	d	e	c	.	g	e	f	

§173

§. 173.

Auff eine andere Arth durch die Tertien.

Auffſteigend.



Dieſer Canon kan auch in der Quarta inferiori wieder anfahen/und durchs gantze Clavir tranſponiret werden.

Niederſteigend.



und ſo weiter.

Dieſe Conſecution gehet durchs gantze Clavier/ aber es muß temperirt ſeyn / denn wann ſchon viel hundert Subſemitonia vorhanden wären/ ſo kan man doch nicht wieder an den terminum kommen/ wo man angefangen hat. Ob auch ſchon in einen Muſicaliſchen Stück allemahl durch das gantze Clavier gegangen wird/ ſo trägt es ſich doch zu/ daß in einer Digreſſion der ſubſemitoniorum Gebrauch nicht gelanget/ ſondern nur eine gute temperatur; Davon an einen andern Orthe ſchon gehandelt worden.

§. 174.

Alſo gehet man auch durch die andern Intervalla, woraus denn allerley Canones entſpringen; Hier iſt noch zu mercken/ daß die Conſecutiones noch auff unzehlige Arthen können geſetzet werden. Andere Exempel aus andern Intervallis, wird der geneigte Muſic-Liebhaber ſelber zu ſuchen belieben.

§173

In another way, using *thirds*:

ascending

c	c	e	e	g	g	.	.	.	c	c	e	e
.	.	.	g	g	b	b	d	d	.	.	.	g
.	c	c	e	e	g	g	.	.	.	c	c	e
.	.	c	c	e	e	g	g	.	.	.	c	c

This *canon* can also repeat at the *fourth below* and be *transposed* through the entire keyboard.

descending

d	b	b	g	g	e	e	c	c	a	a	f	f	d	d	b♭	b♭
.	.	g	e	e	c	c	a	a	f	f	d	d	b♭	b♭	g	g
.	.	.	g	e	e	c	c	A	a	f	f	d	d	*B*♭	b♭	g
.	.	.	.	c	*A*	*A*	*F*	*F*	*D*	d	*B*♭	*B*♭	G	G	*E*♭	*E*♭

and so on.

This *succession* goes through the entire keyboard, but it must be *tempered*. For even if many hundreds of *subsemitones* were available, one could not, however, come back to the *point* where one began. Also, even if in a piece of *music* one always [sic] goes through the entire keyboard,[81] it indeed turns out that, in a single *modulation*, the utilization of *subsemitones* does not help, but rather only a good *temperament*, which has already been dealt with elsewhere.

§174

And as such, one goes through the other *intervals* as well, from which all types of *canons* originate. Here it is also to be noted that these *successions* can be composed in uncountably many ways. The benevolent music aficionado will be inclined to explore other examples using other *intervals* himself.

N 2 §175

§. 175.

Wann man nun aus einer gantzen Modulation oder Melodie/ da unterſchiedliche Intervalla darinnen vorfallen/ oder da der Comes nach etlichen Intervallis dem Duci folgen ſoll/ ſo hat man wieder drey Griffe / wo das gantze Weſen innen beruhet / als wann ich wieder den Clavem c. pro radice, oder Baſs gebrauche/ ſo nehme ich die Tertiam e. in der lincken Hand darzu; In der rechten kan ich g. und c. nehmen/ iſt ein Satz/ oder zu dieſen c. e. noch einmahl c. e. iſt der ander Satz/ der dritte wird verrückt/ wann e. und g. unten geſetzet wird/ ſo bleibet aber c. und e. darzu: Unterweilen lauffen ſie auch wohl gar alſo/ daß Uniſoni daraus werden/ weil der Motus Contrarius muß gebrauchet werden; Als:

g	f
e	d
e	f
c	d

In dieſem Exempel ſteht der Alt und der Baſs im d. und der Tenor und Diſcant im f. und alſo zwey und zwey im Uniſono.

Wir wollen zu mehrer Erklährung dieſer dreyen Sätze eine Tabell ſetzen/ da der Clavis C. das Fundament ſeyn ſoll; Als:

e	g	c		g	g	g		
c	e	a		e	e	e		
e	e	e	oder	e	g	h		
c	c	c		c	e	g		
1.	2.	3.		1.	2.	3.		

Dieſe beyden Tabellen ſind einander in den Sätzen gleich/ doch ſind dieſe Sätze den Ordinar-Sätzen/ davon wir oben gemeldet haben/ gantz zu wider und gantz unvollkommen; Denn in der erſten

§175

If one is to follow an entire *subject* or *melody* in which various *intervals* occur, or where the *comes* is to follow the *dux* after several *intervals*, then one again has three chords in which the entire essence is contained. Such as if I again utilize the *note* c *as a root*, or *bass*, then I take the *third* e in the left hand as well. In the right I can take $\overline{\text{g}}$ and $\overline{\text{e}}$, and it is a chord, or in addition to this c e, $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{e}}$ again is the second chord, the third is displaced when e and g are written below – as such $\overline{\text{c}}$ and $\overline{\text{e}}$, however, remains in addition. Sometimes they even proceed such that *unisons* result, because *contrary motion* must be used, as in:

g	f
e	d
e	f
c	d

In this example, the *alto* and the *bass* have d and the *tenor* and *soprano* f, and as such they are in pairs of *unisons*.

We should like to create a *table* to further clarify these three chords, in which the *note C* shall be the *fundamental*, namely:

$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$
$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{a}}$
e	e	e
c	c	c
1	2	3

or

$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{g}}$
$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{e}}$
e	g	b
c	e	g
1	2	3

These two *tables* are the same as one another in terms of the chords,[82] but these chords are totally contrary to the ordinary chords that we discussed above and completely imperfect. For in the first *table*, the first chord has

erſten Tabella hat der erſte Satz allhier zwo Tertien/ und mangelt die Quinta g. Im andern Satze iſt die Quinta und hat der natürliche Ordnung zu wider/ zwo Tertien/ und die Octava mangelt/ nemlich c. Der dritte Satz verliehret gar die Natur der Triadis harmonicæ, und da ſonſt die Quarta oben in die Octavam kommen ſolte/ nimmt dieſer die Tertiam oben / und ſetzet die Quartam in die mitte/ im Alt, und Tenor. Die andere Tabell hat eben dieſe Eigenſchafften/ nur daß im Diſcant der obere Clavis der Triadis ſtehen bleibet. Denn der erſte Satz der erſten Tabell kömmt mit dem andern Satze der andern überein: Als vom unterſten Clave zu rechnen ſind zwo Tertien/ und eine Octava darinnen / und im andern Satze der erſten Tabe la ſind wieder zwo Tertien und eine Quinta wie im erſten Satze der andern Tabelle; Der dritte Satz in bey den Tabellen ſind einander wieder gleich: Denn ſie ſetzen die Quartam in die mitte. Das ſind alſo drey unvollkommene Sätze/ und wird doch in der Replica oder Verſetzung/ eine völlige und natürliche harmonia / die da ſo wunderlich ſich durch einander herſchräncket und verändert/ daß man faſt nicht weiß wie es zu gehet / und entſtehet aus derſelben Unvollkommenheit eine Vollkomenheit/ welches ein Spiegel der Natur und Ordnung Gottes iſt. Alſo iſt bald die Quinta, bald die Tertia, bald die Octava oben; Man kan auch mit zweyen von dieſen Griffen etwas ausrichten/ denn wann die Quinta oben kömmt / hat man alle drey haupt Contrapuncta per Oct. Dec. und Duodec. doch hat der Satz in der Quinta wieder ſeinen Nutz.

§. 176.

Wir wollen jetzo ein leichtes Exempel nehmen: Das Thema oder Subjectum ſoll ſeyn / c. d. e. f über dieſe ſetze ich die Tertien:

e	f	g	a	|
c	d	e	f	|

has two *thirds*, and the *fifth* g is missing. The *fifth* is in the second chord and, contrary to the natural order, there are two *thirds* and the *octave* is missing, namely $\overline{\text{c}}$. The third chord completely loses the nature of the *harmonic triad*, and whereas otherwise the *fourth* is supposed to be above at the *octave*, this one takes the *third* above,[83] and puts the *fourth* in the middle, between the *alto* and *tenor*. The second *table* has the same characteristics, only that the *soprano* remains fixed on the top *note* of the *triad*. For the first chord in the first *table* corresponds to the second chord in the second table; namely, counting from the lowest *note* there are two *thirds* and one *octave*, and in the second chord of the first *table* there are, again, two *thirds* and a *fifth*, as in the first chord of the second *table*. The third chord in both *tables* are again the same. For they put the *fourth* in the middle. And so those were three imperfect chords, and in the *replica* or rearrangement they indeed become a full and natural *harmony* that so wondrously interweaves and varies itself such that one almost does not know how it occurs and how perfection originates from such imperfection,[84] which is a reflection of nature and the order of God. In such a way, sometimes the *fifth*, sometimes the *third*, and sometimes the *octave* is above. One can also formulate something with two of these chords; for when the *fifth* comes above, then one has all three main *types of counterpoint*: *at the octave*, *tenth* and *twelfth*, and the chord at the *fifth* indeed in turn has its use.

§176

We should now like to take an easy example. The *theme* or *subject* shall be c d e f. Above this I compose *thirds*:

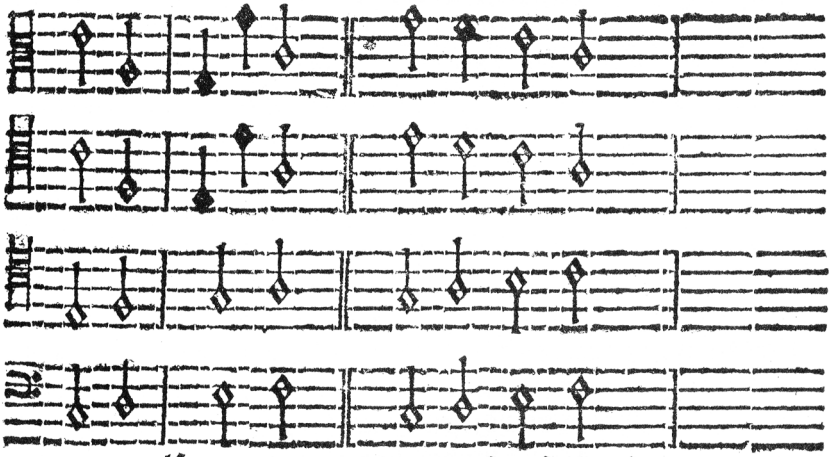
e	f	g	a	
c	d	e	f	

N 3 Afterwards,

Darnach nehme ich zu den obern beyden Stimmen wieder lauter Tertien und gehe mit denen unterſten beyden in Motu Contrario, alſo daß unten lauter Tertien / und oben lauter Tertien bleiben / das iſt alſo der Schlüſſel zu allerhand Arten von den Canonibus und gedoppelten 3. und 4. fachen Contrapuncto. Als zum Exempel:

e	a	g	c
c	f	e	a
e	f	g	a
c	d	e	f

In Noten wird es deutlicher zu ſehen ſeyn.



1. alſo: 2. oder auf dieſe Weiſe.

§. 177.

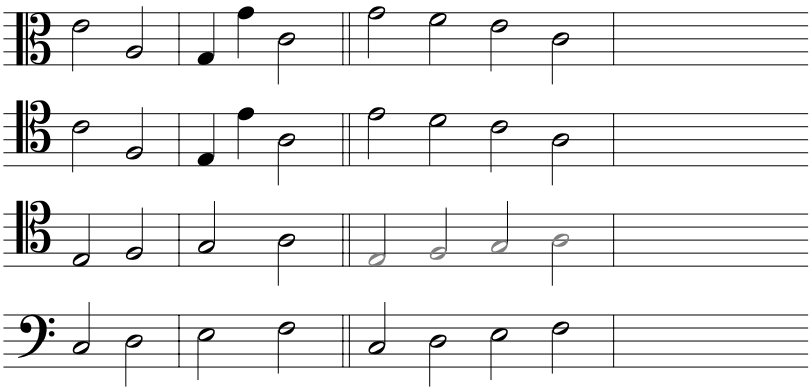
Zu dieſen Themate kan nun faſt nichts anders geſetzet werden / wenn unten und oben die Tertien bleiben ſollen / und ſtecket das gantze Geheimniß in dieſen Griffen oder Sätzen; Es kan aber auch das Thema oben genommen werden / und unten mit lautern Tertien dagegen geſpielet werden / da dann wieder andere Conſecutiones und Melodien heraus folgen.

§. 178.

Afterwards, I again take parallel *thirds* in the upper two voices and proceed with the lower two in *contrary motion* such that parallel *thirds* remain below and parallel *thirds* above. That is, as such, the key to all various types of *canons* and double, triple and quadruple *counterpoint*. As for example:

e	a	g	g	c
c	f	e	e	a
e	f	g		a
c	d	e		f

In notation it will be seen more clearly:



1. as such 2. or in this way

§177

If *thirds* are supposed to remain below and above, then almost nothing else can be composed with this *theme*, and the entire secret lies latent in these chords or voicings. The *theme* can, however, also be taken above and with parallel *thirds* below, from which other *successions* and *melodies* in turn result.

§178

§. 178.

Wir wollen jetzo nur das erſte Exempel behalten / das Thema iſt wie geſagt c d e f. zu Verlängerung dieſes Thematis wird die obere Stimme ſo durch die Griffe vorher heraus kommen iſt als: e a g g c. in der Octava herunter oder herauff darzu gefüget; Als hier:



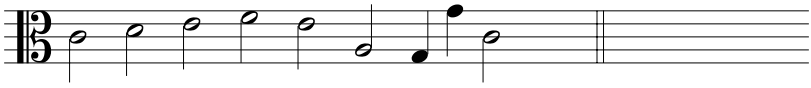
Dieſes iſt nun das gantze Thema und hierbey wollen wir jetzo verbleiben/ wer es länger haben wil der nehme dieſe obere Stimme/ als: e a g g c. wieder als eine Grund-Stimme / und operire wieder als vorhero mit lautern Tertien/ und alſo weiter: Es werden unzehliche Dinge heraus flieſſen/ daß man nicht begreiffen kan / woher die neue unvermutete harmonia wieder entſtehet/ in der Conſecution oder Verſetzung.

§. 179.

Nun wollen wir unſer Thema beſehen / was in denen Progreſſionen / die Comites oder Verſetzung vor harmonien bringen. Die Conſecutiones der Comitum können auff unterſchiedliche Arth verwechſelt werden / allein wir wollen geliebter Kürtze halben nur ein Exempel von jeder Arth ſetzen.

§178

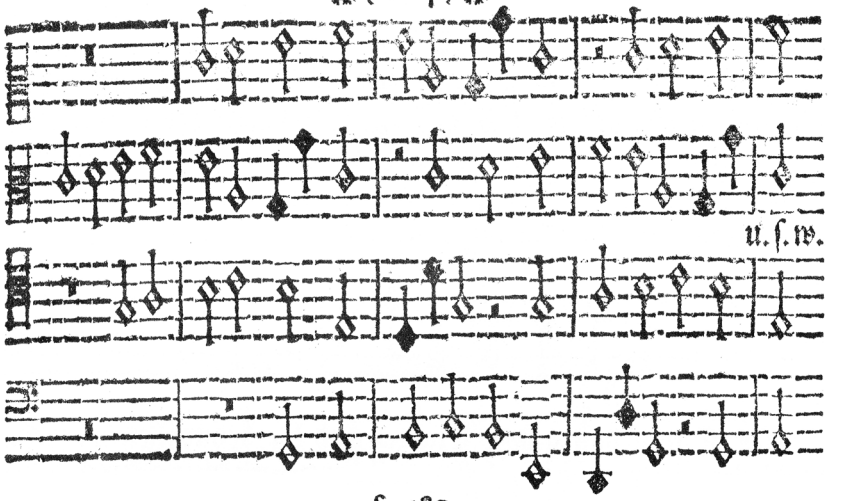
For now we should just like to retain the first example. The *theme* is, as mentioned, c d e f. In order to extend this *theme*, the upper voice from the previous chords, namely $\overline{\text{e}}$ a g $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{c}}$, is added in the *octave* below or above, as in:



This is the entire *theme*, and we should like to remain with such for now. He who would like to have it longer can take this upper voice, namely $\overline{\text{e}}$ a g $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{c}}$, as a fundamental voice, and *proceed* as before with parallel *thirds*, and so on. Countless many things will result from this in such a way that one cannot comprehend where in turn the new unexpected *harmony* originates from in the *succession* or rearrangement.

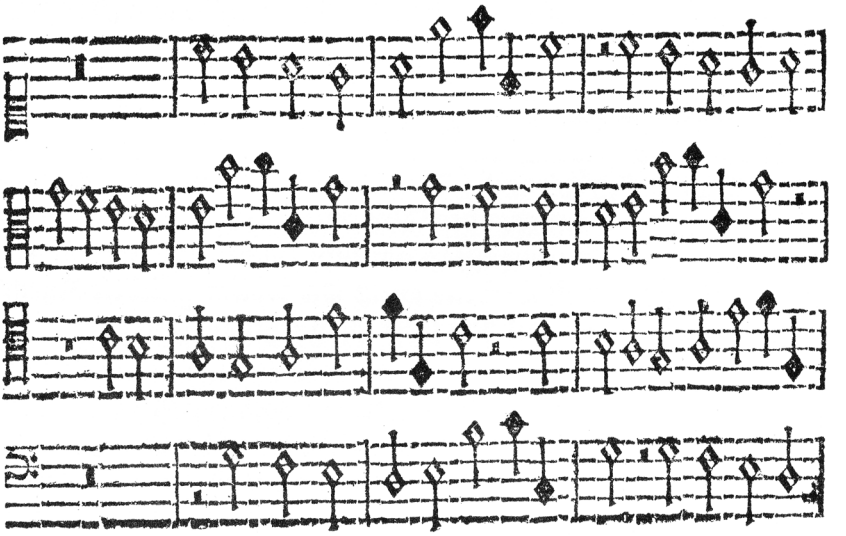
§179

Now we should like to consider our *theme* and what kind of *harmonies* the *comites* or rearrangement bring in the *progressions*. The *successions* of the *comites* can be rearranged in various ways, nonetheless, for the sake of brevity we should only like to posit one example of each type.

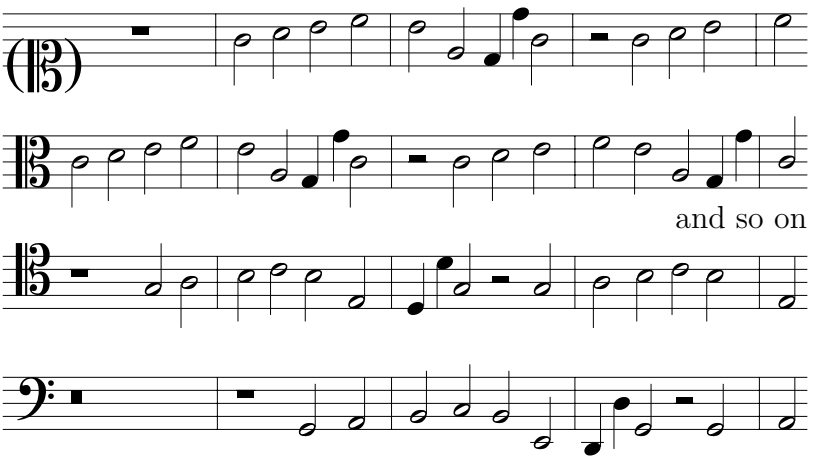


§. 180.

Dieſes Thema hat auch unterſchiedliche Conſecutiones, wenn es in motum Contrarium geſetzet wird/ als:

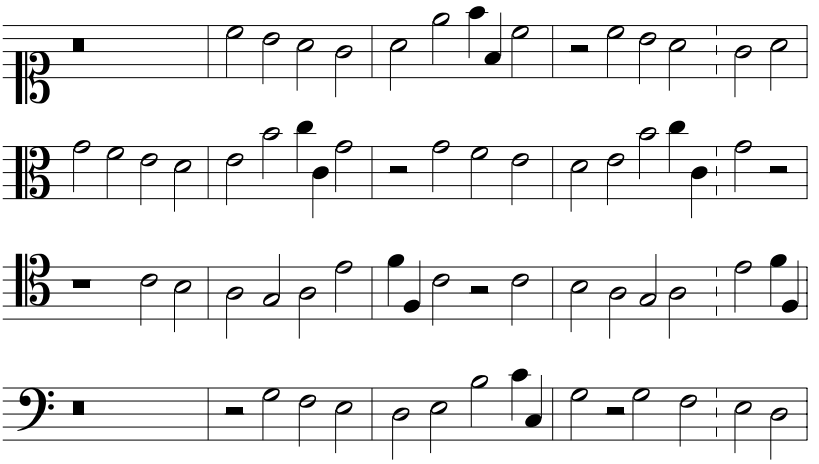


§. 181.



§180

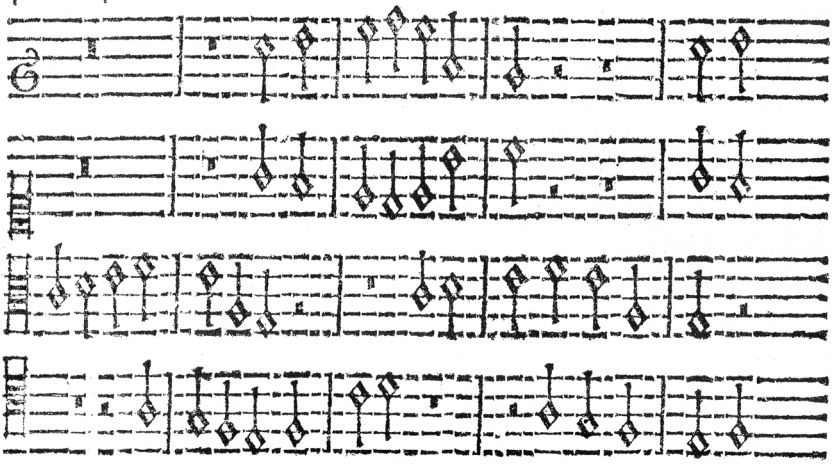
This *theme* has various *successions* as well when it is composed in *contrary motion*, as in:



§181

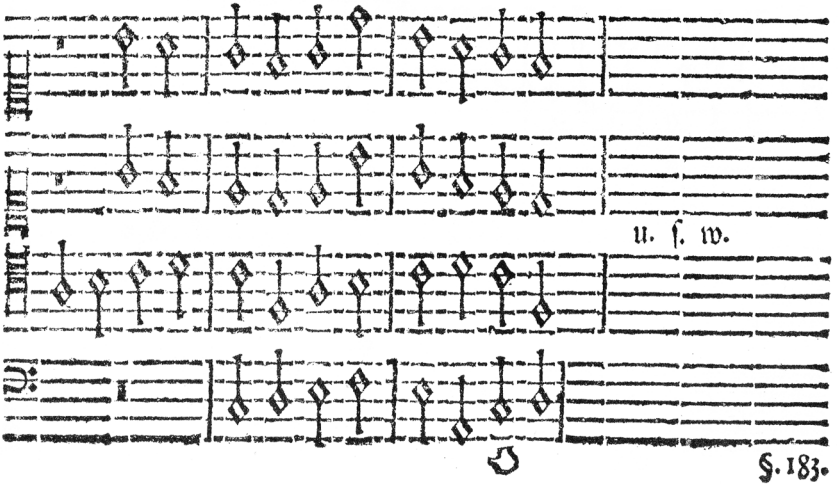
§. 181.

So kan auch dieſes Thema in dem motum Contrarium eingeflochten werden / alſo daß zwo Themata in einen Canone zu finden ſind:



§. 182.

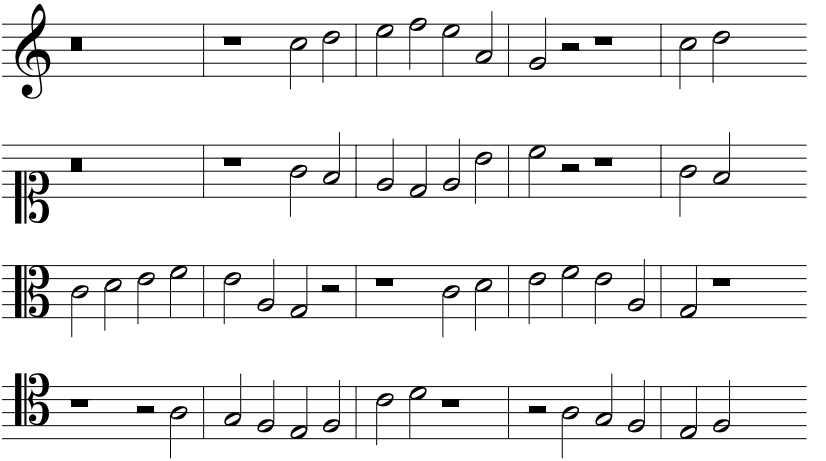
Dieſes kan auch kürtzer ohne Mittel-Pauſen geſetzet werden. Als:



§. 183.

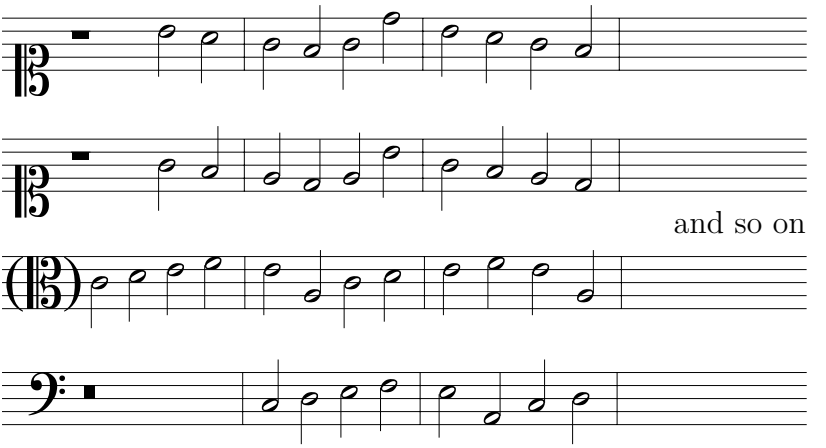
§181

This *theme* can also be woven into *contrary motion* such that two *themes* are present in a *canon*:



§182

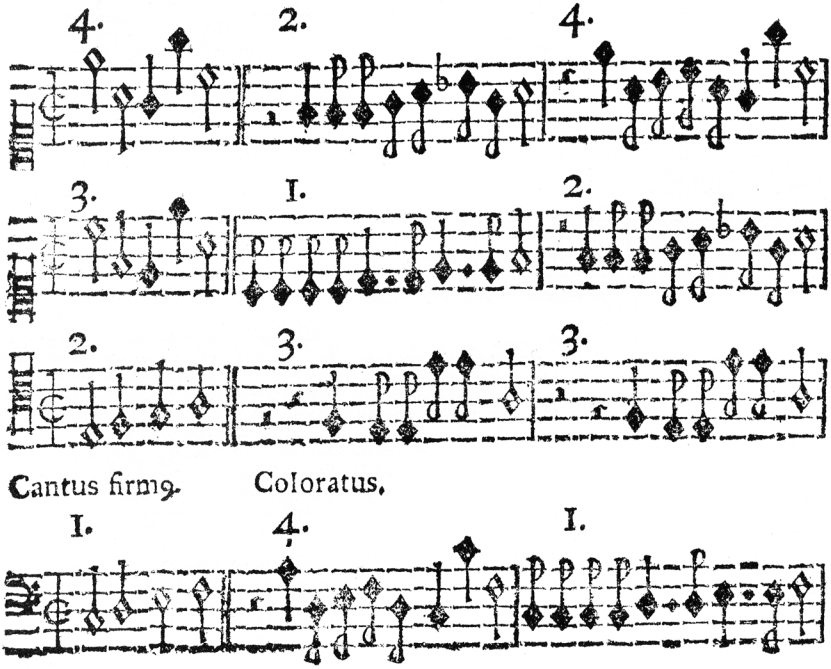
This can also be composed more briefly, without *rests* in the middle, as in:



O §183

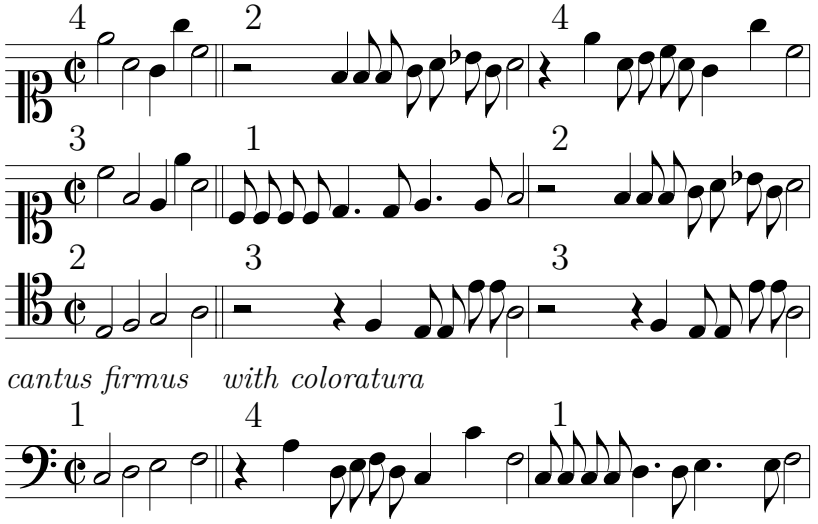
§. 183.

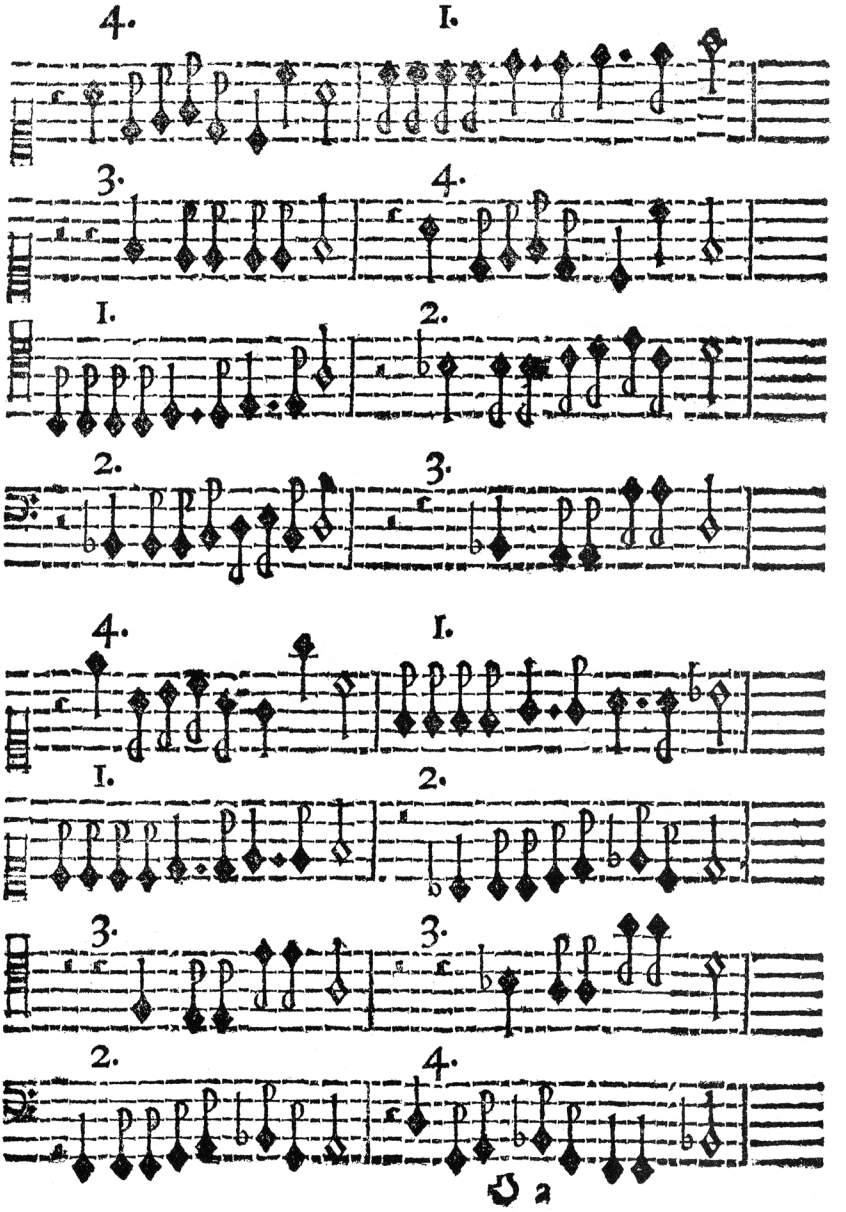
So nun aus obigen Satze alle 4. Stimmen verwechselt werden / alſo daß bald dieſe / bald jene unten oder oben / oder in die mitte kömmt / welches gar füglich / doch unterweilen transpoſitè angehet; So hat man einen Contrapunctum von vier Thematibus: damit aber dieſe harmonia nicht einfältig ſey / kan man etliche Pauſen vorſetzen und den Cantum firmum mit einigen Coloribus oder Paſſagien verändern / welches ein wohlgeübter Practicus gar leicht nach ſeiner Manier verrichten kan / denn ich zeige hier nur den Grund / worauff ein Practicus bauen kan. Ich wil aber dieſes Exempel / welches oben ſchon geſetzet / und in den Canonibus iſt vorgeſtellet / auch hier behalten / und denen Anfängern zur Anleitung ein wenig variiren.

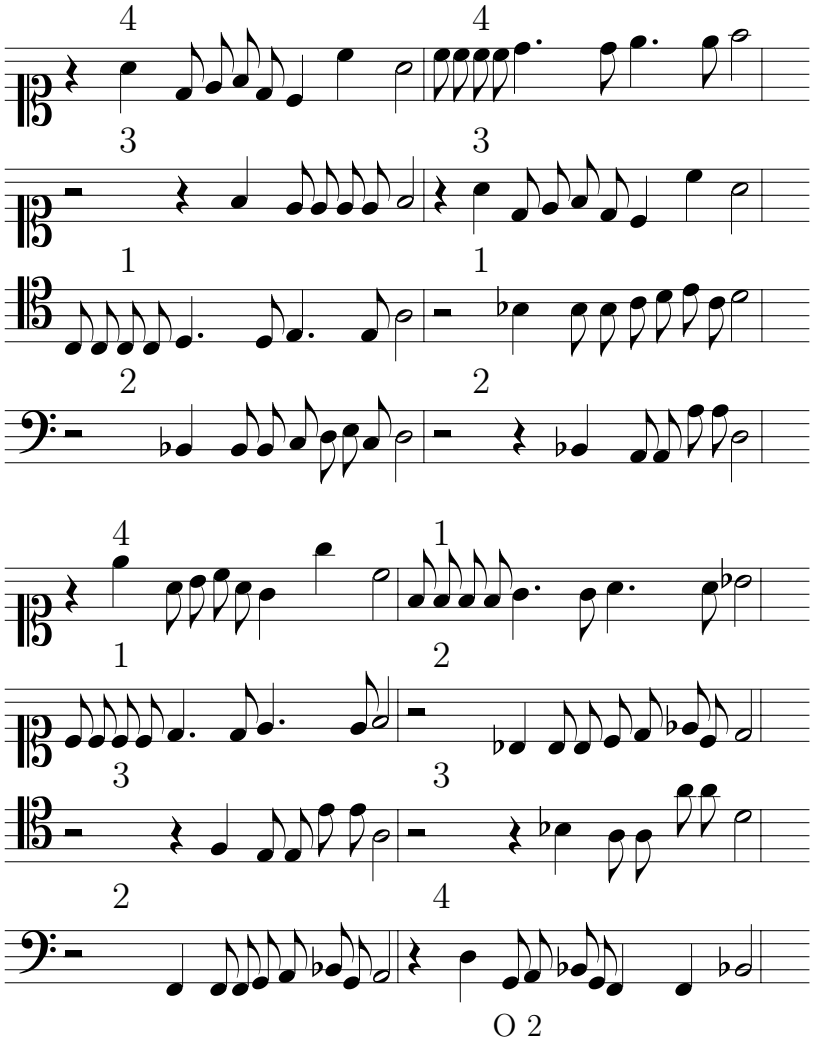


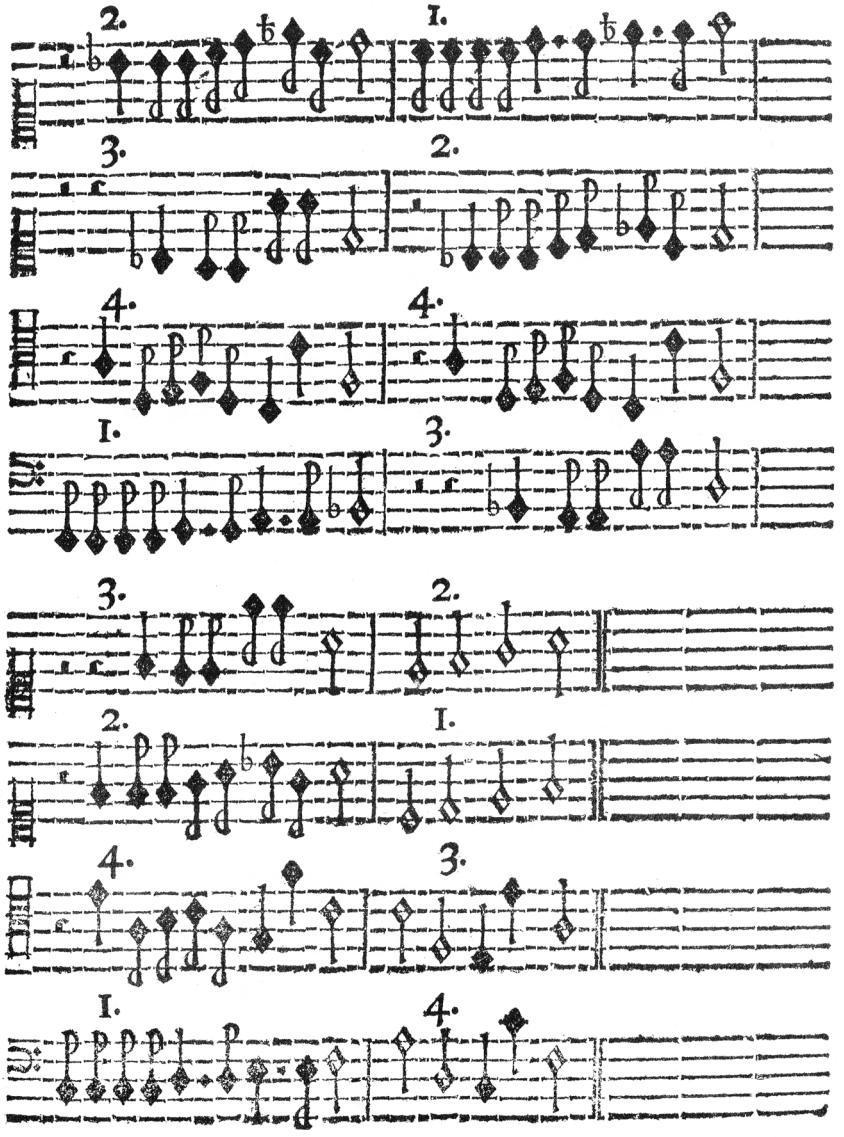
§183

If all 4 voices from the above chords are now changed in such a way that sometimes one, and sometimes another, is below or above, or in the middle – which can occur quite appropriately, nonetheless, *by transposition* – as such one has *counterpoint* of four *themes*. In order that this *harmony* is not simple, one can put some *rests* in front, and vary the *cantus firmus* with some *coloratura* or *passages*, which a seasoned *practitioner* can quite easily manage according to his own manner. For I am only showing the foundation upon which a *practitioner* can build. However, I want to retain this example here as well, which has already been written above and presented in the *canon*, and *vary* it a bit for the instruction of beginners.

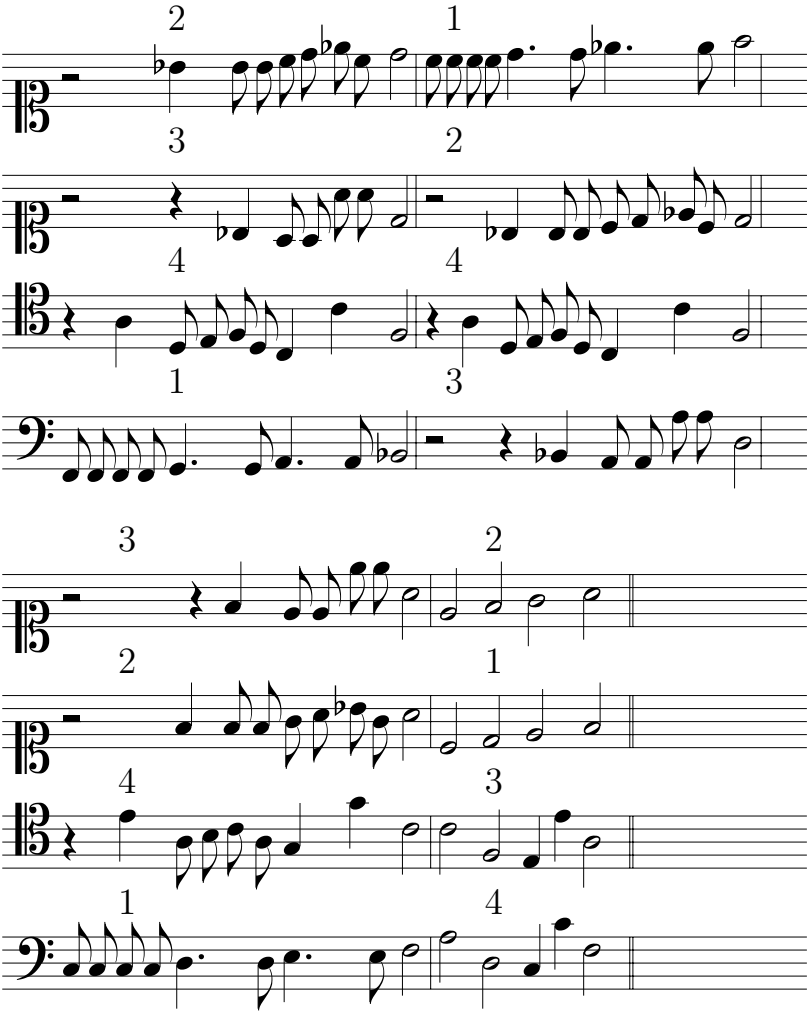



4.
I.
3.
4.
I.
2.
2.
3.
4.
I.
I.
2.
3.
3.
2.
4.


4
4
3
3
1
1
2
2
4
1
1
2
3
3
2
4
O 2



§. 184.



§184

§. 184.

Dieſes wäre alſo eine kurtze Anleitung zum gedoppelten/ 3. und 4. fachen Contrapunct, da ich dann um Weitläufftigkeit zu vermeiden/ nur ein kurtzes Exempel habe vorgeſtellet/ verhoffe dem Lehr-Begierigen ein Genügen geleiſtet zu haben; Denn alle minutiſſima hier zu entdecken/ leidet der Raum nicht/ ſo iſt es auch nicht rathſam ſich gar zu bloß zu geben/ um des ſchändlichen Mißbrauchs willen/ denn etliche Bürſchgen/ wann ſie ein wenig gefaſſet haben/ treiben. Ich war ohne dem nicht willens hiervon etwas zu melden/ allein weil ich darum ſonderlich erſuchet worden/ habe ich dieſes wenige hier noch einſchieben wollen. Ich ſage aber noch einmahl/ daß ich vor exercirte/ hochverſtändige/ und virtuoſe Leute/ auch vor die unverſtändigen Läſterer/ nichts wil geſchrieben haben/ allein/ nur vor die Incipienten/ und Muſic-Liebende.

§. 185.

Wer Beliebung etwas zu lernen hat/ der ſetze die Feder und ſeine Kräffte an/ Er wird ſchon ein mehres hieraus faſſen; Das Exempel droben über die Melodey/ Vater unſer im Himmelreich/ iſt auch aus dieſen Principiis gefloſſen/ das kan auch mit zu rathe gezogen werden; Es wird auch einem der es meynet/ gar leichte vorkommen. In meinen nucleo muſico habe ich zugleich Demonſtrationes durch die Numeros auff dem Monochordo gezeiget/ wie dieſe Invention ihren Grund habe; Darum möchten die Verſpötter des Monochordi beſcheidentlicher urtheilen/ und erſt lernen was vor ein reicher Nutzen darinnen enthalten.

§. 186.

Von dem gedoppelten Contrapunct will ich doch auch hinzuſetzen etliche General-Regeln nach der alten Lehr-Arth/ wiewohl ich keine Autores geſehen/ die davon geſchrieben haben/ als der berühmte Italiäner Joſ. Zarlinus, Pietr. Pontius, Tigrinus, Maria Artuſius. Im Lateiniſchen ſehe ich nichts als was Calviſius

§184

And so that would be some brief instruction on double, triple and quadruple *counterpoint*, where I have only presented a short example in order to avoid extensiveness; I hope to have served the curious student sufficiently. For room does not permit revealing all *nuances* here. As such, it is also not advisable to be all too scanty considering the shameful malpractice that some boys commit when they have taken in a little. I was, in any case, not willing to report anything on this, however, because I was specifically requested, I have desired to include this little bit here. However, I say again that I have not intended to write for *well-practiced*, highly knowledgeable, and *virtuous* people – also not for the ignorant heretics – but only for *beginners* and music aficionados.

§185

He who is inclined to learn something should put his feather and power to work, he will indeed profit a lot from this. The example above on the melody Vater unser im Himmelreich also stems from these *principles* – that can also be consulted. It will also seem quite easy for someone who is intent. In my *Nucleus musicus*, I also gave *demonstrations* by means of *numbers* on the *monochord*, showing how this *invention* has its foundation. For this reason, those who mock the *monochord* might judge more discretely, and first learn what rich profit is latent within it.

§186

I indeed want to also include several *general* rules according to the old method of teaching on double *counterpoint*, although I have never seen any *authors* that have written about this besides the famous Italian *Gioseffo Zarlino*, *Pietro Pontio*, *Tigrini*, *Giovanni Maria Artusi*. In Latin, I

viſius in ſeiner Melopœja hat; Im Teutſchen weiß ich auch keine Autores, als das wenige / was Herbſt geſchrieben / dann ein Manuſcript. ſo in Niederländiſcher Sprache / und aus derſelben ins Hochteutſche verſetzet / welches doch aus dem Zarlino mehrentheils genommen iſt: Da ich doch der Autorum theoreticorum bey nahe 100. vorzeigen wolte.

§. 187.

Die General-Regeln aber des Zarlini, Pontii, Tigrini und Artuſii ſind folgende:

(1.) Man muß im Principal keine Sextam gebrauchen / denn dieſe giebt in der Replica keine Conſonanz.

(2.) Müſſen die Stimmen nicht über eine Decimam von einander ſtehen.

(3.) Soll die oberſte Stimme nicht unter die unterſte / noch die unterſte über die oberſte gehen.

(4.) Es ſoll auch die Septima Syncopata verhütet werden.

(5.) Soll man auch keine Decimam minorem vor der Octava oder Duodecima her / oder die Tertiam minorem vor dem Uniſono oder Quinta herſetzen / wenn die Stimmen motu contrario procediren; Denn auff ſolche Weiſe hat man in replica, tritonos und harte relationes.

(6.) Bringet eine jede Duodecima im principal, in der replica einen Uniſonum und eine jede Quinte eine Octavam.

(7.) Man ſoll in Principal nicht zwo Tertien / noch zwo Sexten nach einander ſetzen / denn aus denſelben werden in replica, lauter Uniſoni, und aus den Sexten Quinten.

(8.) Soll man keine Syncopen / darinnen eitel Conſonantien ſind / gebrauchen.

(9.) Sollen die Stimmen ſo viel möglich gradatim procediren / denn die Saltus per Quintas und Quartas verurſachen offte / relationes non-harmonici intolerabiles. In Summa es werden faſt alle Intervalla verbothen / die doch in den Special-Regeln

do not see anything but what *Calvisius* has in his *Melopoeia*. In German, I also do not know of any *authors* except for the little that Herbst wrote,[85] and then a *manuscript* in the Netherlandic language translated into High German, which is indeed taken from *Zarlino* for the most part – whereas I would indeed like to cite nearly 100 *theoretical authors*.

§187

The *general* rules of *Zarlino*, *Pontio*, *Tigrini*, and *Artusi*, however, are the following:

(1.) In the *principal*,[86] one must not use any *sixths*, for these produce no *consonance* in the *replica*.

(2.) The voices mustn't be more than a *tenth* apart from one another.

(3.) The highest voice should not go below the lowest, nor the lowest above the highest.

(4.) The *syncopated seventh* should also be prevented.

(5.) One should not place any *minor tenths* before the *octave* or *twelfth*, or the *minor third* before the *unison* or *fifth* when the voices *proceed in contrary motion*. For in such a way one has *tritones* in the *replica* and harsh *cross-relations*.

(6.) In the *principal*, every *twelfth* results in a *unison* and every *fifth* in an *octave* in the *replica*.

(7.) In the *principal*, one should not compose two *thirds*, nor two *sixths* successively, for in the *replica* they will become parallel *unisons*, and the *sixths fifths*.

(8.) One should not utilize any *syncopations* in which there are solely *consonances*.

(9.) The voices should *proceed gradually* as much as possible. For *leaps of a fifth*, and *fourths*, often cause *intolerable non-harmonic relations*. In summary, almost all *intervals* are forbidden that nonetheless can in turn occur in

geln wieder ſtatt haben; Die Special-Regeln aber benebſt den Exempeln aus beſagten Italiäniſchen Autoribus hieher zu ſetzen/ wolte eine groſſe Weitläufftigkeit verurſachen/ weil ich derſelben Regeln in die 222. befinde. Denn alle dasjenige/ was dort durch ſo viel dunckele Regeln abgehandelt wird/ das haben wir in unſern dreyen Sätzen oder Griffen/ ſchon beſſer/ klährer und vollkommener. Doch möchten auch die General-Regeln einem oder dem andern noch dienlich und angenehm ſeyn/ weswegen ich dieſelben mit beyfügen wollen.

§. 188.

Ich geſtehe aber gerne/ daß dieſelben Männer durch ihren ſonderbahren Fleiß und Curioſität/ zu der Zeit viel gethan haben und Lobes wohl würdig ſind; wodurch auch damahls Italien nicht ein geringes Lob in der Muſic erworben: Sie haben auch dieſe Arth der Compoſition nicht allein in Theoriâ ſondern auch in Praxi gehabt/ wie beym Lucâ Marentio und andern zu ſehen iſt.

§. 189.

Von den Fugis ligatis oder Canonibus haben ſie doch ſehr wenig und obſcure Regeln gegeben; Etwa alſo: Man kan einen Canonem machen/ da der Comes in Quinta, Octava und ſo weiter folgen kan: aber/ mit was vor einem Vortheil/ und wie man ſie machen ſolle/ iſt gar wenig und obſcur gehandelt worden: Und ſcheinet/ daß ſie zu der Zeit nur gewiſſe Zahl und Arthen darinnen gehabt/ da die Erfindung heutiges Tages faſt in infinitum gehet/ denn ein Muſicus hat dieſe/ ein ander eine andere Erfindung.

§. 190.

Nach unſerer Methode kan man ex tempore darzu komen/ die wenigen Cautelen ſo hier noch zu obſerviren ſind/ wird ein Fleißiger bald finden/ und wann ſie wohl ausgearbeitet werden/ ſchicken ſich die Canones ſehr wohl zum Beſchluß eines Muſicaliſchen Stückes.

Ein

in the *special* rules. However, including the *special* rules in addition to the examples from the mentioned Italian *authors* here would result in great extensiveness, because I find upwards of 222 such rules. For all that which is dealt with by means of such obscure rules we already possess in our three chords or voicings better, more clearly and more perfectly. Nonetheless, the *general* rules may be useful and agreeable to someone or another, for which reason I wanted to include them.

§188

I readily admit, however, that those same men accomplished a lot at that time through their extraordinary diligence and *curiosity* and are indeed worthy of praise – through which Italy at that time also attained no small praise for music. They also not only had this type of *composition* in *theory*, but in *practice* as well, as can be seen in the work of *Luca Marenzio* and others.

§189

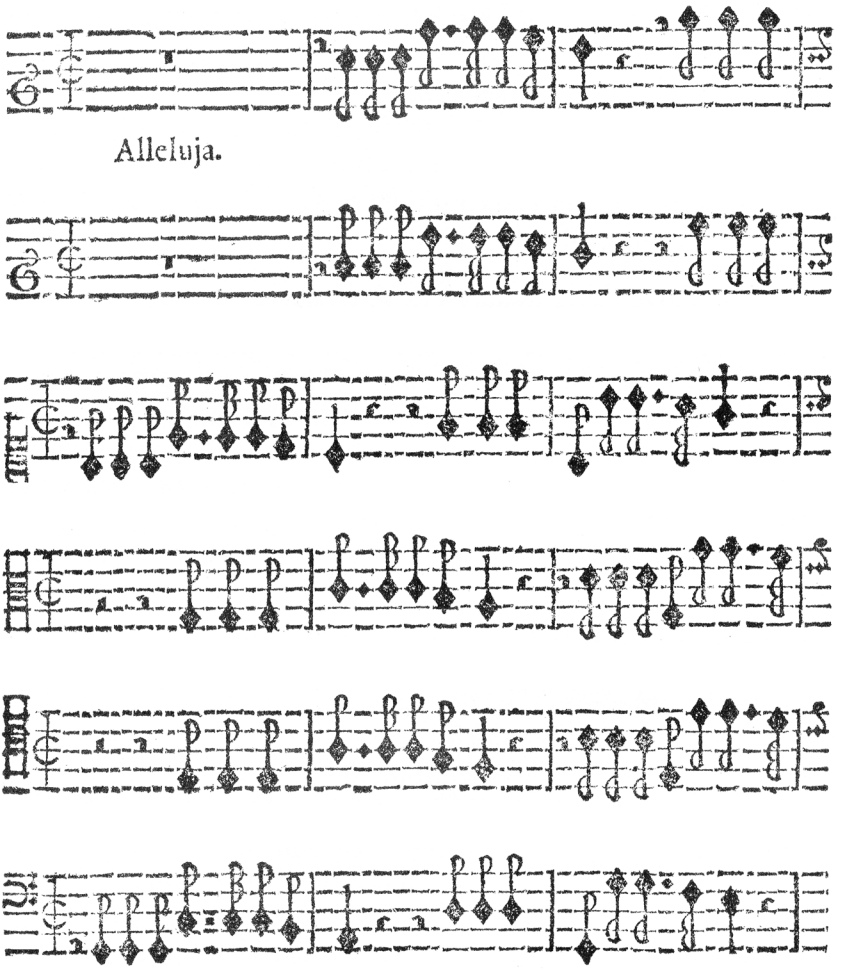
They indeed gave very few and *obscure* rules on *fugae ligatae* or *canons*. Roughly the following: one can create a *canon* where the *comes* can follow at the *fifth*, *octave* and so on. But with what technique and how they are supposed to be created is dealt with very little and *obscurely*. And it seems that at that time they had only a certain number of different types, whereas today the inventions practically stretch into *infinity*; for one *musician* has this invention and another has a different one.

§190

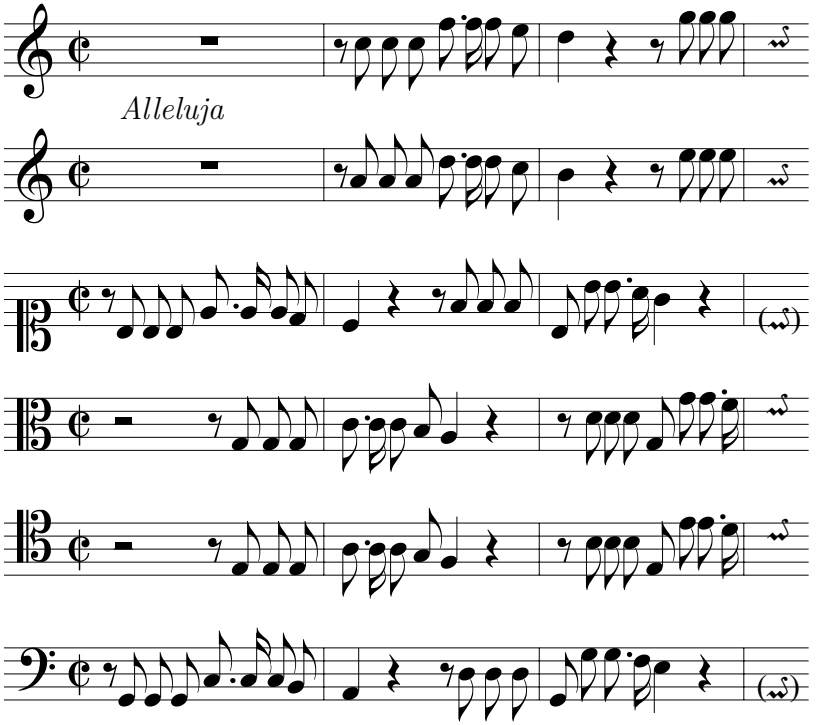
According to our *method*, one can manage *extemporaneously*. A diligent person will easily discover the few *precautions* that are to be *observed* here in addition. And *canons* are very well-suited to the conclusion of a piece of *music* when they are well-formulated.

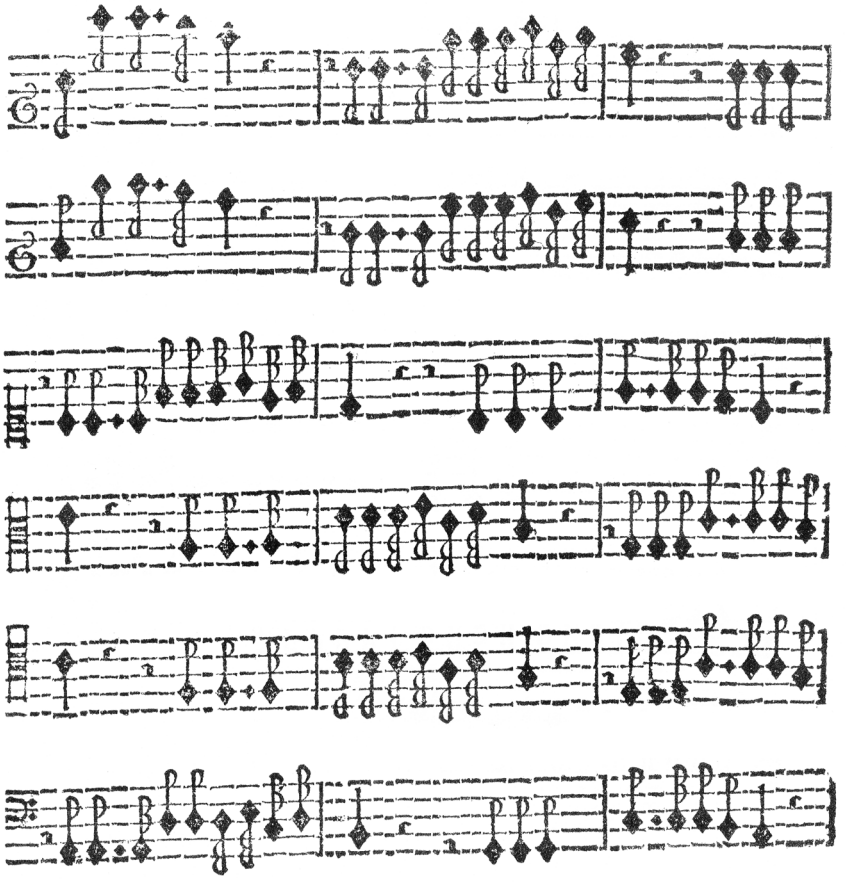
An

Ein Exempel zum Texte: in Canone à 6. V.

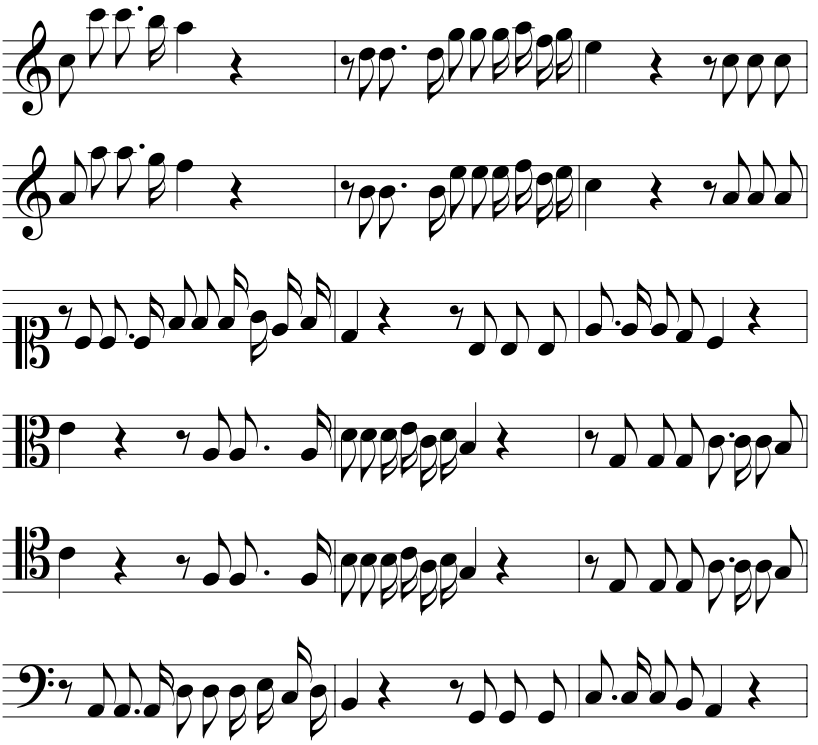


An example pertaining to the text *in a canon of* 6 *voices*:



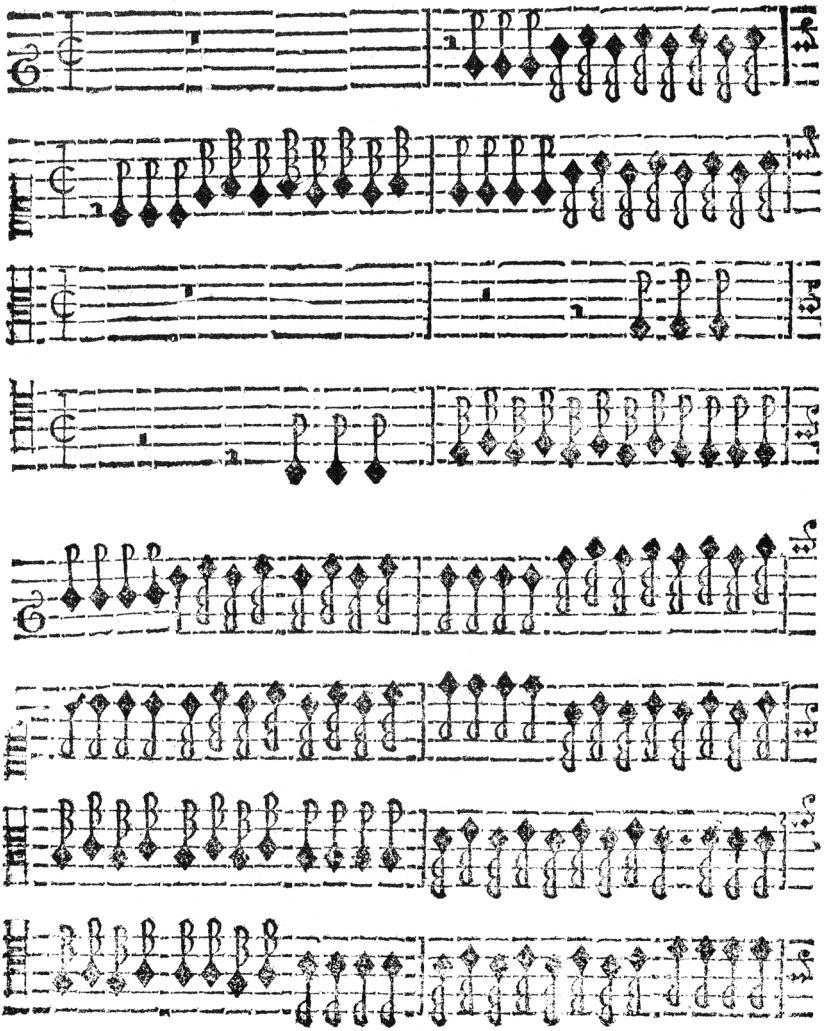


p Ein

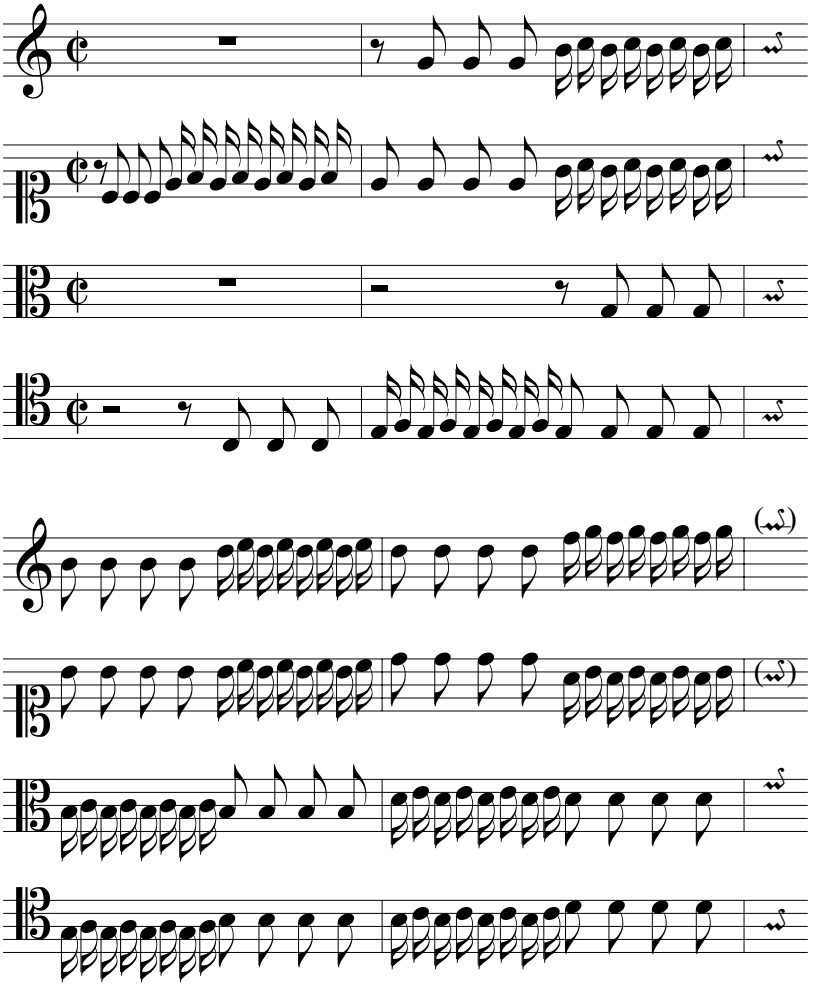


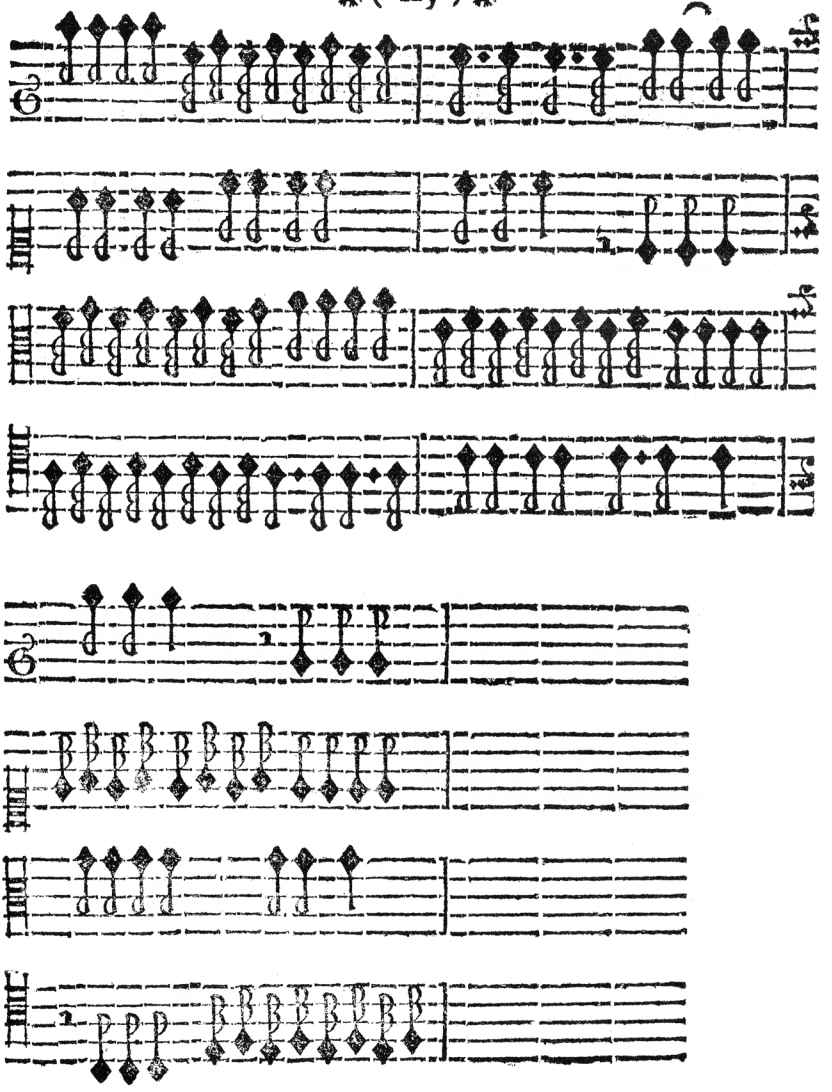
P Another

Ein ander Exempel à 4. V.

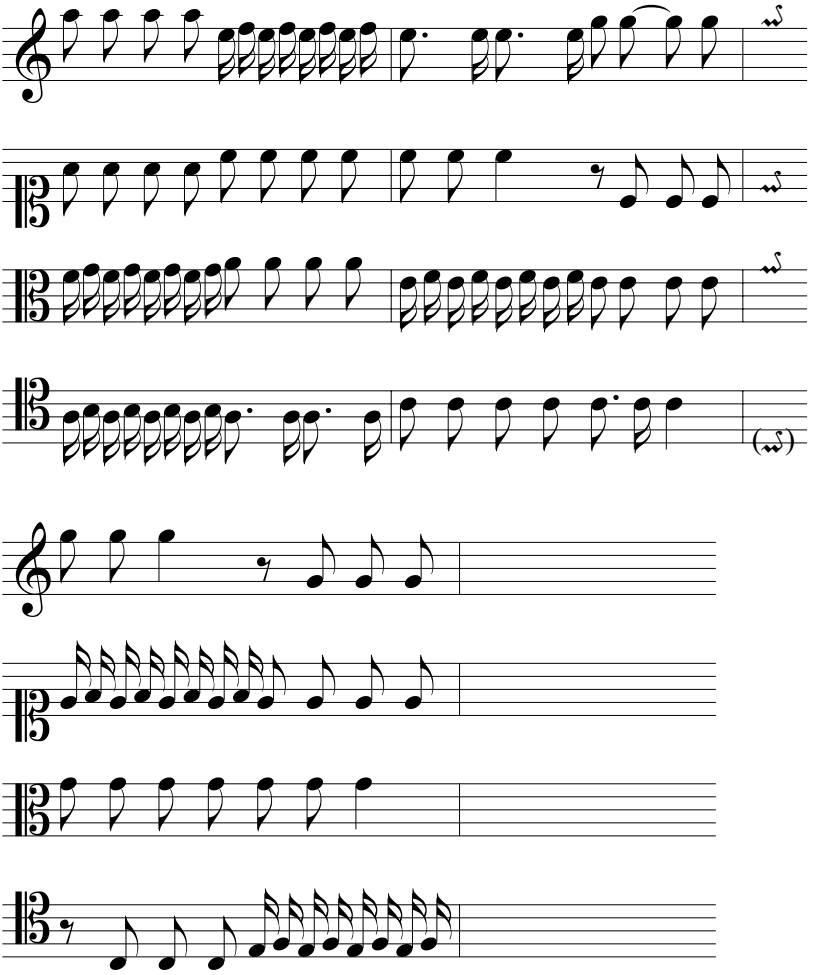


Another example *in* 4 *voices*:





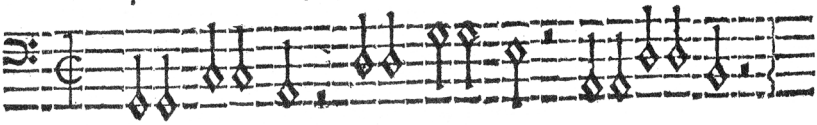
P 2 §. 191.



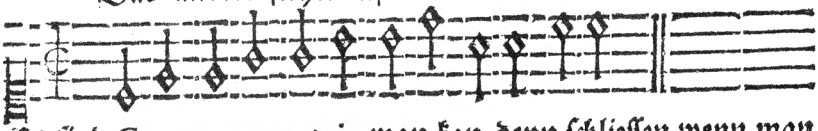
P 2 §191

§. 191.

Ein jeder kan aus dem Cantu firmo nach ſeiner Invention und Manier/ die Paſſagien formiren. Das ſchlechte Thema des erſten Canonis ſtehet alſo:



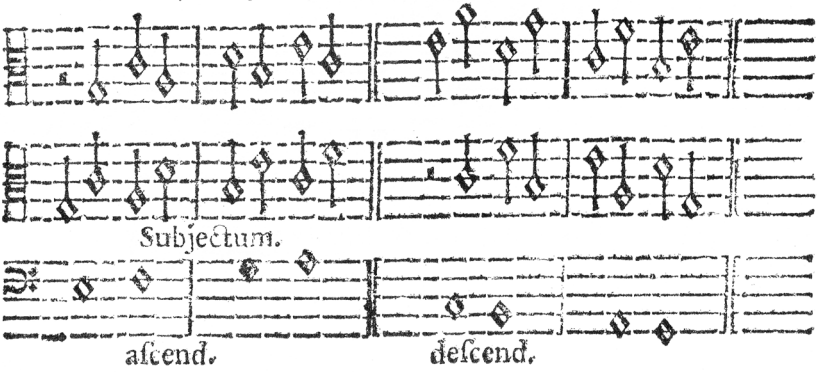
Das andere ſiehet alſo aus:



Es ſind Canones perpetui, man kan denn ſchlieſſen wenn man wil/ und die Zeichen dabey ſetzen.

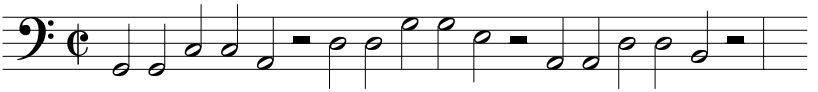
§. 192.

Wenn man einen Canonem auff ein gewiſſes Subjectum machen wil/ ſo muß es in einerley Menſur und Valor fortgehen: Procediret es nun in gleichen Intervallis, ſo iſt gar leicht einen Canonem darauff zu machen/ denn es flieſſet eben aus unſern Principiis, und kan auff vielfältige Arth geſchehen/ wir wollen das Subjectum durch etliche Intervalla durchnehmen/ und die Canones durch kurtze Exempel in Stylo Simplici vorſtellen:

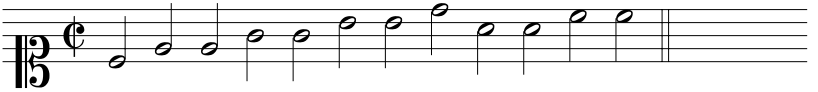


§191

Anyone can *formulate* the *passages* based on the *cantus firmus*, according to his own *invention* and manner. The simple *theme* of the first *canon* goes as such:



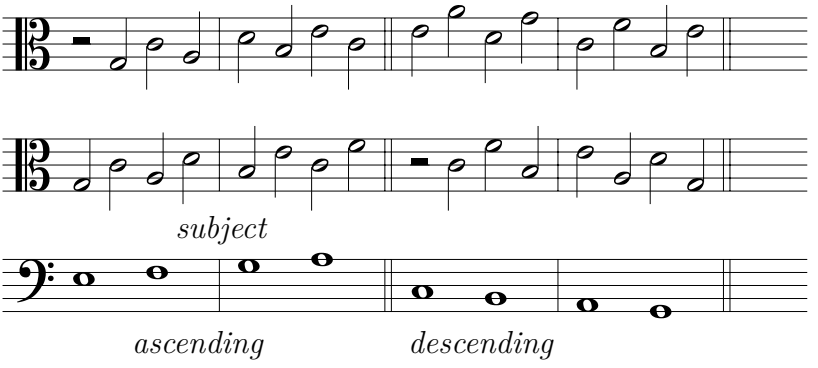
The second appears as such:

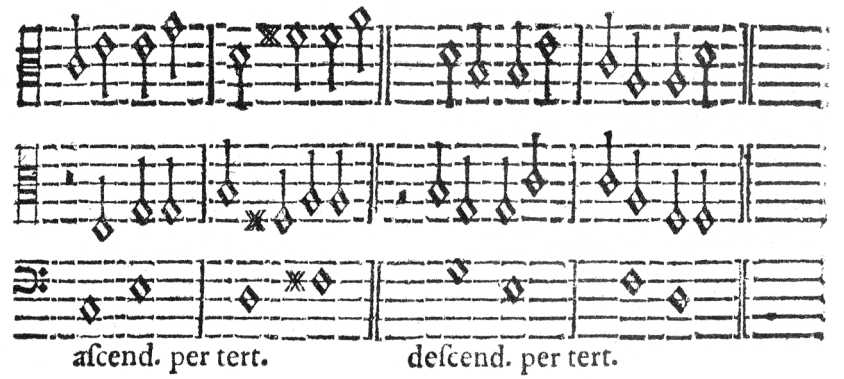


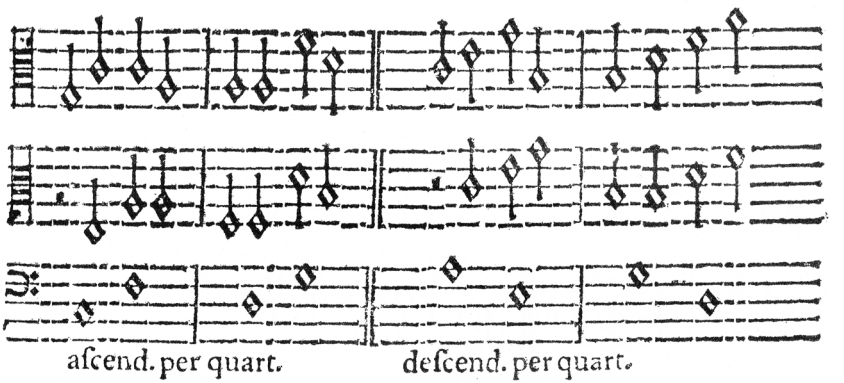
These are *perpetual canons*; one can conclude when one wants and write the symbols in.

§192

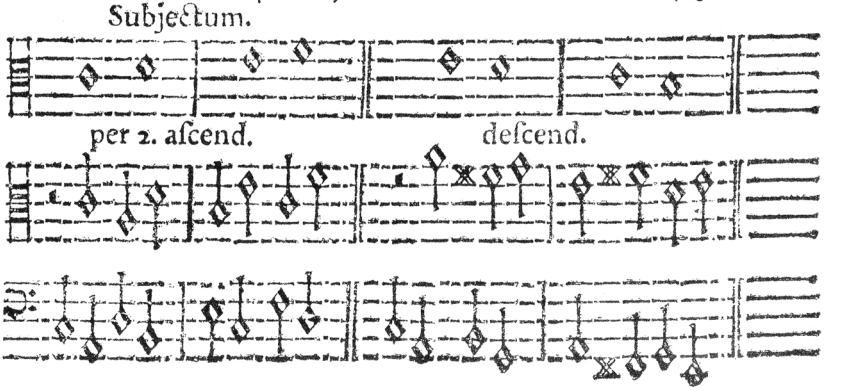
If one wants to create a *canon* on a specific *subject*, it has to proceed in one type of *meter* and *note value*. If it *proceeds* in identical *intervals*, then it is quite easy to create a *canon* with it, for it also stems from our *principles* and can occur in many different ways. We should like to take the *subject* through several *intervals* and present the *canons* in a *simple style* through short examples:

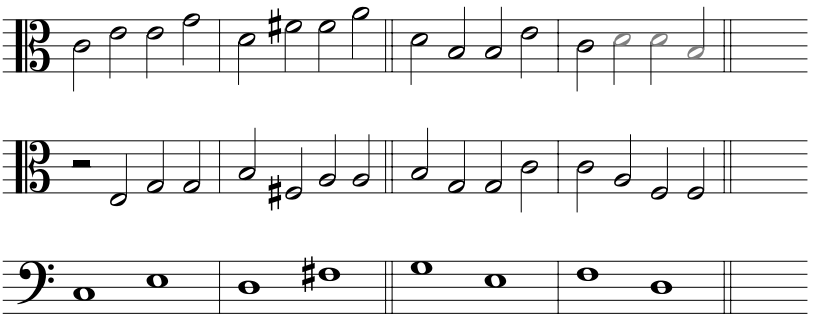




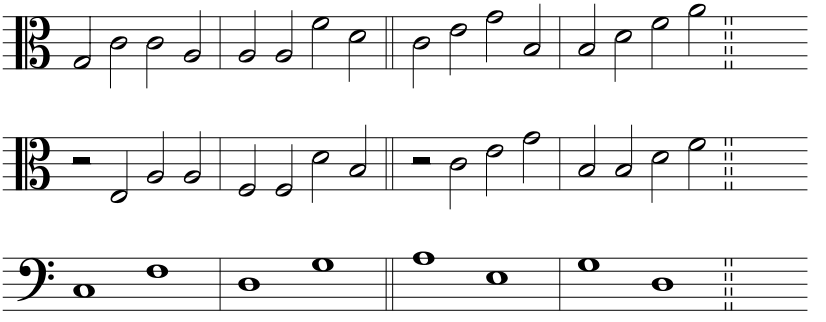


Nun wollen wir dieſe Subjecta in die ober Stimme ſetzen.





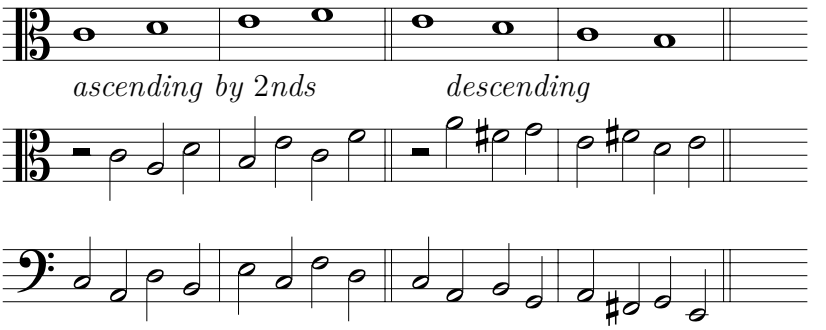
ascending by thirds *descending by thirds*



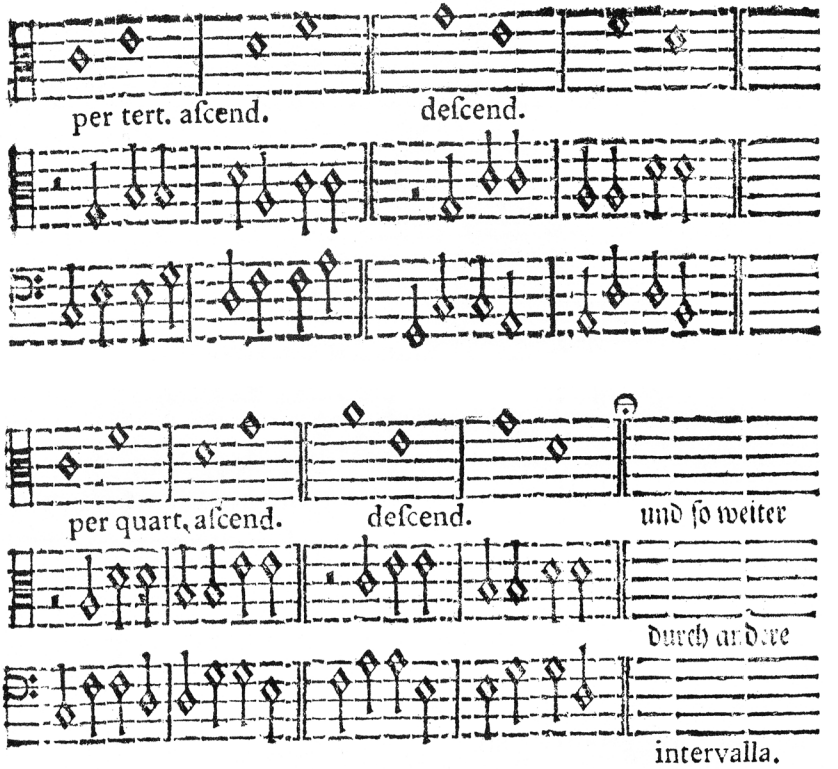
ascending by fourths *descending by fifths*

Now we should like to put this *subject* into the upper voice.

subject



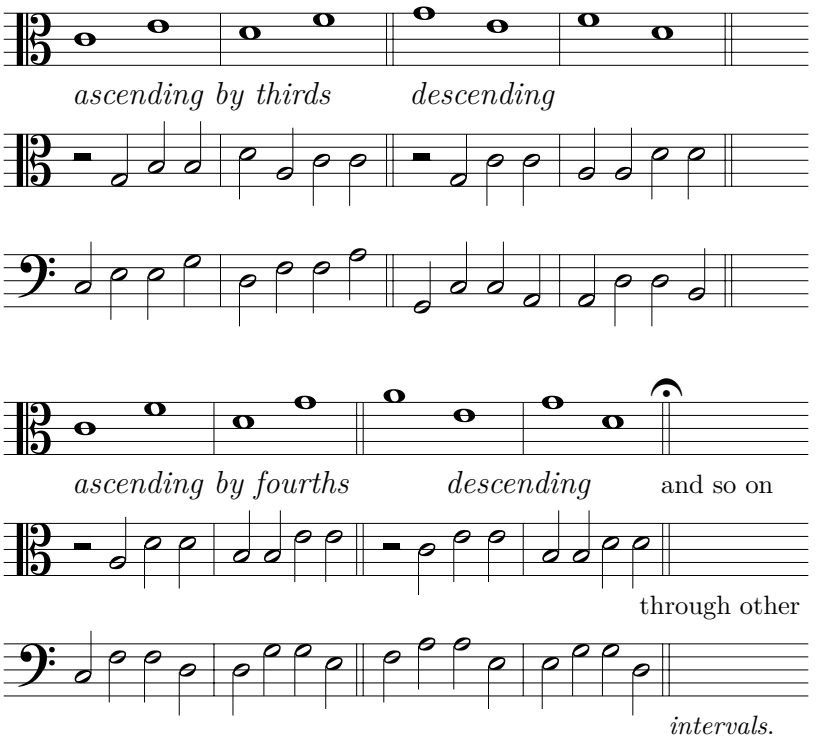
ascending by 2nds *descending*



§. 193.

Dieſe Fugen könten noch auff unterſchiedliche Arth / auff das Subjectum oder Thema eingerichtet werden: Allein ich habe nur kürtzlich ohne vieles Nachſinnen gezeiget / wie dieſe Canones können formiret werden. Die tranſitus aber und die paſſagien müſſen dieſen Fugen die Angenehmligkeit bringen; ſo werden auch die gar zu bloſſen Conſonantien und Tritoni durch dieſelben verbeſſert: Und wer hierinnen ein wenig beſcheid weiß und exerciret iſt / der kan auch wohl ſelb-dritte eine ſolche Fugam ex tempore hinſingen / wie Zarlinus und Calviſius melden: Von dieſen wird ſolche harmonia αὐτοσχεδιαστὴ genennet.

§. 194.



§193

These *fugues* could be formulated in other ways according to the *subject* or *theme*. Nonetheless, I have only briefly shown, without much contemplation, how these *canons* can be *formed*. The *passing tones*, however, and the *passages* must instill the pleasantness into these *fugues*; in such a way, the far too empty *consonances* and *tritones* are mitigated by them as well. And he who knows a little bit in this regard and is *practiced* can indeed also sing such a *fugue extemporaneously* with two others, as *Zarlino* and *Calvisius* report. They call such a *harmony* αυτοσχεδιασμός.[87]

§194

§. 194.

Wann aber die Melodeyen in ungleichen Intervallis einhergehen / weiß ich nicht ob ſie ex tempore können in allerhand Fugis ligatis und Imitationibus hingeſungen werden: denn die Regeln ſo Zarlinus und ſeine Nachfolger davon gegeben haben / ſind gar weitläufftig und obſcur, daß man ſich in einem Moment nicht leichte beſinnen wird. Unſere aber beſtehen aus den Sätzen / wann unten und oben allezeit eine Tertia geſetzet wird / ſo kan es nicht fehlen.

§. 195.

Es ſtecken auch in unſern dreyen Sätzen der Tertien / die Fugæ Contrariæ, als wenn der Dux ſteiget oder fället / alsdann der Comes hingegen ſo viel wieder fället oder ſteiget in motu Contrario. Hiervon hat Zarlinus nach ſeiner Methode folgende General-Regeln gegeben / welche / weil ſie einem etwa zuſtatten kommen möchten / ich hier zur Curioſität mit hergeſetzet habe. Man ſoll nicht zwo Conſonantien ejusdem generis, auff einander ſetzen; Auch nicht eine Quintam gebrauchen; Es muß gar keine Syncope darinnen ſeyn; Man ſoll auch keine Decimam ſetzen / darauf eine Octava folge; Noch eine Tertiam vor dem Uniſono, und ſo weit Zarlinus; Man ſoll auch nicht über die Duodecimam ſchreiten / in den Haupt-Satze Tigrin. Durch dieſe Regeln allein / möchte es wohl ſchwer ſeyn / einen ſolchen Canonem zu machen. Wer ſich mit unſern Sätzen wird bekannt machen / der wird auch Fugas in motu contrario finden.

§. 196.

Wie man eine cancriſirende harmoniam, da eine oder etliche Stimmen von hinten anheben / wann die andern den Anfang machen; Item, ein Labyrinthum Muſicum zu ordnen und zu verſetzen / kan einer gar leicht / wenn er ſonſt ſeine Fundamenta Muſica hat / verrichten. Dieſes ſind nur ſpielende Dinge / aber die

§194

If, however, the melodies proceed in unequal *intervals*, then I do not know if they can be sung *extemporaneously* in all types of *fugae ligatae* and *imitations*. For the rules that *Zarlino* and his successors gave regarding this are quite extensive and *obscure*, in such a way that one will not *momentarily* come to terms easily. Ours, however, consist of the chords in which, above and below, a *third* is always taken; in such a way it cannot fail.

§195

Fugues in contrary motion are also latent within our three chords of *thirds*, such as when the *dux* ascends or descends, and then the *comes*, in contrast, descends or ascends the same distance in *contrary motion*. *Zarlino* gave the following *general* rules on this according to his *method*, which I have included here for the sake of *curiosity*, because they may be of use to some. One should not compose two *consonances of the same kind* in succession, nor utilize a *fifth*. No *syncopations* whatsoever can be in it. One should also not compose *tenths* after which an *octave* follows, nor a *third* before the *unison*. And that was *Zarlino*. *Tigrini*: One should also not exceed the *twelfth* in the subject. It might indeed be difficult to create such a *canon* with such rules alone. He who familiarizes himself with our chords will also discover *fugues in contrary motion*.

§196

One can quite easily manage to figure out how one can formulate and rearrange a *crab harmony*, where one voice or several begin from the end, while the others start from beginning – a *musical labyrinth as well*,[88] seeing that he otherwise possesses his *musical fundamentals*. These are merely playful

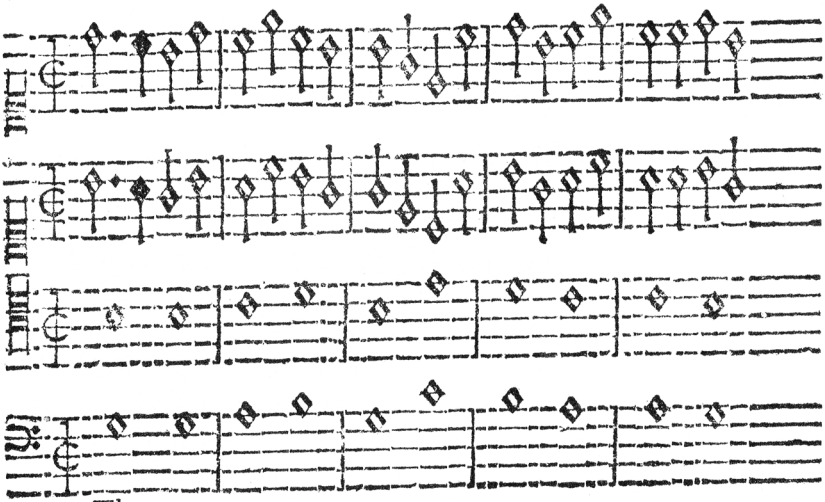
die Canones und gedoppelten Contrapuncta werden in ernſter/ auch in der Kirchen-Muſic gar wohl und offte gebrauchet.

§. 197.

Im übrigen kan ein Practicus, wie ſchon gemeldet/ alle ſolche Canones, welche vorher ſimpliciſſimè aufgeſetzet ſind/ nach ſeinen Gefallen variiren/ und durch manirliche Paſſagien heraus ziehren/ wie er wil und kan/ ich habe nur den Weg wohlmeynend bahnen wollen. In allen Figuren und Paſſagien aber muß auch maſſe gehalten werden/ nimia enim affectatio, & immodica ornamentorum luxuries in harmoniæ Compoſitione cavenda, quia omne nimium vertitur in vitium, ſaget ein gewiſſer Muſicus.

§. 198.

Wir wollen auch verſuchen/ wie wir über den Cantum firmum einen gedoppelten Contrapunctum fractum ſetzen mögen; Das Thema ſey der Anfang von dem Liede: Wenn wir in höchſten Nöthen ſeyn. Der Haupt-Satz iſt folgender:



Thema.

§. 199.

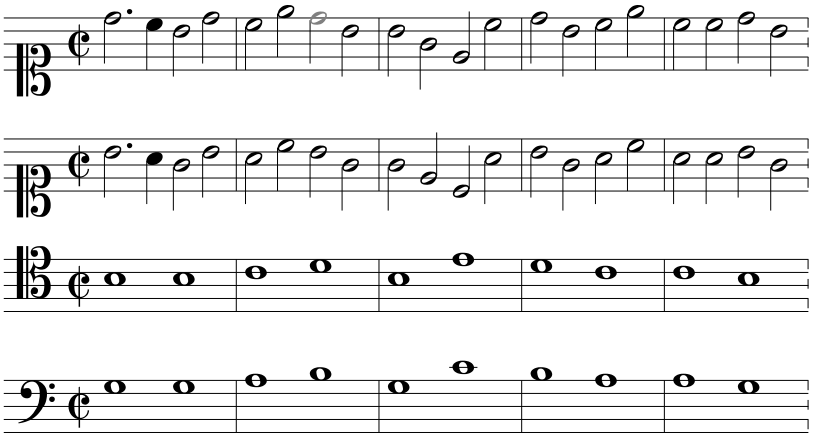
playful things, but *canons* and double *counterpoint* are used in serious music, also in sacred music, quite effectively and often.

§197

A *practitioner* can, by the way, as already mentioned, *vary* all such *canons*, which are first formulated *in the simplest possible way*, according to his desire, and embellish such with ornamental *passages*, as he desires and is able to. I just wanted to pave the way with good intention. Measure also has to be taken, however, with all figures and *passages*. A certain *musician* says: *Excessive affectation & and immoderate extravagance in ornamentation should be avoided in the composition of harmony; for every excess becomes a vice.*

§198

We should also like to explore how we might compose double *contrapunctus fractus* above the *cantus firmus*. The *theme* is the beginning of the song Wenn wir in höchsten Nöthen seyn. The subject is the following:

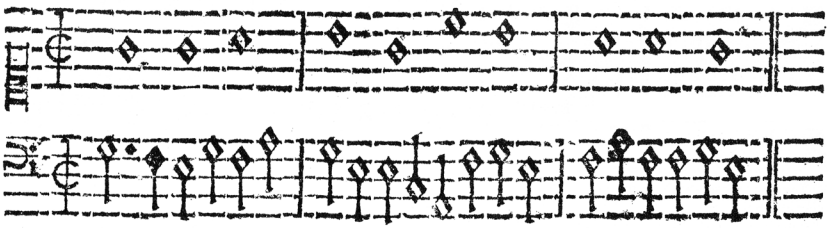


theme

§199

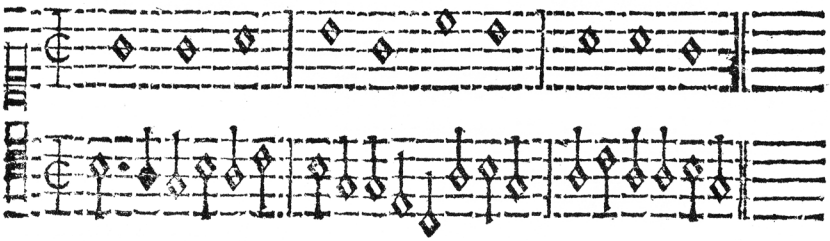
§. 199.

Wann nun der Baſs eine Octava höher und zum Diſcant gemachet / und hingegen der Diſcant oder obere Stimme in der Duodecima herunter / und zum Baſſe gemachet wird / ſo wird der Contrapunct ins gemein alla Duodecima genennet. Als:



§. 200.

So nach dem Haupt-Satze der Baſs eine Octava erhöhet / und die obere Stimme eine Decima herunter gelaſſen wird / ſo hat der Baſs wieder die obere / und die obere die unter Stimme oder den Baſs, wird genennet alla Decima. Zum Exempel:



§. 201.

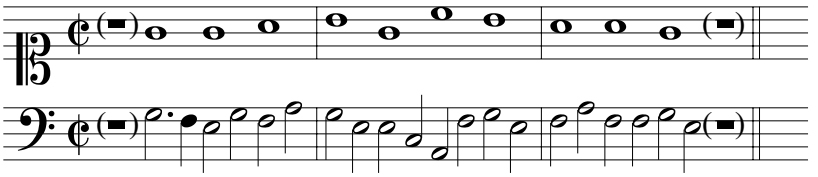
Wenn aber nach der gemeinen Regel die Quinta in der obern und unter Stimme wären gemieden worden / ſo hätten wir auch einen Contrapunctum alla Ottava bekommen.

§. 202.

Wir wollen aber noch ein Exempel hieher ſetzen / worinnen wir alle drey Arthen der drey Contrapuncten / als in Octava, in Decima und Duodecima, auff einmahl oder in einen Themate

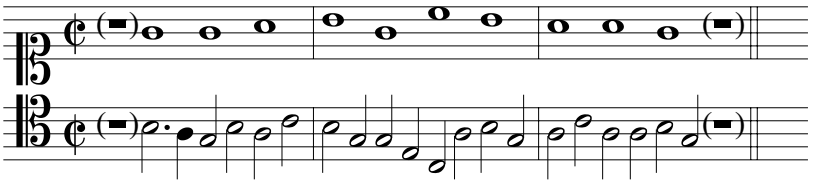
§199

If the *bass* is now turned into the *soprano* an *octave* higher and, in contrast, the *soprano* or upper voice is a *twelfth* lower and turned into the *bass*, then the *counterpoint* is generally said to be *at the twelfth*, as in:



§200

With the *bass* raised an *octave* according to the subject, and the upper voice lowered a *tenth*, then the *bass* again has the upper and the upper voice the lower voice, or the *bass*, it is said to be *at the tenth*. For example:



§201

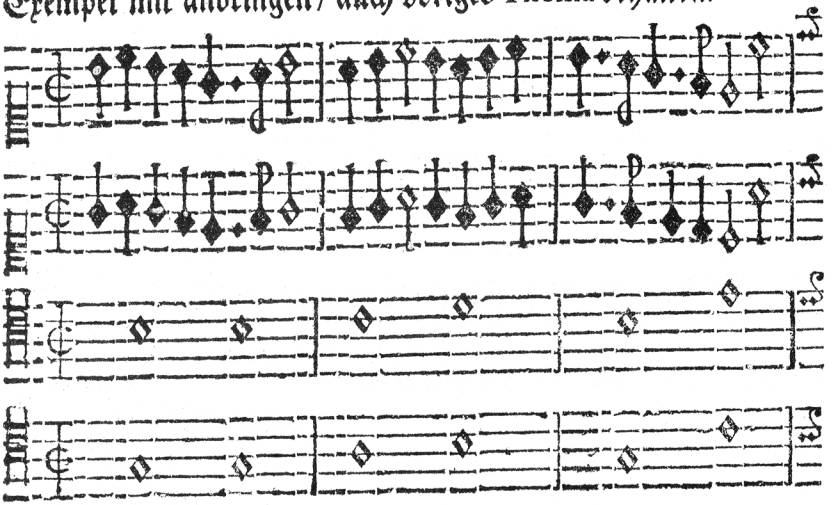
If, however, according to the general rule, the *fifth* were to have been avoided in the upper and lower voice, we would have again had *counterpoint at the octave*.

§202

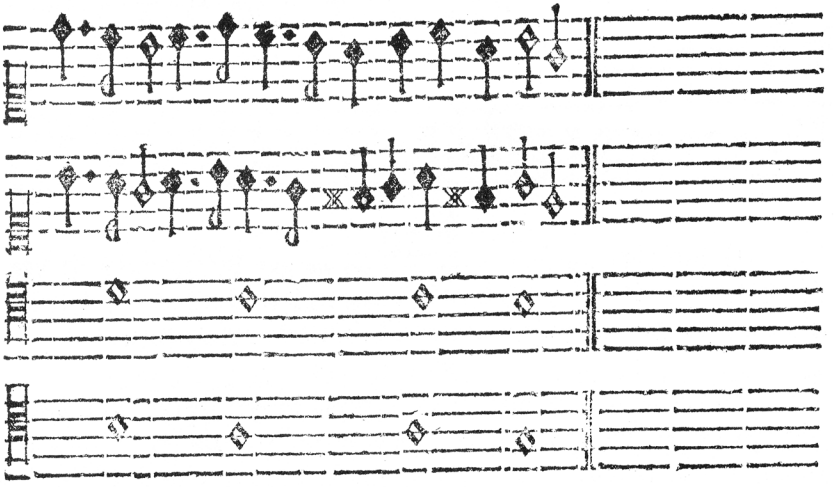
However, we should like to posit another example here in which we can have all three types of *counterpoint*, namely at the *octave*, at the *tenth* and *twelfth*, at once, or in one *theme*

Q and

und Compoſition haben können. Wir wollen auch zugleich einige Tranſitus oder Paſſagien zu weiterer Anleitung / in dieſen Exempel mit anbringen / auch voriges Thema behalten.

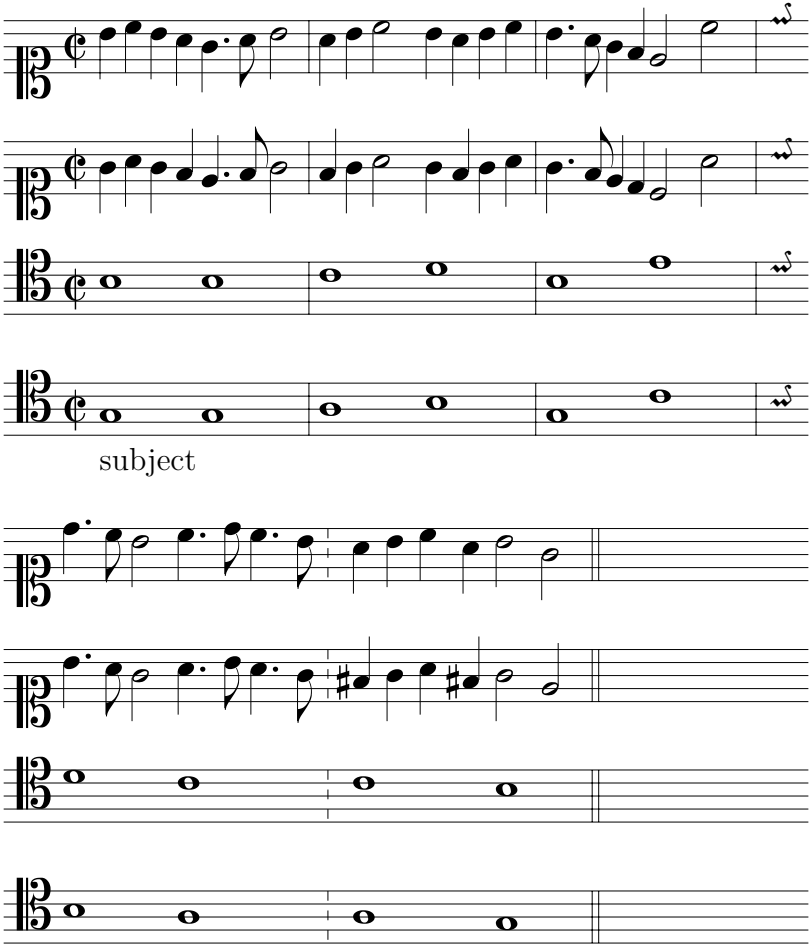


Haupt-Satz.



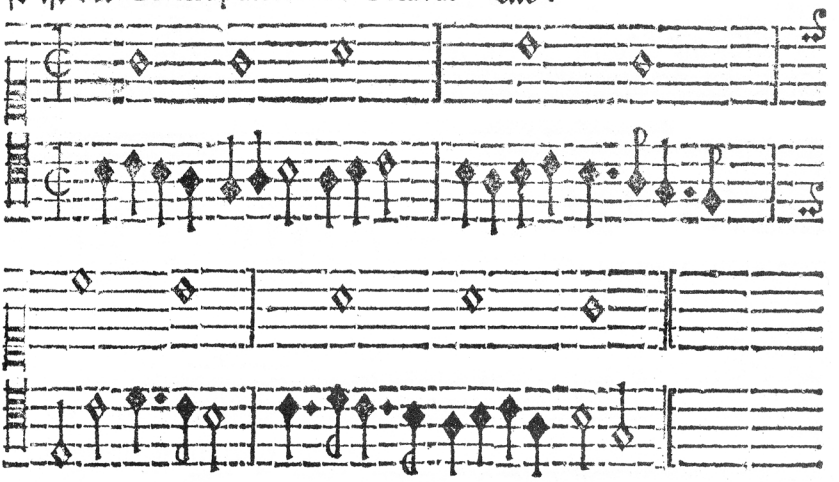
§. 203.

and *composition*. We should also like to simultaneously include some *passing tones* or *passages* for further instruction in this example, and retain the previous *theme* as well.



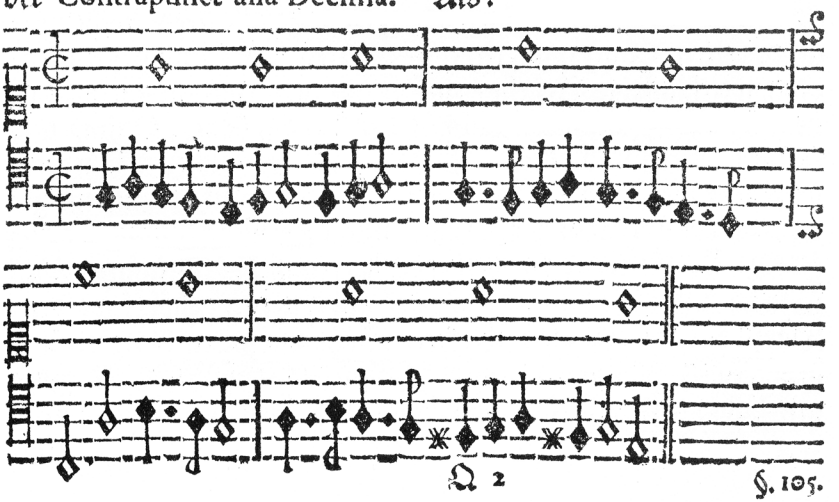
§203

§. 203. Wann nun die unterſte Stimme/als das Thema eine Octava erhöhet wird/ und die oberſte eine Octava erniedriget wird/ ſo iſt der Contrapunct alla Ottava. Als:

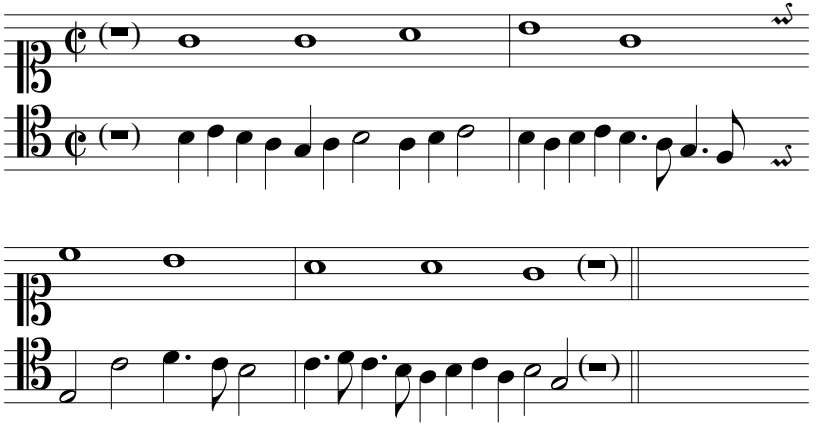


§. 204.

Die unterſte im Haupt-Satze wird/ (wie allezeit) eine Octava erhöhet/ und die oberſte eine Decima erniedriget/ ſo iſt der Contrapunct alla Decima. Als:

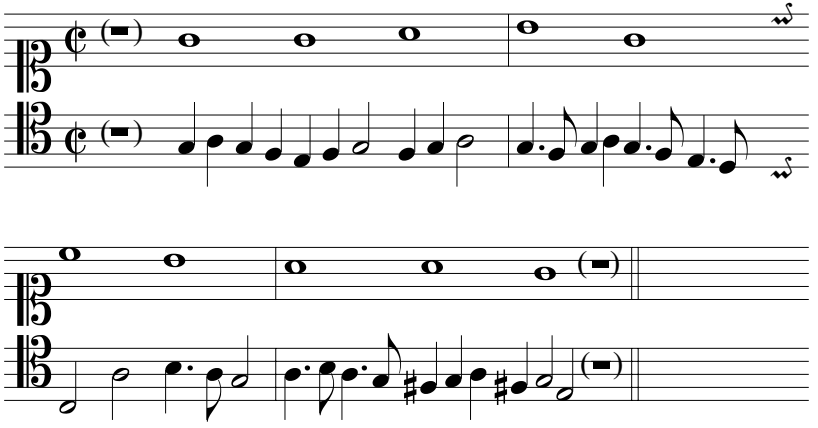


§203 If the lowest voice, namely the *theme*, is raised an *octave* and the uppermost is lowered an *octave*, then the *counterpoint* is *at the octave*, namely:



§204

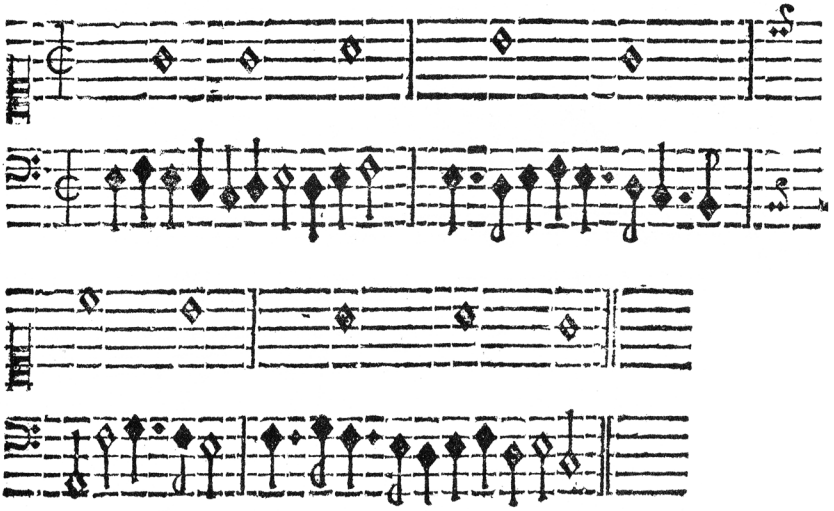
The lowest voice in the main subject is (as always) raised an *octave* and the uppermost lowered a *tenth*, then the *counterpoint* is *at the tenth*, namely:



Q 2 §105 [sic][89]

§. 205.

Wird der Baſs wieder eine Octava erhöhet und der Diſcant eine Duodecima erniedriget / ſo iſt der Contrapunct alla Duodecima. Als:

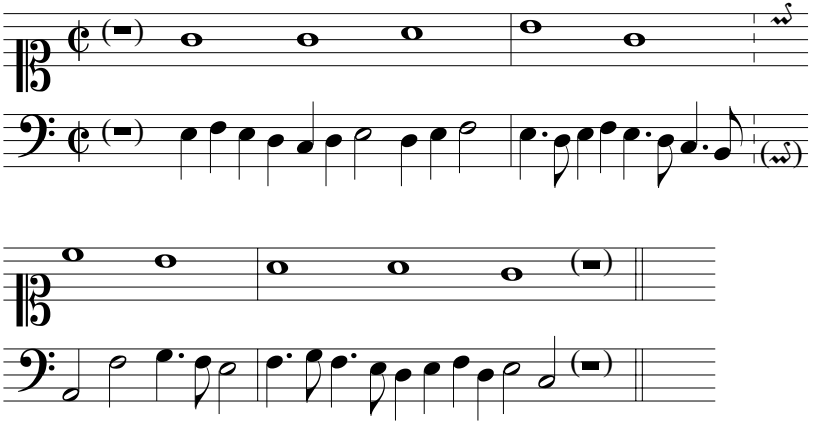


§. 206.

Da haben wir in einen Haupt-Satze alle drey Arthen der gedoppelten Contrapuncten / ſo bißhero gebräuchlich geweſen / ohne weitläufftige Regeln / und conſoniret eine Melodey zu einem Themate vier mahl / als in der Tertia, Sexta, Quinta und Octava, unten und oben. Zu dem kan aus ſolchen Sätzen ein drey oder vierfacher Contrapunct gezogen werden / wann ein guter Muſicus Practicus darzu kömt / und dieſe vier Stimmen durch gewiſſe Pauſen wird zu theilen wiſſen / daß die Stimmen nicht zugleich anfahen / und eine vor der andern kan gehöret werden; Darzu kan derſelbe dieſe ſchlechten Sätze mit guten Floſculis und behäglichen Manieren ziehren / damit das Gehör ſein Vergnügen habe / und alſo kan man auch auff dieſe Weiſe aus allen Me-

§205

If the *bass* is again raised an *octave* and the *soprano* lowered a *twelfth*, then the *counterpoint* is *at the twelfth*, namely:

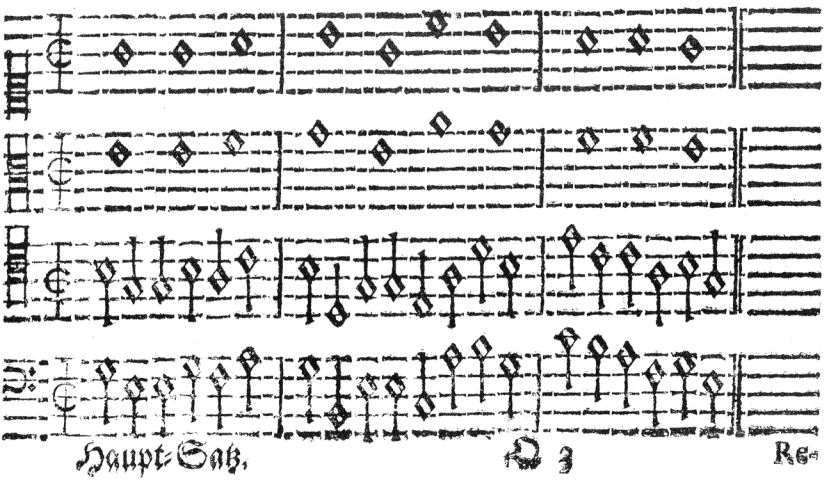


§206

And so we have in one subject all three types of double *counterpoint* that have been in use as of yet without extensive rules, and one *melody consonates* with a *theme* four times, namely at the *third*, *sixth*, *fifth* and *octave*, below and above. In addition, one can yield from such chords triple or quadruple *counterpoint*, if a good *practical musician* gets around to it and knows how to divide up these four voices by means of certain rests, so that the voices do not start at the same time and one can be heard before the other. In addition, he can embellish these simple chords with good *flosculi* and gratifying ornaments so that the ear has its pleasure.[90] And in such a way one can also create such *counter-*

Melodeyen ſolche Contrapuncta machen / ohne Mühe und vielfältiges ſuchen. Es zehlet Pietr. Pontius 22. Veränderungen von dieſem Contrapunct, welche doch alle in unſern 3. Griffen enthalten. Alle Variationes der obbeſetzten Exempel hieher zu ſetzen iſt unmüglich / ich geſtehe auch gerne / jemehr ich ſuche je mehr ſich offenbahret durch den Schlüſſel / und mercke daß noch viel verborgen ſey / ſo mir noch nicht bewuſt iſt. Darum ſuche ich noch immer und halte mich in dieſen Stück noch vor keinen Werckmeiſter / ſondern erinnere mich per anagramma, meines Nahmens und gedencke: Mercks weiter. Welches auch allen Lehrbegierigen wird zu ſtatten kommen / wenn ſie durch fleißiges Suchen und Auffmercken / den Reichthum und Nutzen finden und erlangen werden. Denn das ſage ich ohne Scheu / daß noch kein Muſicus alle Geheimniß in der Muſic wird erforſchet haben. Es iſt noch viel verborgen / und bleibet wohl dabey / non omnia poſſumus omnes.

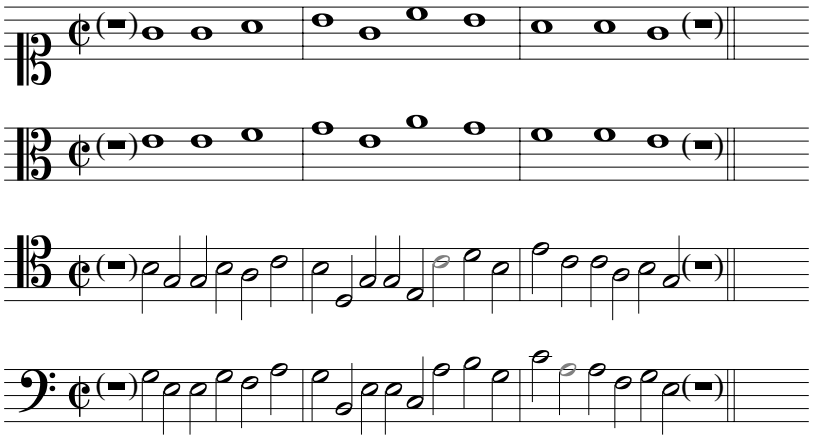
§. 207. Nehmen wir das Thema in dem Haupt-Satze in der obern Stimme / ſo haben wir eine andere harmoniam, und der Cantus firmus wird verändert in Octavam, Decimam und Duodecimam.



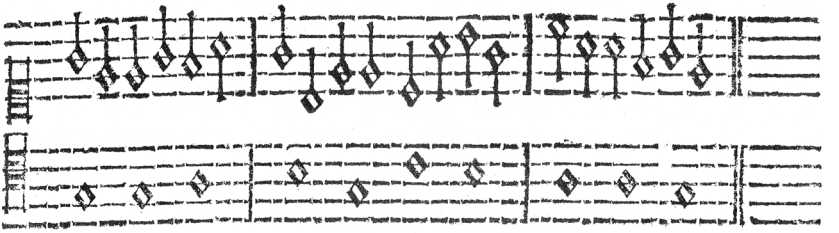
Haupt-Satz. Re-

counterpoint with all melodies without effort and manifold research. *Pietro Pontio* counts 22 variations of this type of *counterpoint*, all of which are indeed latent within our 3 chords. It is impossible to posit all *variations* of the above written example here. I also readily admit that the more I research, the more reveals itself through the key, and I notice that much still remains hidden that is still unknown to me. For this reason, I continue to explore and do not consider myself to be Werckmeister in this regard, but rather remind myself *with an anagram* of my name and think: Mercks weiter.[91] Which will also be of use to all curious students, as long as they discover and obtain the richness and profit through diligent research and attention. For I say this without reserve: that no *musician* will have researched every secret in *music*. There is still much hidden, and it will probably remain as such: *Non omnia possumus omnes.*[92]

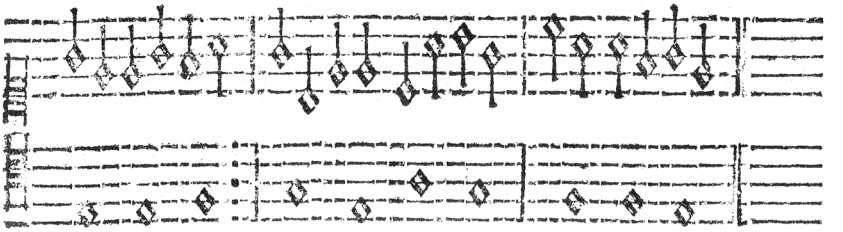
§207 If we take the *theme* in the subject in the upper voice, in such a way we have a different *harmony*, and the *cantus firmus* is changed at the *octave*, *tenth* and *twelfth*.



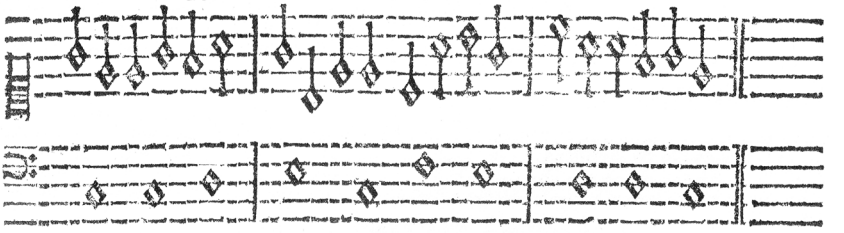
Reſolutio in Octava.



Reſolutio in Decima.



Reſolutio in Duodecima.

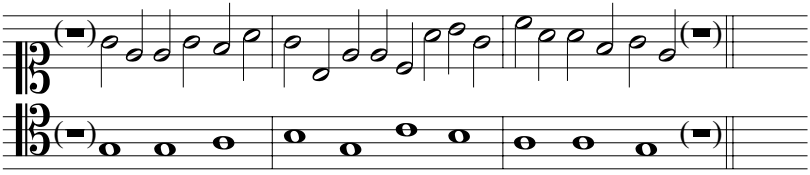


Dieſes kan gar leicht durch die Tranſitus und Paſſagien variiret und geziehret werden. Die Sätze können auch noch auf vielerley Weiſe geſchehen; Es gehet auch der Motus rectus bißweilen an / wann eine Stimme gradatim die andere Saltuatim gehet: Bevorab iſt der motus rectus bequem / wenn man in motum contrarium repliciret.

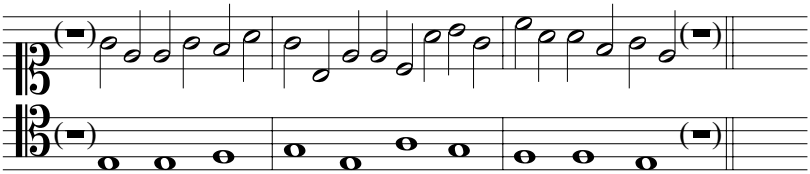
§. 208.

Wir wollen noch in einen ſehr kurtzen Exempel vorſtellen wie

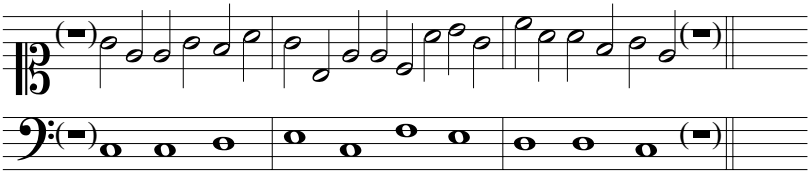
Resolution at the octave.



Resolution at the tenth.



Resolution at the twelfth.

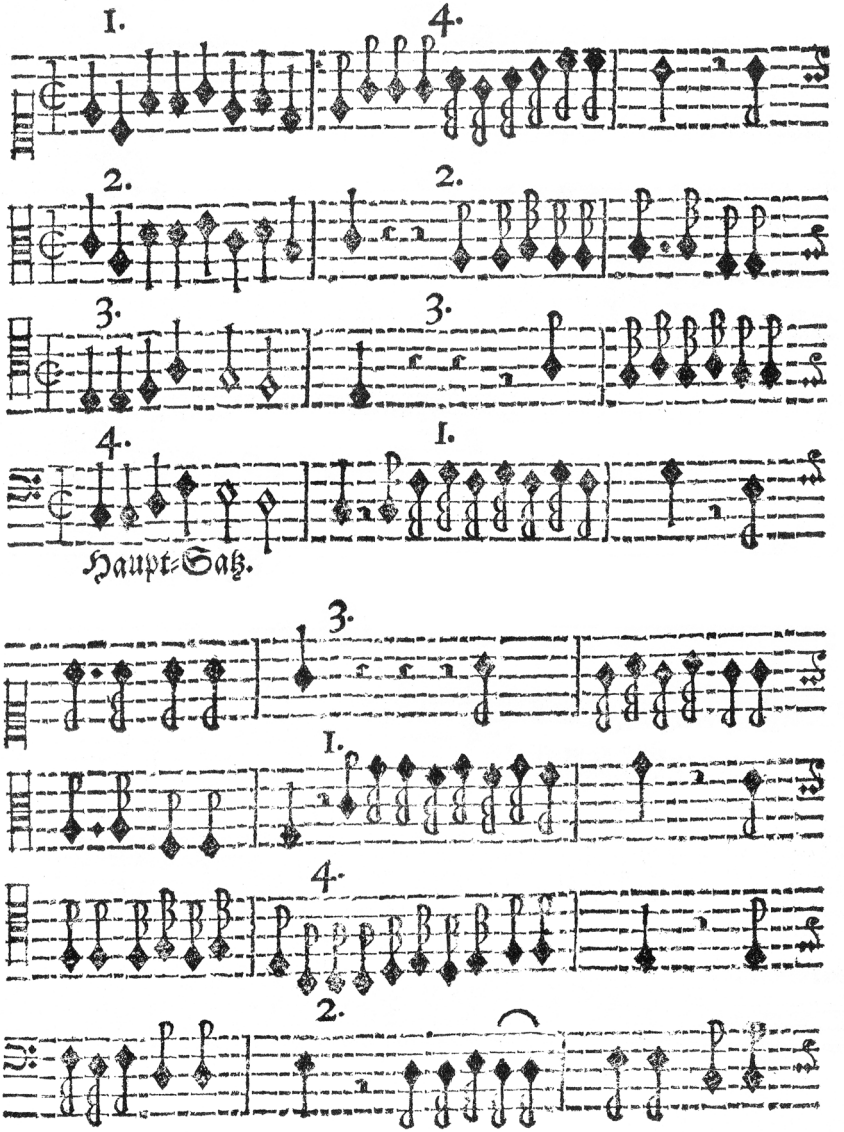


This can be *varied* and embellished quite easily with *passing tones* and *passages*. The chords can also occur in various ways. Sometimes *parallel motion* is also suitable, when one voice proceeds *stepwise* and the other *by leap*. *Parallel motion* is especially practical when one *replicates* in *contrary motion*.

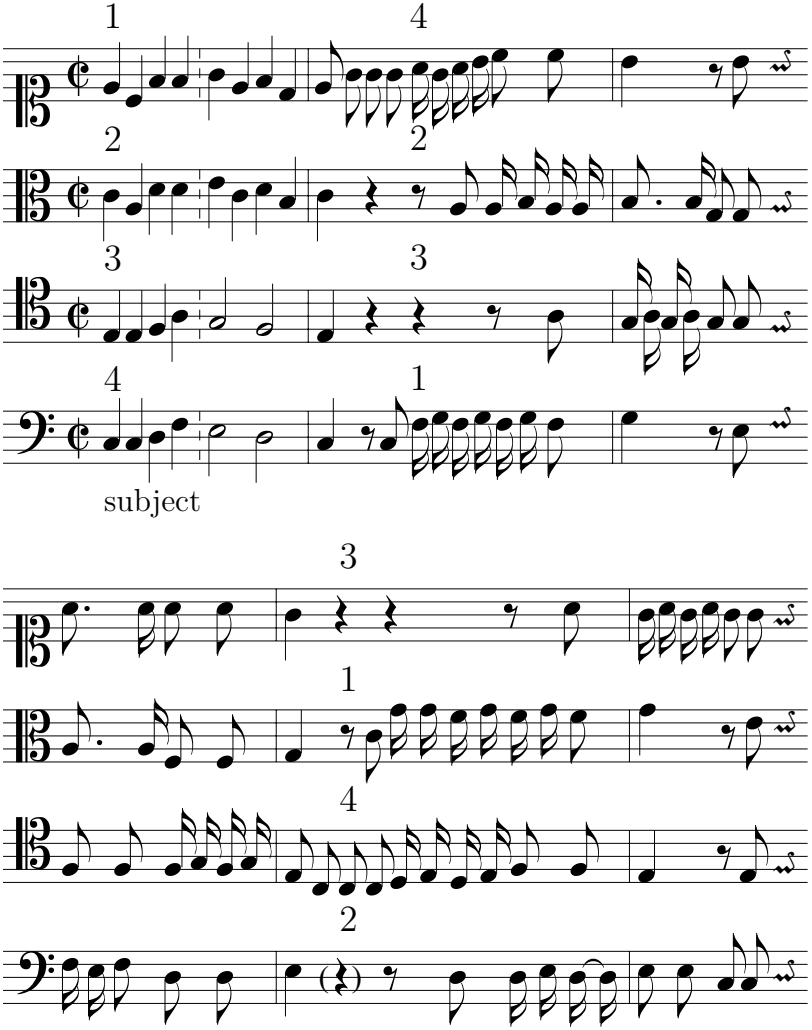
§208

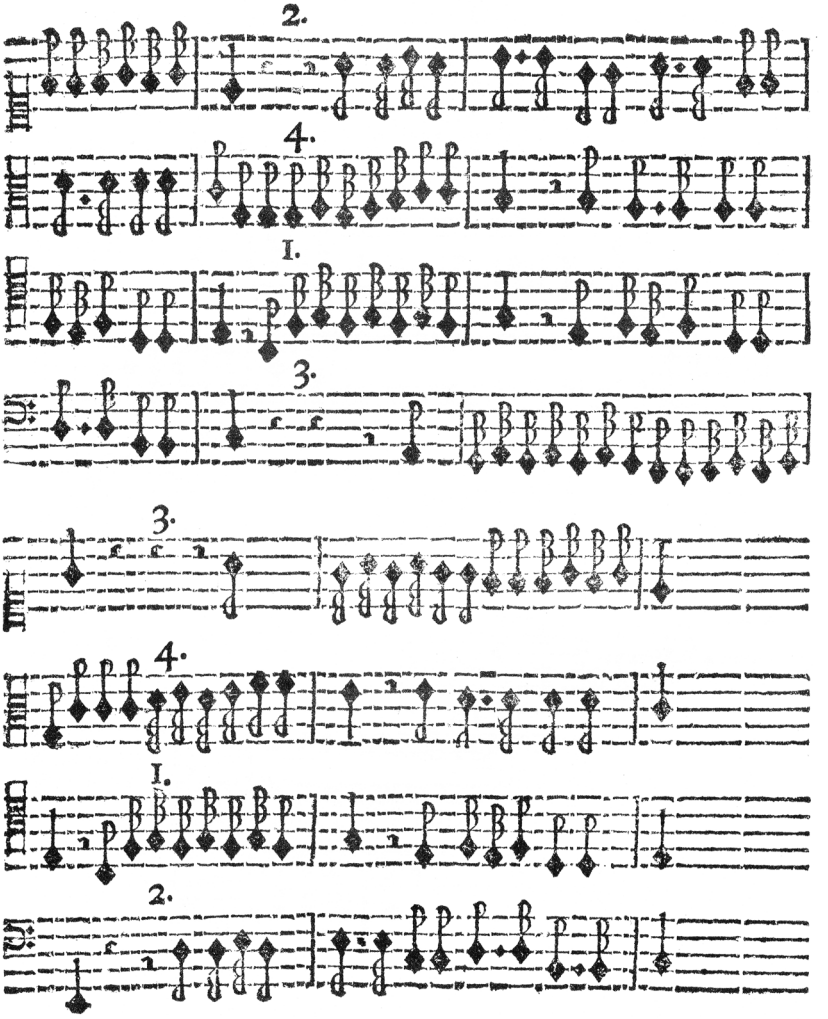
We should like to show in addition, in a very short example,

wie etwa die Paſſagien aus den ſchlechten Contrapunct dieſes vierfachen Thematis könten formiret werden.

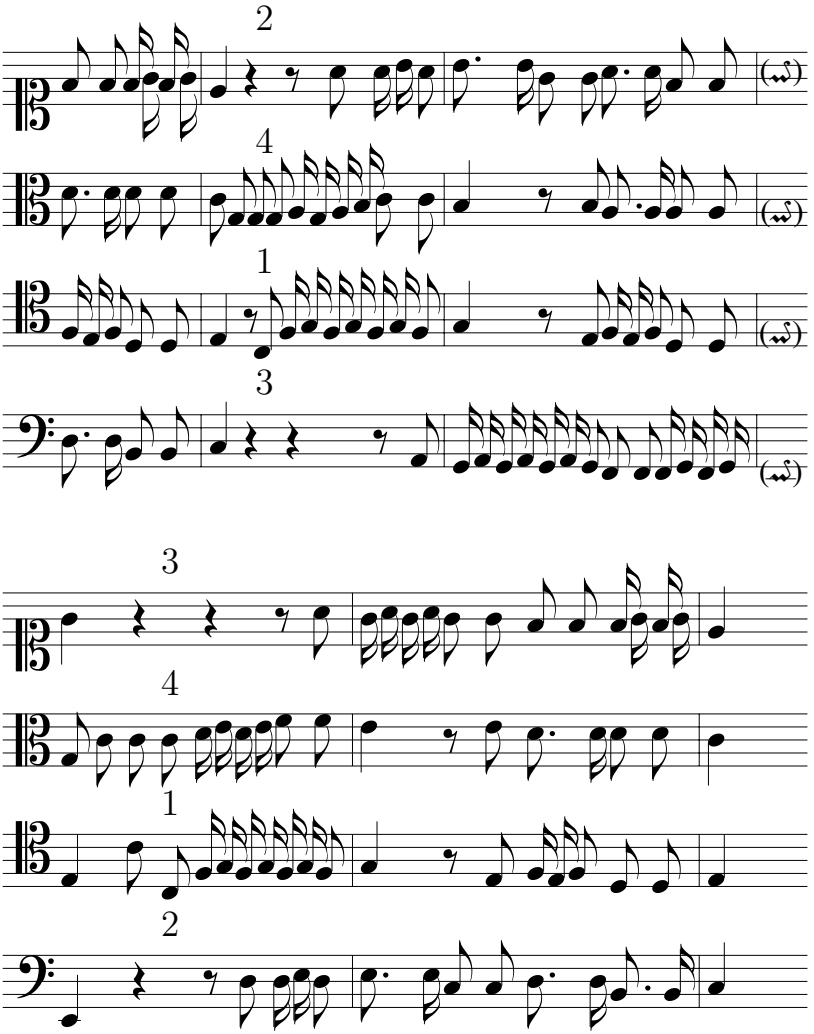


example, how *passages* could perhaps be *formed* from the simple *counterpoint* of a quadruple *theme*.





Dieſe

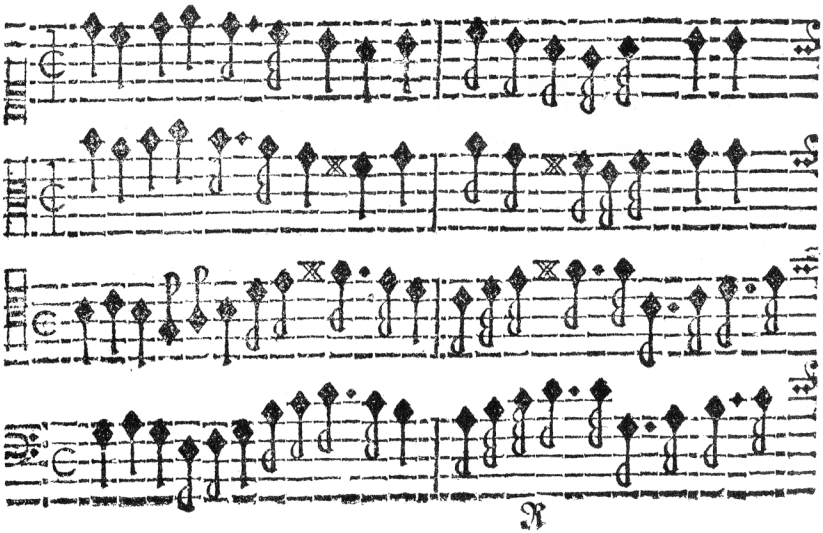


Everyone

Dieſe Variationes wird nun ein jeder nach ſeiner Manier weiter einzurichten wiſſen; welche denn allemahl nach der Applicat on der Singenden oder Inſtrumentiſten/ oder da ſie auff dem Clavier ſolten gebrauchet werden/ einzurichten ſind; Man kan auch unterweilen propter identitatem eine Formal-Clauſulam dazwiſchen ſetzen/ welches ein kluger Practicus ſchon beſſer verſtehen wird/ als man es ſchreiben kan.

§. 209.

Ich wil noch einige Exempel mit anfügen/ aus welchen ein jeder/ der nur ein wenig Naturalia hat/ meinen Mentem deſto beſſer verſtehen wird/ da er dann nicht ſo viel ſuchens wird von nöthen haben/ denn er hat durch ſolche Exempel gleichſam den Haupt-Schlüſſel dieſer Invention. Erſtlich wollen wir ein Exempel ſetzen ſo zu denen gedoppelten Contrapunctis gehöret/ und aus freyer Fauſt/ ihre Tranſitus und Colores mit ſich führen/ da man vorher keinen Cantum firmum zu ſetzen und zu Coloriren nöthig hat.

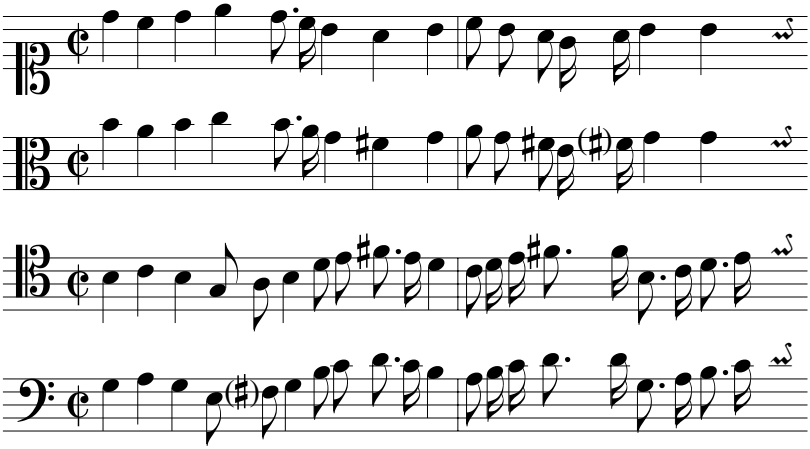


R

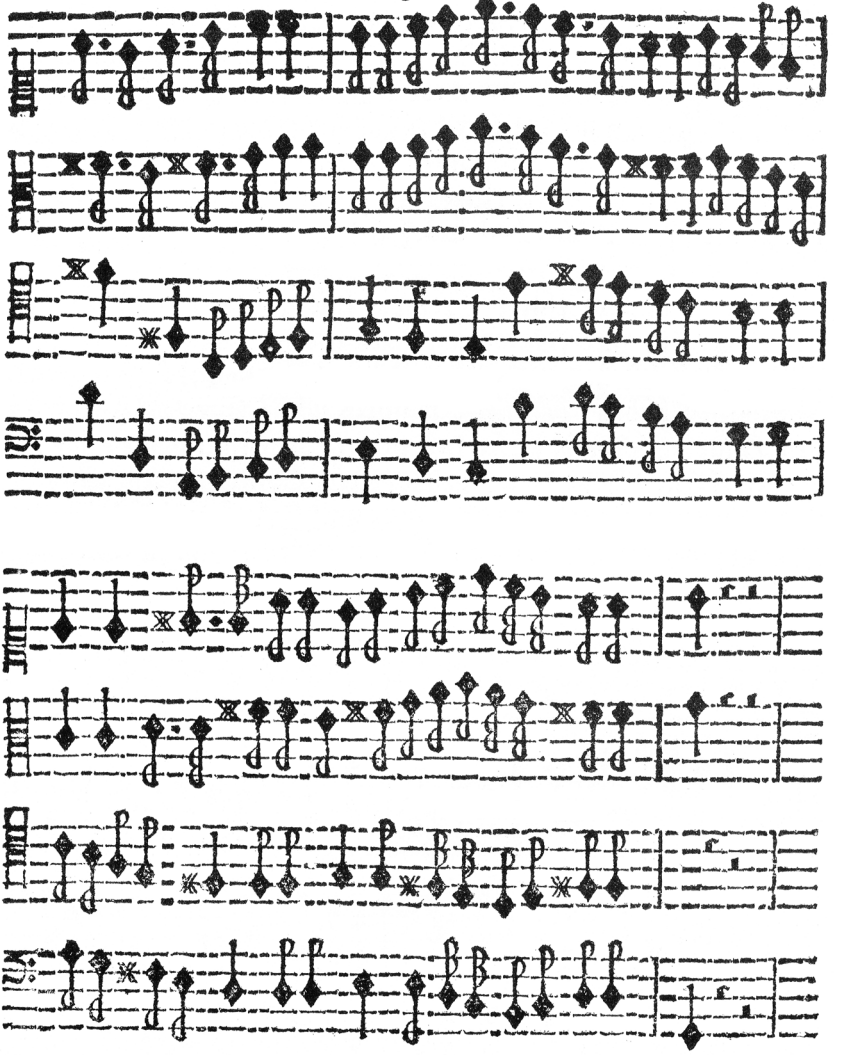
Everyone will know how to continue formulating these *variations* according to his own manner, which are then always to be formulated according to the *application* of the singer or instrumentalist – or if they are to be utilized on the keyboard. One can also sometimes, *through the same means*, put a *formal cadence* in between, which a clever *practitioner* will indeed understand better than one can write about.

§209

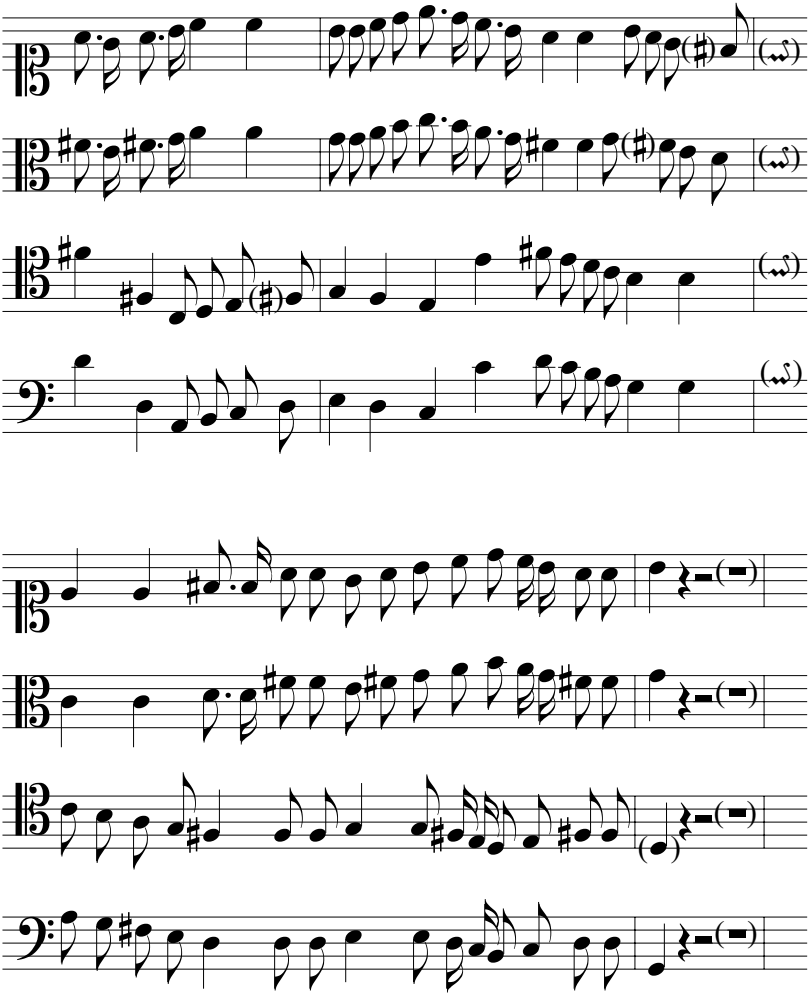
I want to include a few examples, through which anyone who has just a bit of a *natural gift* will understand *what I mean* all the better, since it will then not be necessary for him to research so much; for he has in such examples the master key, so to speak, to this *invention*. First we should like to posit an example that pertains to double *counterpoint*, and extemporaneously include its *passing tones* and *coloratura*, since it is not necessary that one compose a *cantus firmus* beforehand and *embellish* it.



R



Dieſer Exempel könten unzehlich viel gegeben werden / auch durch die Tripel; Die Verſetzung iſt zu weitläufftig / der Liebhaber

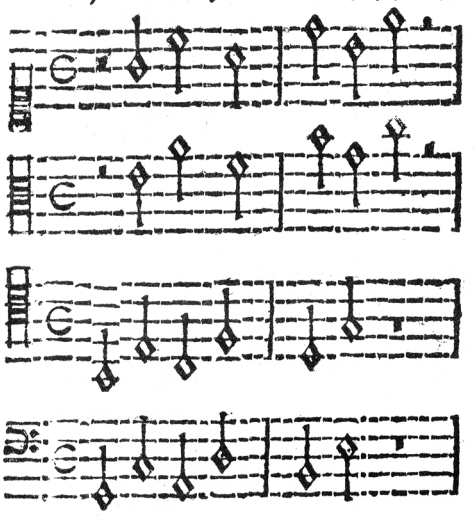


Uncountably many such examples could be given, through the *triple meters* as well. The rearrangements are too extensive;

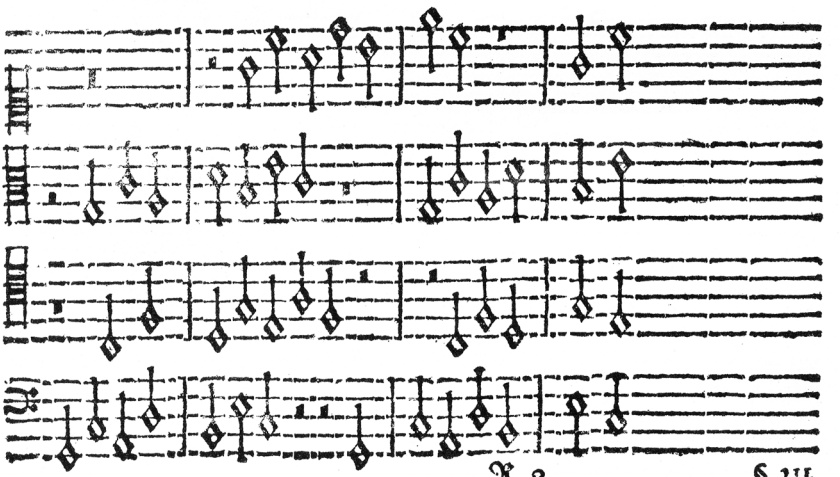
haber wird ſie ſchon finden: Erſtlich kan die oberſte per Quintam der Baſs werden/ als: g. f. etc. und der Baſs wird der Diſcant.

§. 210.

Hierauff folgen nun etliche Exempel/ zu den Fugis ligatis dienlich. Und zwar erſtlich ſchlecht:



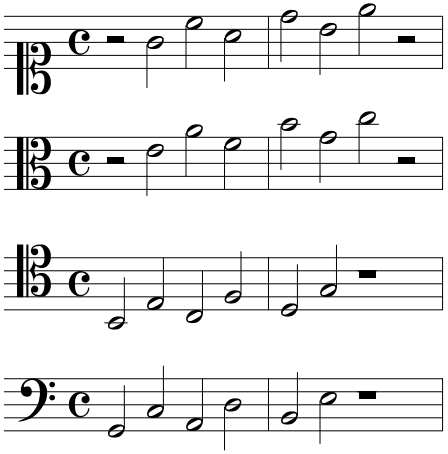
Alſo kan dieſes Thema in einen Canonem geſetzet werden/ wie folget:



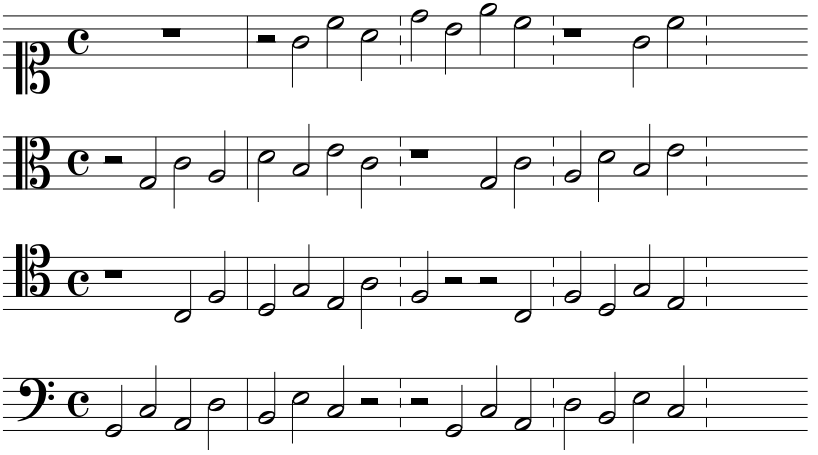
sive; the aficionado will indeed discover them. First, the upper voice can become the *bass by means of a fifth*, namely g f etc. and the *bass* becomes the *soprano*.

§210

Several examples follow that are helpful in *fugae ligatae*, indeed simple at first:



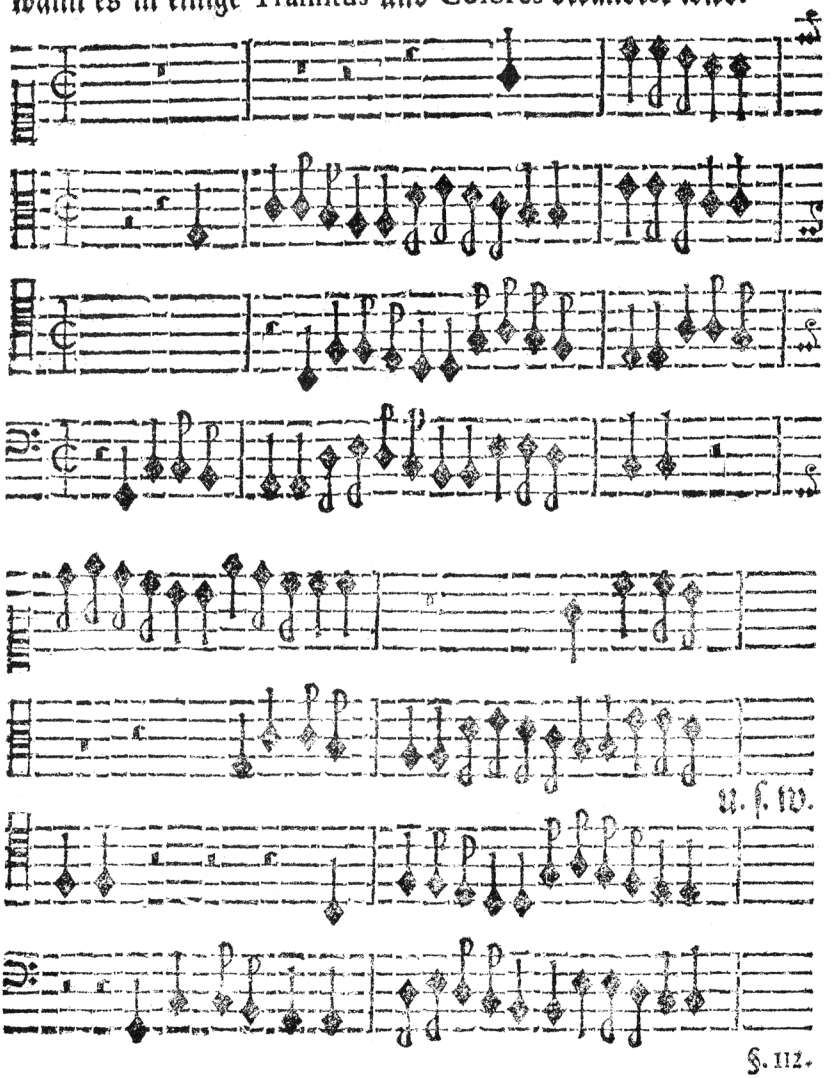
As such, this *theme* can be put into a *canon*, as follows:



R 2 §211

§. 211.

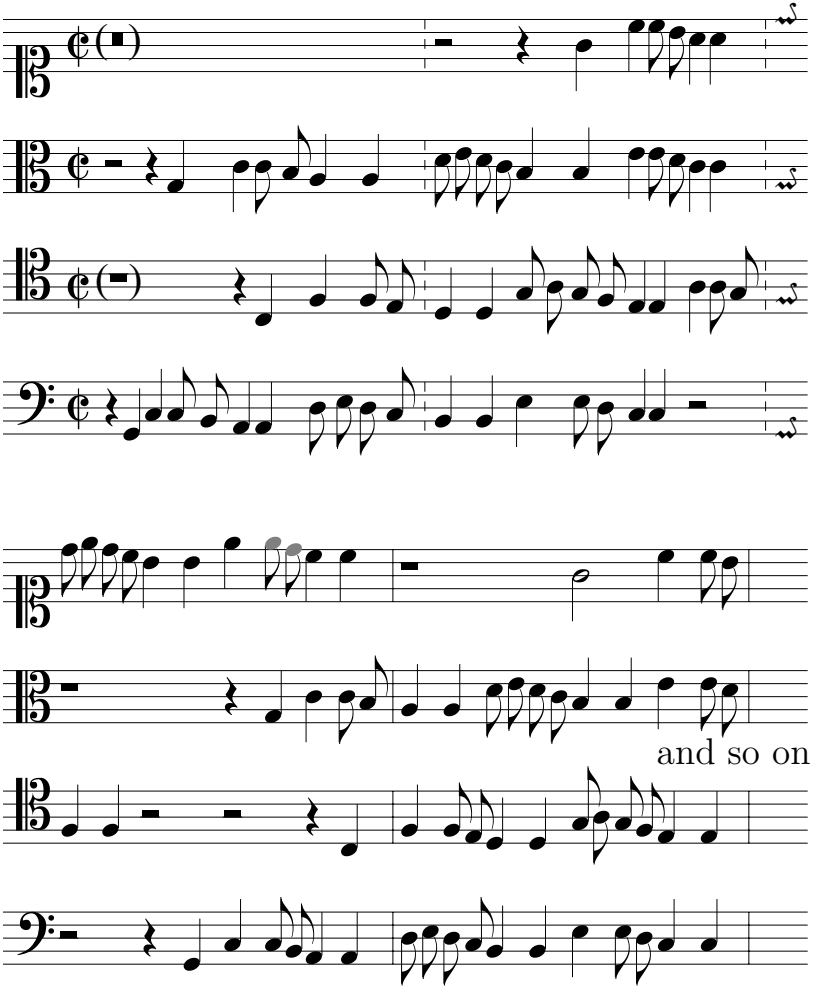
Dieſes Thema wollen wir nun verſuchen/ wie es fället/ wann es in einige Tranſitus und Colores verändert wird.



§. 112.

§211

We should now like to explore how this *theme* comes across when it is varied by means of some *passing tones* and *coloratura*.

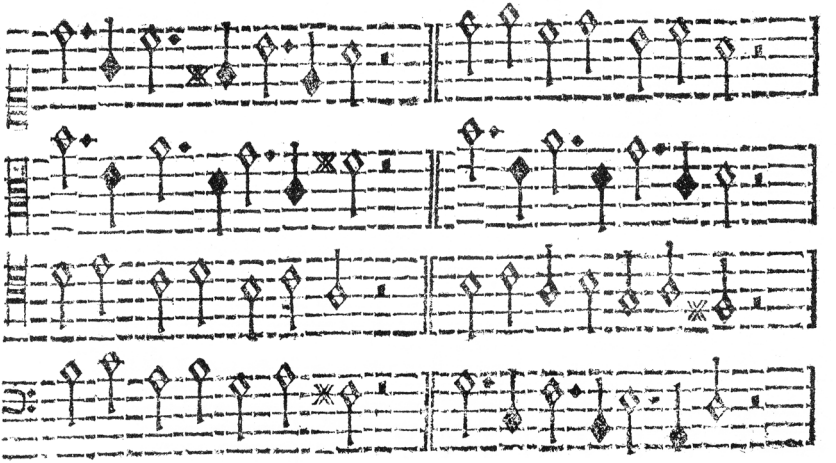


§112 [sic][93]

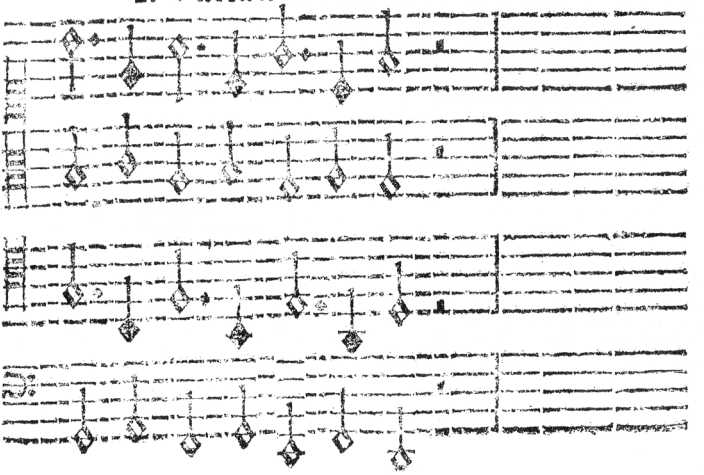
§. 212.

Wer auch Beliebung hat Syncopationes zu gebrauchen/ der kan dieſes und andere Themata leichte brechen/ und bald zu den Bindungen kommen. Inſonderheit in denen gedoppelten Fugen oder Contrapuncten; Wir wollen noch ein Exempel hierzu ſetzen:

1. Variat.

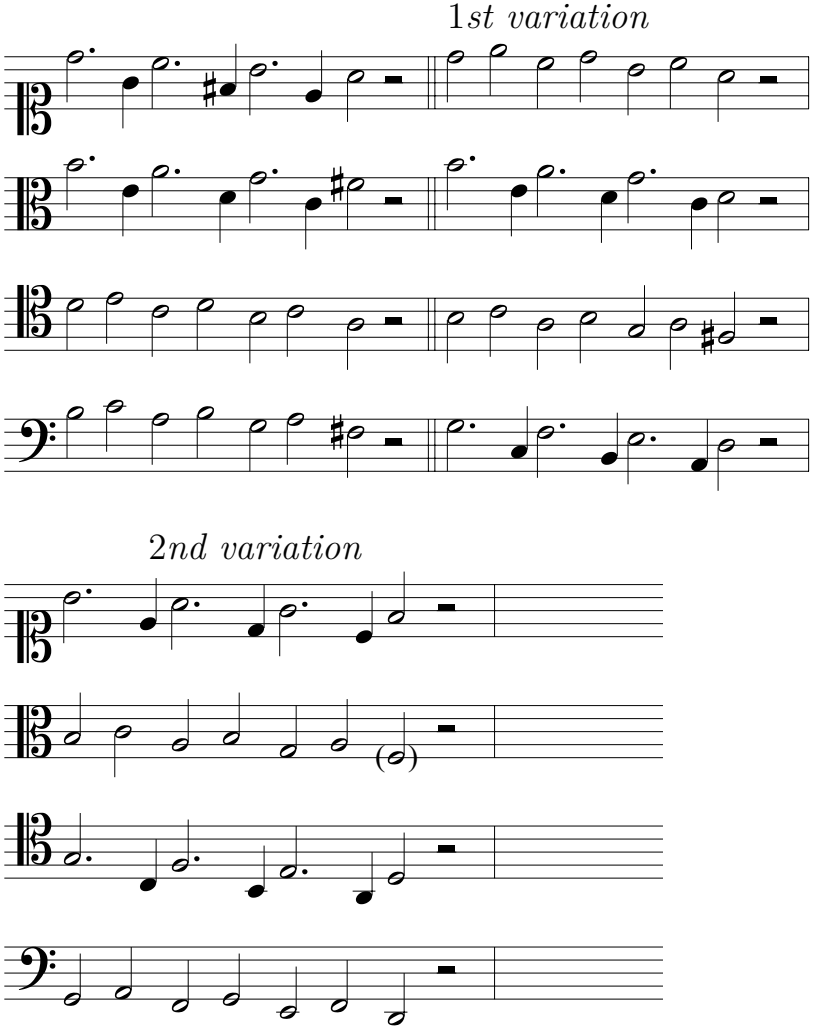


2. Variat.



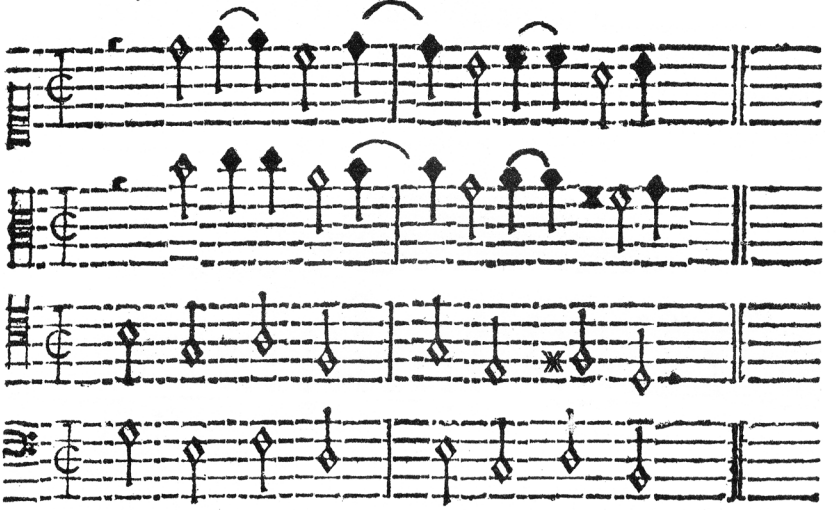
§212

He who is also inclined to utilize *syncopations* can easily break up this *theme* and others and quickly progress to suspensions – especially in double *fugues* or *counterpoint*. We should like to include another example here:

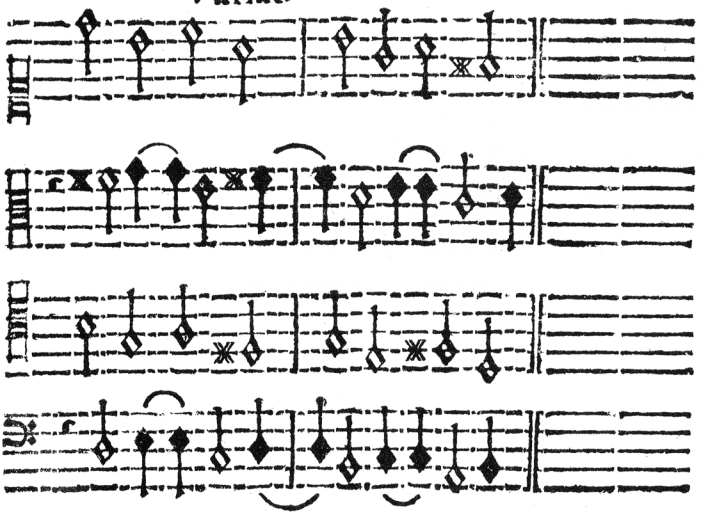


§. 213.

Noch eine andere Syncopirende Arth:



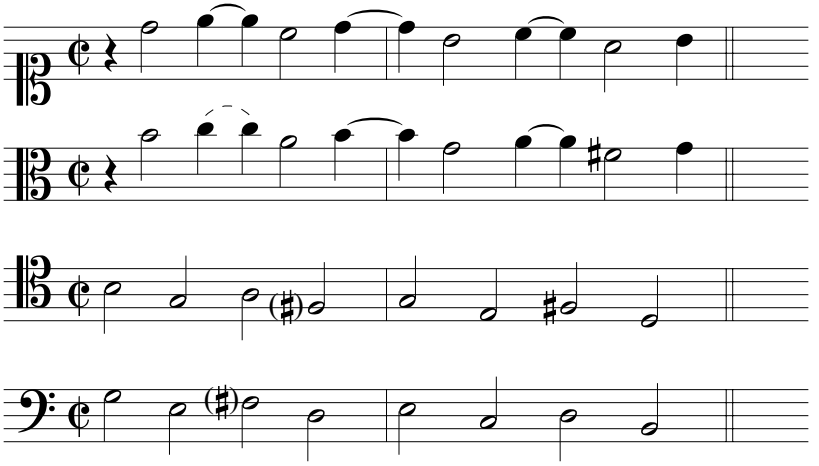
Variat.



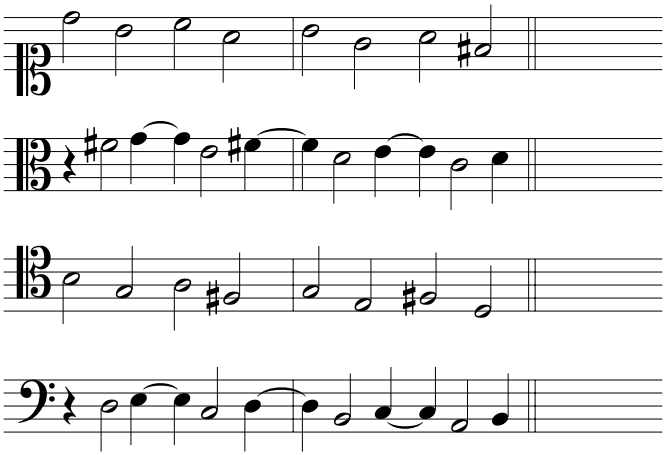
Die

§213

Yet another *syncopated* type:

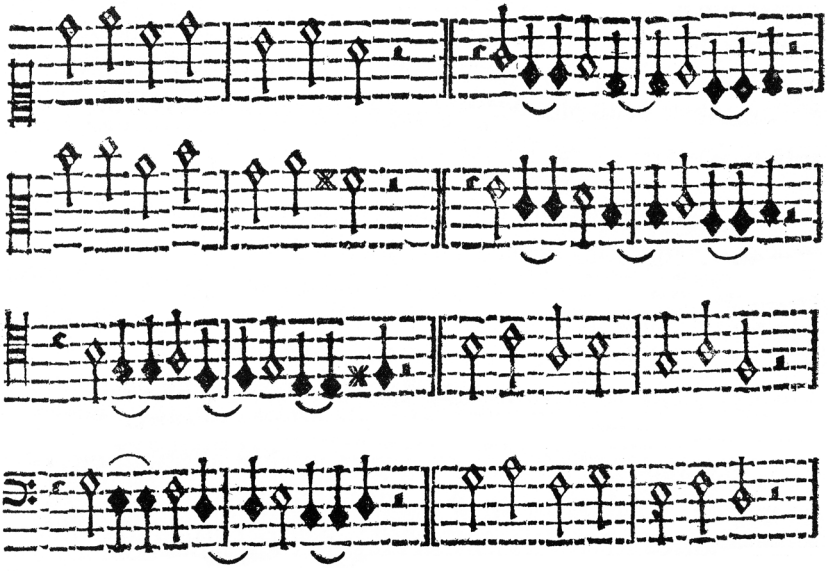


variation



The

Die andern beyden Stimmen können auch gebrochen werden/ hingegen bleiben die vorigen in Cantu firmo wie folget:



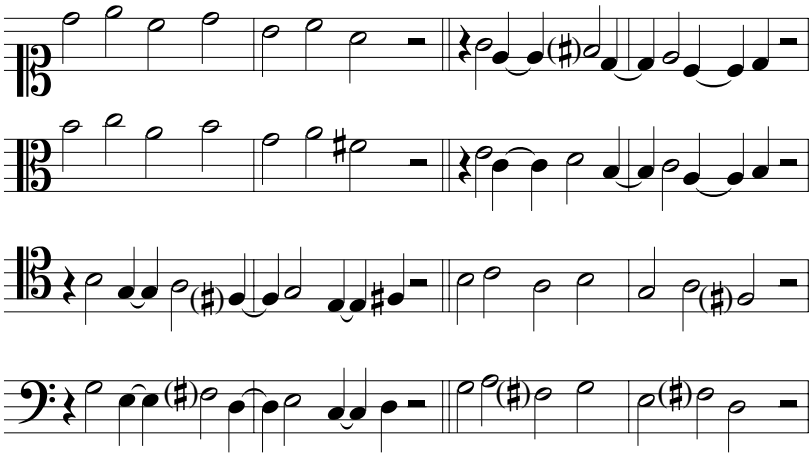
Doch muß im Gebrauch der Syncopen und Diſſonantien behutſam gehandelt werden/ denn in der Replica oder Verſetzung thun ſie nicht allemahl gut/ ſonderlich die Septima.

§. 214.

Und alſo können auff vielerley Arth die Variationes und Syncopationes geſchehen / welches ich aber denen Ingenioſern Hrn. Practicis überlaſſe / denn die Inventiones gehen nach dem Menſchlichen Verſtande in infinitum, dieſelben kan man keinen einflöſſen / und ſind vielmehr Gottes Gaben / die er einen jeden mittheilet/ nach dem Maaſſe wie er wil.

§. 215.

The other two voices can also be broken up, in contrast, the previous remain in the *cantus firmus* as follows:



However, one must proceed cautiously in the utilization of *syncopations* and *dissonances*; for in the *replica* or rearrangement they are not always good – especially the *seventh*.

§214

And as such, *variations* and *syncopations* can occur in many different ways, which I will, however, leave to the *more ingenious practitioners*. For according to the human intellect, *inventions* stretch into *infinity*; one cannot instill them into someone, and they are much more the gift of God, which He attributes to everyone in the measure that He wants.

§215

§. 215.

Wenn nun zwey Claves genommen werden / und man ſuchet durch bemeldeten Griffe der Tertien eine Stimme darzu / ſo wird da wieder ein neuer Canon entſpringen / nimmt man drey Claves oder zwey Intervalla ſo wird wieder was ſonderliches daraus / wer denn vier Membra gebraucht / iſt wieder was neues / und ſo weiter.

§. 216.

Zum Exempel / ich ſoll nach dieſem Intervallo d. e einen Canonem machen / dieſelben nehme ich entweder im Baſſe oder Diſcante / jetzo ſollen ſie im Diſcant vorher gehen / darnach werden ſie im Baſſo auch geſetzet / im Diſcanto wird wieder durch den gezeigeten Gebrauch der Tertien / eine neue harmonia darzu geſetzet / dieſelben ſetzet man wieder in den Baſs, und oben wieder etwas darzu / wie dieſes Exempel die Sache erleutern wird:

d e a g c d
b e A G c d

Hier werden allemahl die Tertien verſtanden / als der Diſcant hat ſie unten / der Baſs aber oben: Dieſe Tertien aber haben in den Griffen keinen ſonderlichen Gebrauch / nur daß ſie weiſen / ob der Satz auch richtig iſt / denn wo eine harmonia gemachet wird / da die Tertien nicht ſtatt haben / ſo wird kein Canon daraus. Die Conſecution eines ſolchen Canonis kan auf vielerley Weiſe geſchehen / doch auch unterweilen in den Tertien. Wir wollen ihn folgender Geſtalt einrichten:

. . . d e a g c d . . d e a
. . . . . a h e d g a . . a
d e a g c d . . d e a g c d
. . A H E D G A . . A H E D

Man ſetze über die unterſte Stimme die Tertiam primò Compoſitam, wird die harmonia 5. Stimmig. Und unter den Alt die Tertiam, ſo iſt der Canon 6. Stimmig.

§. 217.

§215

If two *notes* are taken, and if one seeks out an additional note by means of the mentioned chords of *thirds*, in such a way a new *canon* again results. If one takes three *notes*, or two *intervals*, then again something extraordinary becomes of it. If one takes four *members*, there is again something new, and so on.

§216

For example, if I am supposed to create a *canon* based on the *interval* d e, I take these either in the *bass* or *soprano*, and now it should proceed in the *soprano* and afterwards be put into the *bass* as well. In the *soprano*, a new *harmony* is again added by means of the described utilization of *thirds*. One again composes the same in the *bass* and again something above in addition, a matter this example will clarify:

$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	a	g	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	
	d	e	*A*	G	c	d

Here, the *thirds* are always inferred, namely the *soprano* has them below, the *bass*, however, above. These *thirds*, however, have no special use in these chords, only that they show whether the chord is correct; for if a *harmony* is created where the *thirds* cannot occur, then no *canon* will result according to this *method*. The *succession* in such a *canon* can occur in many ways, indeed sometimes also in *thirds*. We should like to formulate it in the following way:

.	.	.	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	($\overline{\text{a}}$)	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$	.	.	$\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{e}}}$	$\overline{\text{a}}$
.	.	.	.	.	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{b}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{a}}$	.	.	$\overline{\text{a}}$
$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	a	g	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	.	.	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	a	g	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$
.	.	*A*	B	E	*D*	*G*	*A*	.	.	*A*	B	E	*D*

If one puts the *tertia primo composita* above the lowest voice,[94] then the *harmony* becomes 5-part, and with the *third* below the *alto* then the *canon* is 6-part.

§217

§. 217.

So nun dieſe 2. Intervalla in dem Baſs voran geſetzet werden/ dann wird wieder ein gantz ander Canon daraus:

. . d e g e a e a
d e g e e a a . .

Dieſe Conſecution kan folgender Geſtalt eingerichtet werden.

| | | |

§217

If these 2 *intervals* are written in the *bass* in the beginning, then a completely different *canon* again results:

.	.	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{a}}$
d	e	g	e	e	a	a	.	.

This *succession* can be formulated in the following way::

					$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f♯}}$	$\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{f♯}}$	$\overline{\text{f♯}}$	$\overline{\text{b}}$	$\overline{\text{b}}$	.	.
					$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{f♯}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{g}}$	.	.
			g	a	$\overline{\text{c}}$	a	a	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$	.	.	.	g
d	e	g	e	e	a	a	.	.	.	d	e	g	e	e
		G	*A*	c	*A*	*A*	d	d	.	.	.	G	*A*	c

---

§218

If one wanted to perhaps add another *note* to this *interval* or *theme*, as in $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{c}}$ or $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{e}}$ b and so on, then new *canons* are again in store. If I take other *intervals*, namely *thirds*, *fourths* etc. both *ascending* as well as *descending*, in such a way there is again something new at hand. Whenever another *interval* is added, something unknown again results in such a way that one does not know where it comes from and how it will conclude. Something extraordinary results as well when one proceeds through *fifths*, as in:

$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	.	.
.	.	g	a	g	f	g

	.	.	.	.	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{g}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	.
comites'	.	.	.	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	.	.
succession:	.	.	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$	.	.	.
	d	e	d	c	d	.	.	.	d	e

This *canon* can also be composed in *contrary motion*.

§. 219.

In Summa/ es iſt das Werck ſo reich/ daß man ſich hoch darüber verwundern muß/ und müſte ein Klotz oder Atheiſte/ (ach die armen verſtockten Hertzen) ſeyn/ der hierüber den Schöpffer zu preiſen/ nicht ſolte bewogen werden. Und dieſes iſt doch nur ein ſchlechter Contrapunct, wie? wann nun die mannigfaltigen Variationes und Figuren darzu kommen.

§. 220.

Ich wolte noch gantze Lieder in ſolche Canones und gedoppelte Contrapuncta in Exempel hierher ſetzen/ damit der geneigte Muſic-Freund ſehen möchte/ wie aus allen Intervallis oder Liedern ſolche Freude und unverhoffte harmonien können gemachet werden/ allein der Raum läſſet es nicht zu; Dieſes wolte ich aber noch erinnern: Wann etwa die Stimmen oder Sätze/ zu weit von einander kommen/ oder die oberſten Sätze noch tieffer als die unterſten beyden Stimmen/ durch den Motum Contrarium, welcher in dieſer Compoſition in acht genommen wird/ kommen wolten/ alsdann kan man/ wenn das Thema ſtill ſtehet/ zwene Sätze zu einen Clave formiren/ auch durch eine Octavam herauff oder herunter ſpringen. Als wann das Thema alſo fort ſchritte/ e f g / c d e und die obern Stimmen ſolten dieſen entgegen gehen/ alſo g f e / e d c ſo könte f. und d. in dem die unter Stimmen auch in d. und f. ſtill halten/ eine Octavam hinauf fahren/ damit der motus Contrarius ſeinen Lauf behalte/ als:

g	f	f	e	d
e	d	d	c	h
e	f			
c	d		g	h
			e	g

Dieſes lehret ohne dem der Uſus, und wird man endlich ſo läufftig hierinnen werden/ daß man keines ſonderlichen Nachdenckens nöthig hat; Es kan auch wohl zu Zeiten der Motus rectus, ſed rarò ſtatt haben.

§. 221.

§219

In summary, creation is so rich that one has to be highly astonished, and he who would not be moved by this to praise the Creator would have to be a klutz or an atheist (O, their poor stubborn hearts). And this is indeed only simple *counterpoint* in what way – and when manifold *variations* and *figures* come in addition?

§220

I wanted to include entire songs in such *canons* and double *counterpoint* in examples, so that the benevolent music aficionado might see how such joy and unexpected *harmonies* can be created from all *intervals* or songs, however, room does not permit this. I did want to remind of the following, however: if, for example, the voices or chords get too far from one another, or the uppermost chords were to go even lower than the lowest two voices through *contrary motion*, which is taken into account in such *composition*, at that point, if the *theme* rests, one can *form* two chords for one *note*, and also leap up or down by an *octave*. Such as if the *theme* proceeds as such $\begin{smallmatrix} e & f & g \\ c & d & e \end{smallmatrix}$, and the upper voices should proceed in the opposite direction, namely $\begin{smallmatrix} g & f & e \\ e & d & c \end{smallmatrix}$, in such a way f and d could leap up an *octave*, where the lower voices also remain at d and f, so that *contrary motion* may retain its course, namely:

g	f	$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$	*Experience* teaches this in any case, and
e	d	$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$	b	eventually one becomes so quick in this re-
e	f		g	b	gard that one does not require any partic-
c	d		e	g	ular deliberation. At times, *parallel motion* can also occur, *but rarely.*

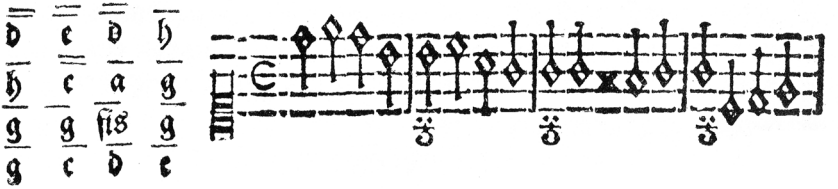
§221

§. 221.

So aber Intervalla in einerley Menſur und einerley Fortſchreitung continuiren / ſo hat man dieſe Sprünge zwar nicht nöthig / allein ſie ſchlingen ſich durch einen Circul durchs gantze Clavier / und kömmt die harmonia wieder in die Claves da ſie den Anfang genommen / welches abermahl ein Exemplar vorbildet / wie auch die Muſic nach dem Lauff der Natur wieder dahin incliniret / wo der Anfang und Urſprung her iſt ; Daß auch dieſe Grund und Natur-Regel / Omnium rerum viciſſitudo, hier ſtatt hat.

§. 222.

Dieſes iſt gewiß eine gantz andere Beſchaffenheit / als wañ man einen Canonem 2. 3. oder mehr ſtimmig ſetzet in Uniſono, denn da wird nach Belieben eine harmonia geſetzet / ſo viel ſtimmig als man wil / daß die Stimmen nicht zu weit von einander geſetzet werden / damit ſie in ein Syſtema Simplex oder 5. Linien können geſchrieben werden / dann ſetzet man eine Stimme nach der andern aus / und machet die Zeichen dabey / wie die Comites ſollen nachfolgen / das iſt alſo die Kunſt eines Canonis in Uniſono, womit mancher ſich ſehr groß machen wil ; Soll dieſe harmonia verlängert werden / ſo wirfft man die oberſte Stimme zurück / und ſetzet wieder eine neue darzu / und alſo kan immer continuiret werden / denn man kan Veränderungen genung haben / weil es eine freye Compoſition iſt. Zum Exempel nur mit vier Noten :

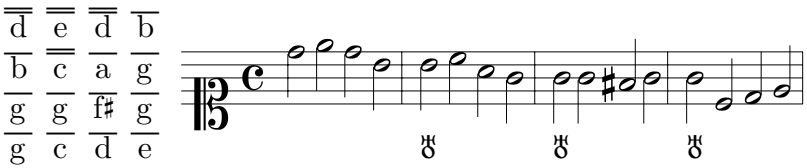


§221

If, however, *intervals continue* in one *meter* and the same progression, then one does not require these leaps. Nonetheless, they make their way by means of a *circle* through the entire keyboard, and the *harmony* returns to the *key* where it began, which again represents an archetype of how music as well *is inclined*, according to the course of nature, towards the place where the beginning and origin was, in such a way that this foundational rule of nature has its place here as well: *Omnium rerum vicissitudo.*[95]

§222

This certainly has a completely different nature than when one composes a *canon* in 2, 3 or more voices in *unison.* For there a *harmony* is created according to desire, in as many voices as one wants, in such a way that the voices are not composed too far apart from one another, so that they can be written on a *simple staff* or on 5 lines. In such a way, one puts one voice after the other and writes the symbols in for how the *comites* should follow. And that is the art of a *canon at the unison*, with which some would like to self-aggrandize greatly. If this *harmony* is to be extended, then one takes the uppermost voice out and adds a new one. And in such a way one can always *continue.* For one can have sufficient variation, because it is a free *composition.* For example, with just four notes:



S 2 Now

Nun kan man continuiren / die oberſte Stimme hinweg nehmen und wieder eine andere dafür machen / und mancherley Variationes haben / wovon dieſes beyläufftig. Wir ſchreiten wieder zur Sache und zum Schluſſe.

§. 223.

Es kan aber keine Circulation in Claviere angehen / wo nicht ein gutes Temperament darinnen iſt angerichtet worden / (denn wie ſchon erwehnet) ſo können durch die eingelegte Subſemitonia keine ſolche Progreſſionen ſtatt haben / welches ich auch denjenigen ſo das Monochordum nicht verſtehen / noch einmahl einfältig vortragen wil: Wie dann bekannt iſt / daß in unſerer Scala oder Eintheilung der Clavier ein Mangel vorhanden / alſo daß in derſelben eine Quinta und eine Tertia minor um ein Comma zu klein / und eine Quarta und Sexta major ſo viel zu groß ſind: Da dann der Defect der Quintæ im d. und a. ſich befindet / nach der Zarliniſchen Eintheilung. Wann nun in dieſe Scalà noch ein ſonderlich d. hinein geleget würde / ſo könte man obgedachte Conſonantien rein haben / allein wann man von einer Conſonantia zur andern gehen wil / ſo kommen die Abſurda an den Tag: wañ auch nun ſchon die Claves cis. dis. fis. gis. b. darzu kommen / ſo kan man doch ohne die temperatur nicht auskommen; Zum Exempel / wann man im c. g. anfähet von G. ins d. gehet / wil ich nun eine reine Quintam haben / ſo muß ich das gewöhnliche d. nehmen / nehme ich das eingeſetzte neue d. ſo iſt G. d. als eine Quinta ein Comma zu klein / nehme ich aber das gewöhnliche d. und nehme darnach a. darzu / ſo iſt d. und a. ein Comma zu klein / und müſte dahero ein neues a. haben / dieſes neue a. wil wieder zur Quinta ein ſonderliches ẽ. haben / zum Exempel:

f	e
d	cis
a	a
d	a

Wenn

Now one can *continue*, take out the uppermost voice and in turn create another one instead, and have different types of *variations* – and this incidentally. We return to the matter at hand and proceed to the conclusion.

§223

No *circulation* can occur on the keyboard, however, if a good *temperament* has not been implemented in it, (for as already mentioned) in such a way no such *progressions* can occur with inlaid *subsemitones*, which I would like to present simply to those who do not understand the *monochord* one more time. Just as it is known that there is a deficiency present in our *scale*, or division of the keyboard, in such a way that a *fifth* and a *minor third* on it are a *comma* too small, and a *fourth* and *major sixth* are that much too large – where the *deficiency* of the *fifth* at d and a is then according to Zarlino's division. If a special d were to be added to this *scale*, one could have the above mentioned *consonances* pure. However, if one wants to proceed from one *consonance* to another, then the *absurdities* come to light. Even if the *notes* c♯ d♯ f♯ g♯ b♭ come in addition, one indeed cannot manage without *temperament*. For example, if one begins with c g and goes from G into d, if I now want to have a pure *fifth*, in such a way I have to take the usual d. If I take the newly inlaid d, then G d is a *comma* too small as a *fifth*. If I, however, take the usual d and take a afterwards as well, then d and a is a *comma* too small, and would therefore require a new a, this new a in turn desires a special $\overline{\text{e}}$ as a *fifth*, for example:

$\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$
$\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c♯}}$
a	a
d	a

If

Wenn nun ſchon d. a. rein ſind/ ſo fodert dieſes neue a. wieder ein neu ē./ wil e. wieder ein neu h./ H. wieder ein neu fis/ fis. ein neu cis./ cis. ein neues gis./ gis. ein neues dis./ dis. ein neu b./ b. ein neu f./ f. wieder ein neues c. haben/ alſo kömmt man nicht wieder in das c. wovon der Anfang iſt gemachet worden; Dieſes neue c. erfodert wieder ein neues g. zur Quinta, das g. wieder ein neues d. alſo hätte man ſchon drey d. in dem Clavier. Dieſer Progreſs gehet in infinitum, darum muß nothwendig eine Temperatur angerichtet werden/ wil man keine Confuſion im Clavier verurſachen: Welches alles auff dem Monochordo deutlich kan gewieſen werden. Darum iren die Puritaner gar ſehr/ die alles rein auff dem Clavier haben wollen/ indem ſie lauter Verwirrungen einführen; Dieſer Defect aber des Commatis kan ſehr wohl in die 12. Claves eingetheilet werden/ daß ſchon das Gehör ſein Vergnügen haben kan. Wovon an andern Orthern genugſam iſt gelehret worden.

§. 224.

Darüm hat GOtt durch die Natur uns den Weg offenbahrlich gezeiget/ ſo müſſen wir ja billig folgen/ dann die Kunſt iſt ja eine Folgerinne der Natur; So wird uns ja der Weg durch die Temperatur auch gezeiget/ wie wir folgen ſollen; Darum iſt es nicht recht/ wenn einer den andern gewiſſe Limites und Schrancken ſetzen wil/ wie weit er in den Tranſpoſitionibus kommen ſolle/ ein jeder bediene ſich ſolcher Tranſpoſitionen/ ſo weit er kommen iſt/ ein ander aber ſo nicht weiter kommen können/ der möchte auch ſein Scoptiſiren einſtellen; Doch beſchimpffet er ſich ſelber/ weil er damit ſeine Unwiſſenheit an den Tag giebt. Dann das folget nicht/ weil ich dieſes oder jenes nicht begreiffen kan/ derohalben iſt es nicht recht/ oder kan nicht angehen: Das würde eine böſe Conſequens ſeyn.

§. 225.

If d a is now pure, then this new a in turn desires a new $\overline{\text{e}}$, then e desires in turn to have a new b, B in turn a new f♯, f♯ a new $\overline{\text{c♯}}$, c♯ a new g♯, g♯ a new d♯, d♯ a new b♭, b♭ a new f, f in turn a new c. And in such a way one does not come back to the c where one began. This new c in turn requires a new g as a *fifth*, the g in turn a new $\overline{\text{d}}$. And in such a way one would already have three d's on the keyboard. This *progression* stretches into *infinity*. For this reason, a *temperament* must necessarily be implemented, seeing that one does not want to cause any *confusion* on the keyboard – all of which can be demonstrated clearly on the *monochord*. For this reason, *purists* err quite gravely who want to have everything pure on the keyboard in that they introduce pure confusion. This *deficiency* of the *comma* can, however, be distributed among the 12 *notes* very effectively, so that the ear can indeed have its pleasure, which has been taught sufficiently elsewhere.

§224

For this reason, if God has manifestly shown us the path through nature, then we indeed must properly follow; for art is indeed a follower of nature. In such a way, the path we should follow is also indeed shown to us through *temperament*. For this reason, it is not right when someone wants to set certain *limits* and boundaries for another in terms of how far he is allowed to go in *transpositions*. Everyone may use such *transpositions* according to how far he has progressed, another, however, who cannot progress any further might also become *skeptical*. Nonetheless, he defames himself because he brings to light as such his ignorance. For it does not follow that because I cannot comprehend something or another that for that reason it is incorrect or cannot occur – that would be a bad *consequence*.

§225

§. 225. Beſchluß.

Ich wil mich anjetzo in dieſer Arbeit nicht länger aufhalten/ bevorab weil ich hier nur vor die Anfänger und Kunſt-begierig Liebende geſchrieben habe; Ich weiß wohl wie mir zu Sinne geweſen iſt in meiner Jugend/ ich hätte gerne etwas rechtes gelernet/ die getreuen Informatores aber konte ich nicht haben/ gute Autores ſo da gründlich von der Muſic geſchrieben/ mangelten mir auch/ muſte alſo zu frieden ſeyn/ biß mir GOtt andere Gelegenheit gab. Darum werde ich deſto mehr veranlaſſet meinen Nechſten zu dienen/ habe demnach gethan was meine Schuldigkeit erfodert/ und was mir möglich iſt; Ich habe nicht gemeynet daß dieſes Werck ſo weitläufftig werden wollen/ da ich hin und wieder etwas inſeriren müſſen/ weswegen es auch nicht allemahl gar zu ordentlich iſt/ welches der Leſer nicht übel deuten wolle; GOtt gebe daß dieſes alles zu ſeines Heil. Nahmens Ehre/ und des Nechſten Nutze möge gebrauchet werden: Alſo ſchlieſſe ich nun in Gottes Nahmen/ und ſchreite mit dieſer wohlgemeynten Arbeit zum ENDE.

JENA/ Gedruckt bey Paul Ehrichen.

§225 Conclusion

I would rather not linger with this work now for any longer, especially because I have only written here for beginners and ambitious art aficionados. I indeed know well in my youth how I felt in my mind that I wanted to learn something proper. I could not gain access, however, to faithful *teachers*. Good *authors* that wrote comprehensively on music were lacking for me as well. As such, I had to make do until God provided me with other opportunity. For this reason, I have all the more occasion to serve my neighbor, and have accordingly done that which my obligation requires and what is possible for me. I did not intend for this work to become so extensive in that I only intended to extend the short *work* on basso continuo, since I now and again had to *insert* something – for which reason it is also not always all too orderly, which the reader should not take the wrong way. May God grant that all of this may be utilized for the glory of His holy name, and for my neighbor's profit. And so I now conclude in the name of God, and proceed with this well-intended work to the END.

JENA, Printed by Paul Ehrich

Druck-Fehler.

In der Vorrede auf der dritten Seite lin. 7. vor/ zu dieſen leſet In dieſen.
In der andern Zeile des erſten Carminis muß Omen vor Omnem geleſen werden.
Vor Goetius muß Goezius ſtehen/ vor Eccleſia muß Eccleſiæ geſetzet werden.
Im andern Carmine lin. 1. leg. turbatas pro ſturbatas.
Im Fünfften Carmine lin. 7. vor verſtehen lege verſtehn.
Lin. 16. vor Totz lege Trotz.
Pag. 2, Lin. 15. vor novis leſet noris. pag. 4. lin 3. leſet vacuum.
p. 5. l. 1. werde gedoppelt ausgeleſchet. p. 5. l. 14. ſetzet in der natürlichen Ordnung/ noch hinzu: Der radical-Zahlen/ lin. 20. leg. verwirre.
p. 6. l. 7. leſet Syzigiæ. p. 9. l. 16. ſetzet hinzu duplicata.
p. 9 lin ultimà, wer vollſtändiger ſetzen will/ kan die Tertiam verdoppeln.
p. 12. und anderswo/ da ✕ 4 ſtehet. bedeutet qvartam majorem, ſuperfluam
p. 16. lin. 20. leſet gis-c.
p. 18 lin. 10. Vor doch ſetze und. lin. 11. leſche aus ich. Hierbey kan inſeriret werden: Wenn man alles Mathematice, oder in den Zahlen gleich haben wolte/ wäre wol unmüglich/ denn alle Secunden, tertien, qvarten, qvinten ꝛc. können nicht alſo eingetheilet werden/ daß ſie in gleicher proportion in der temperatur ſtehen können: Zum Exempel ich ſetze c. cis, 1123. 1060. und cis d. 1060. 1000. ob ſchon das Temperament erleitlich/ ſo ſind ſie doch nicht einerley proportion, alſo auch c. g. 1120. 740. d. a. 1000. 667. Wann man aber eine proportion erfinden kan/ ſo zu 12 mahlen die Octavam erfüllet/ ſo gehet es in Secunden wol hin/ aber es iſt doch noch nicht erwieſen/ ob es in den Conſonantien richtig/ darüm iſt die demonſtratio mechanica deutlicher/ in ſolchen Subtilitäten/ als wenn man in groſſen Zahlen ſeine Meynung mathematicè wolte vorſtellen: Hieran haben ſchon faſt vor 100. Jahren gearbeitet die vortreflichſten Leute/ unter andern Vincentius Galilæus, Joſ. Zarlinus, und Joh. Kepplerus. Dieſe haben hierzu ein ſonderlich Inſtrumentum Mathematicum, nehmlich Meſolabium gebrauchet. Wer unſer Monochordum recht angreiffen wird/ der hat deutliche Fürſtellung: Die Algebraiſche iſt zwar gewiß genug/ allein dem Senſui obſcur. wo nicht eine deutliche Mechaniſche demonſtration darzu kömt.
pag. 25. Syſtem. I. muß antepenultima Nota im $\bar{a}$ ſtehen.
p. 26. gehöret der §. 39. zum 38. §. ad pag. 24. und der 39 fähet am 24. Blate nach der 24. linie an: Diejenigen ꝛc.
p. 28 muß im 3ten Exempel die andere Nota in der oberſten Stim̃e im $\bar{a}$ ſtehen.
p. 36. im dritten Syſtemate im Tenor muß der halbe Tact pauſe hinweg/ und eine Nota im $\bar{c}$. ſtehen. p. 39. l. 11. leg. erlerne.
p. 42. im andern Syſtemate muß die fünffte Nota fis ſeyn. It. im vierdten Syſtemate die dritte Nota fis.

pag.

Misprints

In the foreword,[96] on the third page, *line* 7 – instead of "zu diesen'' read "In diesen''

In the second line of the first *poem*, "*Omen*" should be read instead of "*Omnem*"

Instead of "*Goetius*," it should be "*Goezius*"; instead of "*Ecclesia*," "*Ecclesiae*" should be written

In the second *poem*, *line* 1 – *read* "*turbatas*'' *instead of* "*sturbatas*''

In the fifth *poem*, *line* 7 – instead of "*verstehen*'' read "*verstehn*''

Line 16 – instead of "Totz'' *read* "Trotz''

Page 2, *Line* 15 – instead of "*novis*'' read "*noris*'' *Page* 4, *Line* 3 read "*vacuum*'' [sic][97]

Page 5, *Line* 1 – "doubled'' is to be deleted *Page* 5, *Line* 14 – add "of the *radical* numbers'' to "in the natural series'' *Line* 20 – *read* "verwirret''

Page 6, *Line* 7 – read "*Syzigiae*'' *Page* 9, *Line* 16 – add "duplicata''

Page 9, *last line* – "He who wants to compose more fully can double the *third*.''

Page 12 and elsewhere – where ♯ 4 is written, this means *quarta major*, *superflua*

Page 16, *Line* 20 – read *g*♯ *c*

Page 18, *Line* 10 – before "doch'' write "und'' *Line* 11 – delete "ich'' Here one can *insert*: If one wanted to have everything equal *mathematically*, or in numbers, it would probably be impossible. For all *seconds*, *thirds*, *fourths*, *fifths* etc. cannot be divided up in such a way that they can consist of equal *proportions* in *temperament*.[98] For *example*, I posit *c c*♯ 1123:1060 and *c*♯ d 1060:1000. Although the *temperament* is tolerable, these are indeed not of equal *proportions* – as such *c* g 1120:740, d a 1000:667 as well. However, if one could discover a *proportion* that fulfills the *octave* in 12 steps, this could indeed occur in *seconds*. However, it has not yet been proved whether it is correct in terms of the *consonances*. For this reason, *mechanical demonstration* is clearer with such *subtleties* than if one wanted to present his opinion *mathematically* in large numbers. The most fantastic people already worked on this almost 100 years ago, among others: *Vincenzo Galilei*, *Gioseffo Zarlino*, and *Johannes Kepler*. These men used a special *mathematical instrument*, namely the *mesolabium*.[99] He who truly gets his hands on our *monochord* will have a clear idea. *Algebraic demonstration* is indeed certain enough, *obscure* to the *senses*, however, if a clear *mechanical demonstration* is not had in addition.

Page 25, *Staff* 1 – the *third-to-last note* should be $\overline{\text{a}}$

Page 26 – §39 belongs to the 38th § *on page* 24, and 39 begins on the 24th page after the 24th *line*: "Diejenigen'' etc.

Page 28 – the second *note* in the uppermost voice should be $\overline{\text{a}}$ in the 3rd *example*

Page 36 – in the third *staff*, in the *tenor*, the half *rest* should be deleted and a *note* should be at $\overline{\text{c}}$. *Page* 39, *Line* 11 – *read* "erlerne''

Page 42 – in the second *staff*, the fifth *note* should be *f*♯, *Also*, in the fourth *staff*, the third *note f*♯ *Page*

p. 53. muß im 3ten Syſtemate im Baſſe penultima nota im h. ſtehen.
p. 56 lin. 16/ lege Modi.
p. 73. l. 15. leg. Subtiles. lin. ultima werde hinzugeſetzet: Bevorab/ wann man einen Comitem zur fuga formiren ſolte.
p. 76. l. 19. leg. aufführen. pro anführen. p. 81. l. 2. vor halten leg. behalten.
p. 83. im 159. §. muß/ in der vierten lin. die untere Stim̃e oder Claves oben ſtehen/ und die oberen der Baß ſeyn.
p. 85. muß im dritten Syſtemate/ im Tenor die andere Nota im a ſtehen.
p. 86. im dritten Syſt. als im Tenore muß die 4te und 5te Nota im a ſtehen. It. im 7ten Syſtemate der lin. muß im Tenor die elffte nota im e ſtehen.
p. 95. im dritten Syſt. müſſen die acht letztern Noten d̄ c̄ h a c̄ c̄ f d̄ ausgelaſſchet werden. It. in der Vorrede l. 8. vor immer leſet nimmer.
p. 99. paragrapho 173. l. antepenultima lege zulanget/ vor gelanget.
p. 110. l. penultima, lege non harmonicas.
p. 114. im andern Syſt. muß die ſiebende Nota $\frac{1}{16}$ und nicht $\frac{1}{32}$ Theil ſeyn. Im letzten Syſtem. muß die 5te Nota im g ſtehen.
p. 117: muß im andern Exempel in der oberſten Stim̃e die ſechſte und ſiebende Nota im d̄/ und die achte im h ſtehen. In der andern Stim̃e muß die Sechſte Nota auch im h ſtehen. Oder es kan auch folgendes Exempel vorgeſtellet werden/

g c c c	c a a a	a d d d	d h h h
.. g c̄	c c c a	a a a d̄	d d d h u. ſ. w.
c	f	d	g

p. 120. im erſten Syſtemate muß die Siebende Nota im d̄ ſtehen.
p. 125. muß im dritten Syſtemate die zwölffte Nota im c̄ ſtehen: Und im unterſten Syſtem. die 15 hende im a. p. 127. l. 1. vor dieſes lege eines.
p. 132. Muß im fünfften Syſtem. die achte Nota im c̄ die neunte im d̄ ſtehen.
p. 136. l. 19. ſetze nach Canon hinzu/ nach dieſer Methode.
p. 137. paragraph. 218. l. 7. ſetze nach man / nicht.
p. 138. müſſen im letztern Exempel die Claves im Tenor und Baſſe als g h. und e g. herauf in ihre Stellen gerücket werden.
p. 141. l. 2da ſetze vor will/ dann
p. 142. l. 12. nach wollen/ ſetze hinzu: Indem ich nur das kurtze Tractätl. vom General Baſſe zu verweitern gedachte.

Solten ſich noch einige Fehler finden/ dieſelben beliebe der geneigte Leſer/ nach ſeinem Gefallen zu corrigiren/ und alles zum beſten zu deuten.

Page 53 – the *penultimate note* in the 3rd *staff* in the bass should be b

Page 56, *Line* 16 – *read* "*Modi*''

Page 73, *Line* 15 – *read* "*Subtiles*'' "– especially if one is to *form* a *comes* in a *fugue*.'' is added to the *last line*

Page 76, *Line* 19 – *read* "aufführen'' *instead of* "anführen'' *Page* 81, *Line* 2 – instead of "halten'' *read* "behalten''

Page 83 – in the 159th §, in the fourth *line*, the lower voice or *notes* should be above, and those above in the bass

Page 85 – in the third *staff*, in the *tenor*, the second *note* should be *a*

Page 86 – in the third *staff*, namely in the *tenor*, the 4th and 5th *notes* should be *a*; *also* in the 7th *staff* the eleventh *note* [sic] should be e^{100}

Page 95 – in the third *staff*, the last eight *notes* $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{c}}$ b a $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{d}}$ should be deleted; *also*, in the foreword, *line* 8, instead of "immer'' read "nimmer''

Page 99, *Paragraph* 173 – *third-to-last line read* "zulanget'' instead of "gelanget''

Page 110 – *penultimate line read* "*non harmonicas*''

Page 114 – in the second *staff*, the seventh *note* should be a 16th and not a 32nd; in the last *staff* the 5th *note* should be *g*

Page 117 – in the second example, in the uppermost voice, the sixth and seventh *notes* should be $\overline{\text{d}}$ and the eighth b; in the second voice, the sixth *note* should also be b; or, the following *example* can be presented as well:

$\overline{\text{g}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$ $\overline{\overline{\text{c}}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{a}}$ $\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\overline{\text{d}}}$	$\overline{\overline{\text{d}}}$ $\overline{\text{b}}$ $\overline{\text{b}}$ $\overline{\text{b}}$
. . g $\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{c}}$ c c a	a a a $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{d}}$ b and so on.
c	f	d	g

Page 120 – in the first *staff*, the seventh note should be $\overline{\overline{\text{d}}}$

Page 125 – in the third *staff*, the twelfth note should be $\overline{\text{c}}$; and in the lowest *staff*, the 15th [sic] a^{101} *Page* 127, *Line* 1 – instead of "dieses'' *read* "eines''

Page 132 – In the fifth *staff*, the eighth *note* should be $\overline{\overline{\text{e}}}$, the ninth $\overline{\overline{\text{d}}}$

Page 136, *Line* 19 – add "according to this *method*'' after "*canon*''

Page 137, *Paragraph* 218, *Line* 7 – write "nicht'' after "man''

Page 138 – in the last example, the *notes* in the *tenor* and bass, namely g b and e g, should be moved up into their places

Page 141 – *in the* 2*nd line*, write "dann'' in front of "wil''

Page 142, *Line* 12 – after "wollen,'' add "in that I only intended to extend on the short *work* on basso continuo''

If there should be more mistakes, the benevolent reader might be inclined to *correct* them according to desire, and take everything for the best.

Folgende Druckfehler wolle der geneigte Leſer annoch zu corrigiren belieben.

pag. 73. lin. 15. lege. Subtilesqve bonasqve
pag. 102. im dritten Syſtemate müſſen die vier letzten Noten eine tertie niedriger ſtehen.

The benevolent reader might be inclined to *correct* the following misprints in addition.

Page 73, *Line* 15 – *read* "*subtilesqve bonasqve*"[102]
Page 102 – in the third *staff*, the last four notes should be a *third* lower

Appendix A

Errors in *Harmonologia musica*

Despite the inclusion of several pages listing misprints at the end of *Harmonologia musica*, a significant number of errors remain that were not mentioned. These include errors in spelling, punctuation, tablature, and notation. Due to their ubiquitousness, the following were not considered to be errors: those already corrected by the printer on the said pages; discrepencies in spelling between words and names; rests that seem to be carelessly placed; capitalization, or lack thereof, of foreign words; missing periods after sentences in the table of contents.

In the following list, ABC indicates a spelling mistake and ✍ a punctation mistake. Notational errors, as mentioned in the translator's preface, are indicated either through light print, dotted lines, or parentheses in the actual examples and not in this appendix. The format used for indicating errors is as follows: "*the original*" → "*suggested correction*" [*author's translation*]

p. 7 of letter of dedication, line 17: ABC "Spiegtl" → "Spiegel" [mirror]

p. 1 of foreword, line 5: ABC "Freude" → "Freunde" [friends]

p. 2 of poems, line 21: ✍ "zu hoch gestiegen" → "zu hoch gestiegen/" [ascended too high,]

p. 3 of poems, line 15: ABC "Frennde" → "Freunde" [friend]

p. 3 of poems, line 34: ABC "uur" → "nur" [just]

p. 5 of poems, line 23: ✍ "wann der Himmel Ihr vergönnet" → "wann der Himmel Ihr vergönnet/" [if the heavens should grant,]

p. 6 of poems, line 6: ABC "war" → "was" [that which]

p. 6 of poems, line 12: ABC "seint" → "seine" [Your]

p. 6 of poems, line 13: ABC "segue" → "segne" [may … bless]

p. 6 of poems, line 30: ABC "dvß" → "daß" [in]

p. 1 of table of contents, line 10: ABC "marum" → "warum" [Why]

p. 2 of table of contents, line 18: ABC "*oxtraordinar*" → "*extraordinar*" [*extraordinary*]

p. 2 of table of contents, line 19: ABC "*Expmpl.*" → "*Exempl.*" [*examples*]

p. 2 of table of contents, line 26: ABC “Was sie zu *examini*ren;” → “Wie sie zu *examini*ren;” [How to *examine* them.]

p. 3 of table of contents, line 16: ABC “mit etlicheu Exempeln” → “mit etlichen Exempeln” [with some examples]

p. 17, line 24: ABC “*Consoanti*en” → “*Consonanti*en” [*consonances*]

p. 30, line 30: ABC “*per tonnm minorem*” → “*per tonum minorem*” [*by tonus minor*]

p. 36, line 7–8: ABC “wiewohl ich doch vor $\overline{\text{f♯}}$ lie- $\overline{\text{f}}$ nehmen wolte.” → “wiewohl ich doch vor $\overline{\text{f♯}}$ lie-ber $\overline{\text{f}}$ nehmen wolte.” [although I indeed would rather take $\overline{\text{f}}$ instead of f♯,]

p. 38, line 12: ABC “*Tonico Ficto*” → “*Jonicus Fictus*” [*Tonicus fictus*]

p. 38, line 19: ABC “gle ich” → “gleich” [directly]

p. 42, line 2: ✍ “so starck und hastig auf einander” → “so starck und hastig auf einander.” [so strongly and hastily in succession.]

p. 43, line 13: ABC “ge brauchen” → “gebrauchen” [utilize]

p. 49, line 1: ABC “zum erstenmahie” → “zum erstenmahle” [at first]

p. 49, line 2: ABC “Orth und Satz” → “Orth und Sitz” [place and locus]

p. 50, line 11: ABC “einem Schluß machen” → “einen Schluß machen” [to close]

p. 54, line 22: ABC “Tex” → “Text” [text]

p. 60, line 6: ABC “nnter” → “unter” [from below]

p. 61, line 30: ABC “G 3” → “H 3” [G 3]

p. 63, line 30: ABC “insondeaheit” → “insonderheit” [especially]

p. 66, line 5: ABC “über eine einige Nota” → “uber eine einzige Nota” [above a single note]

p. 69, line 18: ABC “*Clausulam fortmalem*” → “*Clausulam formalem*” [*formal cadence*]

p. 69, line 27: ABC “aber von socher Probe” → “aber von solcher Probe” [such a test]

p. 74, line 17: ABC “plaudern köunen” → “plaudern können” [can … prattle]

p. 76, line 10: ABC "daruach" → "darnach" [Afterwards]

p. 76, line 13–14: ABC "*pro-funda mento*" → "*pro fundamento*" [*as the fundamental*]

p. 76, line 19–21: ABC "Darum wird Sie … weil Sie" → "Darum wird sie … weil sie" [For this reason, it is … because it]

p. 80, line 14: ABC "*exprimi*rer werden" → "*exprimi*ret werden" [are *expressed*]

p. 81, line 15: ABC "*Syrigiis*" → "*Syzigiis*" [*chords*]

p. 84, line 17–18: ABC "denn werden weder Regeln … helf-fen" → "dem werden weder Regeln … helf-fen" [he … will not be helped by rules]

p. 99, line 18–19: ABC "sondern nur eine gnte *temperatur*" → "sondern nur eine gute *temperatur*" [but rather only a good *temperament*]

p. 101, line 13: ABC "*Tabe la*" → "*Tabella*" [*table*]

p. 101, line 14: ABC "bey den" → "beyden" [both]

p. 109, line 15: ABC "Wer Beliebnng" → "Wer Beliebung" [He who is inclined]

p. 119, line 4: ABC "*Zarliuus*" → "*Zarlinus*" [*Zarlino*]

p. 123, line 7: ABC "§105" → "§205" [§205]

p. 125, line 4: ABC "enthalteu" → "enthalten" [are … latent]

p. 132, line 3: ABC "§112" → "§212" [§112]

p. 2 of misprints, line 8: ABC "im drirten" → "im dritten" [in the third]

Notes

[1]Luther's Rev. 5:8–9: And when he took the book, the four creatures and the twenty-four elders fell down before the Lamb, and each had a harp and golden bowls full of incense, which are the prayers of the saints. And they sang a new song, saying: You are worthy to take the book, and to open its seals; for You were slain, and have redeemed us to God from every tribe and tongue and people and heathens through Your blood.

[2]"*ex lumine naturae*" [*through the light of nature*]

[3]Book of Job 38:37: Who can declare the order of the heavens, or who can make the harmony of heaven to sleep?

[4]Last letter is illegible in original. The word "träumend" [dreaming] seems most likely, considering reoccurrences of "träumend vorgestellet" and "gleichsam träumend" in other books of the period.

[5]Luther's Wisdom 11:22: For the whole world is like a speck of dust on the scale, and like a drop of morning dew that falls to the earth.

[6]*Amica est similtudo*, *dissimilitudo odiosa & contraria.* [*Similarity is amicable*, *dissimilarity odious and contrary.*]

[7]" *Omne n. simile suo simili oblectatur.*" [Every likeness enjoys its own likeness.]

[8]This stems from Psalm 111:2.

[9]*The Histories* of Herodotus (also known as *The History*) is meant here.

[10]2 Kings 3:15 is meant.

[11]"Glieder" [limbs]; this word presents challenges in translation because it refers to all body parts.

[12]This stems from Psalm 145.

[13]It appears as if the word *Music* was accidentally omitted in the original.

[14]"*Astra regunt homines*, *sed Christus temperat astra.*" [*The stars rule man*, *but Christ governs the stars.*]

[15]"*Superius est inferius*, *& inferius est superius.*" [Superior is inferior, and inferior is superior.]

[16]"*sed barbare*" [rough indeed]

[17]b♭ is meant, not e.

[18]Johann Gottfried Walther [24]: *Musico Prattico* (***Ital.***) *Musicus practicus* (***Lat.***) one who *applies* himself, in a simple and plain way, to *playing* a certain instrument well, or *cultivates* his voice, without concerning himself with what he is doing, giving reasons and rational, much less *inventing* and *composing* something new himself – although there are also so *practici* of which it can be said: *Sic vole, sic jubeo,*

stat pro ratione voluntas [*Thus I wish, thus I command; in place of reason my will stands].*

[19]"ἔργον" [work/achievement]

[20]In this and most of the poems, or *carmina*, puns are made on Werckmeister's name, which could be translated literally as *work master*. The name Werckmeister, or Werkmeister, stems from a profession; it was generally a term attributed to someone to whom work had been contracted out to build something – a construction foreman, for example.

[21]As mentioned in the translator's preface, at the time this poem was written, it was considered a sign of respect to address equals in the third person (i.e. *he* or *him* instead of *you*) [13]. In this translation, this has been reflected through the capitalization of *you*. This occurs in the poem by Christian Demel as well.

[22]"Orgel WERCK" [organ]; this presents challenges in translation because the English word *work* cannot be included in the translation of *Orgel WERCK*, which simply means organ, thus spoiling the pun on Werckmeister's name.

[23]"Leirmatz" or "Leyermatz" [Lyre-Matz] is the nickname of a peasant musician from Printz's *Der Satyrische Componist* [22].

[24]*Fama* is the goddess of fame in Roman mythology, corresponding to the Greek *Pheme*. The English word *fame* is etymologically related.

[25]"Griff" [chords]; the word *Griff* could also be referring more generally to *techniques*.

[26]13 is meant, not 12.

[27]"Ursache" [cause] should presumably be "Wurzel" [root], according to the content of the paragraph in question.

[28]123 is meant.

[29]This is from Venceslai Philomathis' *De nova domo musicorum*.

[30]"*de octavis idem est judicium*" [*the same judgment holds for octaves*]; this often quoted axiom appears to stem from Glarean's *Dodecachordon* [8]. Put simply, it refers to the fact that the harmony is not significantly changed with the addition of octaves.

[31]In the German language at Werckmeister's time as well as in modern German, the words *Dur* and *Moll* are used to denote a major and minor triads, respectively.

[32]Johann Gottfried Walther [24]: *Syzygia*, *Gr.* συζυγία, *conjunctio consonantiarum* is when three or more harmonizing tones are placed over or on top of one another. In German, one generally calls it a Satz [chord].

[33]Further below is meant, not further above.

[34]Johann Gottfried Walther [24]: *Syncopatio* or *Syncope* (***Lat.***) *Syn-*

copatione or *Syncope* (***Ital.***) *Syncope* (***Fr.***) from the Greek *word* συνκόπτω, *ferio*, *verbero*, I hit; refers to a partition or division of a note brought in contrary to the meter, which can be a *whole note*, *half note* or *quarter note*.

[35] *Modi ficti* are the transposed modes (e.g. Dorian in G or Ionian in A).

[36] German idiom: "Leib und Leben'' [literally: body and life; translated: life and limb]

[37] A superparticular proportion is of the form $(n+1)/n = 1 + 1/n$, where n is a positive whole number.

[38] $81/80 = (162/161) * (161/160)$.

[39] $(161/160)/(162/161) = 25921/25920$.

[40] "*Ultra posse nemo obligatur.*'' [*No one is obligated beyond what he is able to do.*]

[41] This stems from Cicero, according to [9]. It is usually quoted as "*Contraria juxta se posita magis elucescunt.*'' [*Contrary things, when placed opposite each other, are illuminated even more.*].

[42] Soprano is meant, not alto.

[43] German idiom: "jemandem alles einschmieren" [literally: to smear everything into somebody; translated: to spell out everything for somebody]

[44] See Misprints p. 1 regarding p. 26.

[45] *Nucleus musicus* is a now lost manuscript written by Werckmeister in Latin, which was shown to Johann Gottfried Walther in 1704 [24]. It was never printed. See Walther's Werckmeister biography in Appendix A of *Cribrum musicum*.

[46] 85 should read 80.

[47] Werckmeister explains the "division of the harmonic numbers" on pp. 100–102 of his *Musicalische Paradoxal-Discourse* [29]. 7, for example, produces the proportions 1:6, 2:5 and 3:4, which are consonances.

[48] Fourth is meant, not fifth.

[49] Johann Gottfried Walther [24]: *Benelli* (***Alemanno***) published *concerti* for various instruments in *quarto* in 1594. See ***Thomas Hyde's*** *Catalogus impressorum librorum bibliothecae Bodlejanae*.

[50] *Ionicus fictus* is meant, not *Tonicus fictus*.

[51] German idiom: "bis über die Ohren'' [translated: up to one's ears]

[52] German idiom: "etwas über einen Hauffen reißen'' [literally: to tear something over a heap; translated: to tear something apart]

[53] German idiomatic expression: "eine *Confusion* biethet der andern die Hand" [translated: one *confusion* offers its hand to another]

[54] German Biblical idiom (Matthew 23:24): "Mücken seigen und Camel verschlucken'' [to strain out a gnat but swallow a camel]

[55]Latin idiom: "*Consvetudo enim est altera natura.*" [*Habit is namely second nature.*]

[56]"*A* ♯" denotes A major.

[57]"*saltuatim*" [*by leap*]

[58]"eine feine Form geben" [give … a fine form]; this is ambiguous – it is possible that *form* refers to cadence here.

[59]*Alto* and *tenor* are erroneously switched in this sentence.

[60]German idiom: "das hunderste ins tausende werffen" [literally: to throw the hundredth into the thousandth; translated: to make things more complicated]

[61]The *principalis* and *minus principalis* are often called *authentic* and *plagal* in English, respectively.

[62]"a ♯" denotes A major.

[63]Johann Gottfried Walther [24]: *Matthaei* (***Conradus***), from Braunschweig, had an exposition on the *musical modes* printed in *quarto* at his own cost under the philosophy *faculty* in Königsberg under the *Censorship* of Prussia. This work is 18 quires thick, including the dedication to the municipal authorities of Braunschweig and foreword to the reader. The fact that he later lived in Braunschweig as *Doctor juris* can be observed in *Dr.* Meyer's *Critico sine crisi*, *p.* 53 in the annotation.

[64]Werckmeister is referring to the relationship between the 12 common church modes described in this book and the system of eight modes, or *toni*, described in the Octoechos. Johann Gottfried Walther does not explicitly include this in his definition of *tonus* [24]: *Tonus* (***Lat.***) τόνος (***Gr.***) from τείνω, *tendo*; *Ton* (***Fr.***) sometimes means (1. the same as *sonus*, or a sound. (2. a certain measured *interval* that creates a whole tone, which is either *major* or *minor*. (3. the same as *modus*.

[65]According to Johann Gottfried Walther, modus connexus and compositus are the same [24]: *Modus compositus* or *connexus* (***Lat.***) refers to when the voices in a song span more than an *octave*, and exceed their customary *ambitus*. ***Idem ibidem*** [refer to Conrad Matthaei].

[66]German idiom: "jemandem ins Wort fall" [literally: to fall into someone's word; translated: to cut someone off]

[67]H 3 is meant, not G 3.

[68]This stems from Luther: "*In fine videtur cujus toni.*" [*At the end one will see which mode it is in.*]

[69]German idiom: "ein *X* vor ein *V* greiffen" [translated: to play an *X* instead of a *V*]

[70]"Bernheutereyen" [literally: bear-skinneries; translated: nonsense];

Heinrich Schütz also used this word to refer to bad compositions. See p. 30 in *Cribrum musicum*.

[71]This appears to stem from the German idiom "Der Hund hincket wenn er will.'' [literally: The dog limps when it wants.], according to [25].

[72]"*Foliant-Charteqven*" [translated: worthless folios]; the word *Foliant-Charteqve*, or *Scharteke*, refers to books pejoratively.

[73]German idiom: "sich mit andern Federn schmücken" [translated: to cloak oneself with different feathers]

[74]"der *Dativus*" [the *dativus*]; it appears as if Werckmeister's use of the word *dativus* might be referring to *dativus ethicus* (ethical or polite dative), and hence to politeness itself. The translator was unable to locate any similar use of *dativus*, and it is likely that it quickly dropped out of use in this sense. According to [1], "den Fuchsschwanz streichen" [literally: to stroke the fox's tail] refers to flattery, particularly when it is detrimental to a third party.

[75]German idiom: "es gehet nach Gunst und nicht nach Kunst'' [translated: it is about favorableness and not about art]

[76]German idiom: "Maß und Ziel vorschreiben'' [literally: prescribe measure and goal; translated: prescribe limits]

[77]German idiom: "ein helles Licht haben" [literally: to have a bright light; translated: to have great illumination]

[78]This refers to an anecdote documented by Girolamo Benzoni in his *History of the New World* [4], about how Christopher Columbus, when asked about how he was able to accomplish something as far-reaching as discovering the Americas, asked if anyone present would be able to stand an egg on its head. When no one could do this, Columbus supposedly demonstrated by lightly indenting an egg on its tip so that it was able to stand – the point being that if one is knowledgeable of the techniques necessary to accomplish a certain task, then one can manage that task.

[79]The word *talent* is used in the biblical sense. See the *Parable of the Talents*.

[80]Johann Gottfried Walther [24]: *Falset*-Stimme [*falsetto* voice], *Falsetto* (***It.***) refers to (1. that which can be managed and forced above or below the natural and *ordinary* range of any wind instrument by a good master. (2. for adult singers, when they, instead of singing their standard *bass* or *tenor* voice, sing alto or soprano by forcing together and pressing their throat. For this reason, one also calls it an unnatural voice.

[81]There appears to be a "nicht'' [not] missing in this sentence. It should read: "Ob auch schon in einen *Musicali*schen Stück nicht alle-

mal durch das gantze Clavier gegangen wird, …" [Also, even if in a piece of *music* one does not always go through the entire keyboard, …].

[82]By "the same" Werckmeister means that the chords in the first table are simply inversions of those in the second (where the bottom two notes stay fixed in the first table, and the top two stay fixed in the second).

[83]The third from the root $\overline{\text{a}}$ is meant.

[84]Johann Gottfried Walther [24]: *Replica* (***It.***) *Replique* (***Fr.***) or *Reditta* and *Riditta* (***It.***) refers to (1. when a voice, after a pause of some length, sings the same notes, *intervals* and gestures as the previous voice – in short: the same melody that the previous sang during the *pause* – and accordingly presents once again that which the previous has presented. This is what a fugue produces. (2. it is also often the *imperative* of the *verb replicare* [replicate], and means the same as *repetatur* [repeat]; if one is supposed to speak politely, one says: *si replica se piace*, one can repeat this or that as one is inclined to.

[85]Johann Gottfried Walther [24]: Herbst (Johann Andreas), called *Autumnus* by some in Latin, had his *Musicam poëticam*, consisting of 12 chapters and 16 quires, printed in the German language as Kapellmeister in Nürnberg in 1643. In 1653, he *published* in quarto *Arte prattica e poetica* in 10 books (which *Giovanni Chiodino* wrote in Latin and Italian before him), also written in German, in addition to a brief lesson on how one should *compose contra punt à mente*, *non à penna*, i.e. in the mind and not with the feather, as well as brief instruction on *basso continuo* as Kapellmeister in Frankfurt am Main. All three make up a total of 7 quires combined. His *Musica moderna prattica*, *overo Maniera del buon Canto*, in which one is shown how to sing in the Italian manner, was printed in quarto in Frankfurt in 1658, ten quires thick. *Meletemata sacra Davidis* and *Suspiria S. Gregorii ad Christum* in 3 voices, among which there is also a 6-voice piece, had already come out in 1619. See ***Draudius'*** *Bibliotheca classica*, p. 1649. He was born in 1588 and was still alive in 1660. In *Professor* Doppelmayr's Historische Nachricht von den Nürnbergischen Künstlern, on *p.* 227, the following facts are reported of him: that he occupied the office of Kapellmeister in Frankfurt am Main from 1628 to 1641, but in the last year received an *offer* for the same position in Nürnberg, his homeland, which he also *accepted*. Around the year 1650, he is supposed to have moved back to Frankfurt and returned to his previous office, which he occupied with great praise until the end of his life, which came around the year 1660.

[86]The *principal* is the original subject an instrument plays or voice sings that is to be *replicated*, or repeated in some manner (e.g. in a fugue). The principal's counterpart is called the *replica*, see endnote 84.

[87]"αυτοσχεδιασμός" [autoschediasm]; this refers to improvisation.

[88]Johann Gottfried Walther [24]: *Labirinto Musico* (***It.***) *Labyrinthus Musicus* (***Lat.***) is, according to the ear, nothing but a three-voice *sonata*; according to the notation and *execution* in playing, however, a labyrinth, in that one of the upper voices sometimes ascends, sometimes proceeds forwards, sometimes descends, and sometimes even goes backwards, in such a way that it sometimes has its own *cadences*, but sometimes goes into a different voice, deriving its melody from it, nonetheless only piecemeal. See Printz's Satyrischer Componist, Part 3, *Ch.* 24, where a model and instruction for such can be seen.

[89]§205 is meant.

[90]"flosculi" [flowery ornaments]; this term is used in the theory of rhetoric as well.

[91]This pun on the rearrangement of Werckmeister's own name "Mercks weiter" could be translated as *continue to take note*. Johann Mattheson mentions this anagram in his *Das Beschützte Orchestre* p. 379 [20].

[92]Latin idiom: "*Non omnia possumus omnes.*" [*We are not all able to do everything.*]

[93]§212 is meant.

[94]Werckmeister's *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe* pp. 73–74 suggests that the term *tertia primo composita* refers to the interval of two octaves and a third; in that book it is discussed as signifying the fifth partial to the fundamental [28]. In §1 of this book, however, Werckmeister suggests that the *composite consonances* occur at the octave above, suggesting that he actually means a single octave and a third in this case.

[95]"*Omnium rerum vicissitudo.*" [*All things change.*]

[96]Technically, this is the letter of dedication and not the foreword.

[97]"*vacuum*" was not misprinted on the page in question.

[98]Note that Werckmeister seems torn to some extent regarding whether an equal temperament (based on $\sqrt[12]{2}$ – an irrational number) is suitable or possible; compare this to §27, where he indeed suggests exactly this. See also pp. 63–64 of his *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden* [27], where an exact equal temperament is also suggested. In his final work, *Musicalische Paradoxal-Discourse* pp. 109–114 [29], published posthumously, he very clearly

indicates his support for such an equal temperament.

[99]According to Stuart Isacoff [16], the *mesolabium* is "a measuring tool with diagonal markers that move along strings to find any desired proportion. Zarlino published instructions on how to use the mesolabium for tuning the lute."

[100]The tenth note appears to be meant.

[101]The 16th is meant, not 15th.

[102]This was already corrected on the previous page.

Bibliography

[1] Adelung, Johann Christoph. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1798.

[2] Apin, Sigmund Jacob. *Grammaticalisches Lexicon*. Nürnberg: Wolfgang Moritz Endter's Daughters and Engelbrecht, 1727.

[3] Beer, Johann. *Schola-Phonologica*. In *Beer, Johann: Sämtliche Werke – Vol. 12/I*, ed. Ferdinand van Ingen and Hans-Gert Roloff. Bern: Peter Lang Verlagsgruppe, 2005.

[4] Benzoni, Girolamo. *La Historia del Mondo Nuovo*. Venice: Pietro and Francesco Tini, 1572.

[5] Boyle, Marjorie O'Rourke. *Loyala's Acts: The Rhetoric of the Self*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 1997.

[6] Breva-Claramonte, Manuel. *Sanctius' Theory of Language: A contribution to the history of Renaissance linguistics*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1983.

[7] Calvisius, Sethus. *Melopoeia sive melodiæ condendæ ratio*. Erfurt: Baumann, 1592.

[8] D'Ortigue, Joseph. *Dictionnaire liturgique, historique et théoretique de plain-chant*. Paris: Jacques Paul Migne, 1853.

[9] Fielding, Theodore Henry. *The Theory and Practice of Painting in Oil and Water Colours*. London: David Bogue, 1852.

[10] Gill, John. *An Exposition of the Old Testament*. London: Matthews and Leigh, 1810.

[11] Maranini, Anna. "'Col senno e con la mano': Eyes, Reason and Hand in Symbolic Transmission." *Glasgow Emblem Studies*, Vol. 12 (2007).

[12] Grimm, Jacob and Wilhelm. *Deutsches Wörterbuch*. Berlin: Deutsche Akademie der Wissenschaften, 2002.

[13] Harsdörffer, Georg Philipp. *Der Teutsche Sekretarius*. Wolfgang Endter the Elder: Nürnberg 1656

[14] Heinichen, Johann David. *Neu erfundene und Gründliche Anweisung*. Hamburg: Benjamin Schiller, 1711.

[15] Heinichen, Johann David. *Der General-Bass in der Composition*. Dresden: Johann David Heinichen, 1728.

[16] Isacoff, Stuart. *Temperament: How Music Became a Battleground for the Great Minds of Western Civilization*. New York: Vintage Books, 2003.

[17] Kuhnau, Johann. *Der Musicalische Quack-Salber*. Dresden: Johann Christoph Mieth and Johann Christoph Zimmermann, 1700.

[18] Lautenbach, Ernst. *Latein-Deutsch: Zitaten-Lexikon*. Münster: Lit Verlag, 2002.

[19] Littrow, Joseph Johann von. *Vermischte Schriften*. Stuttgart: Hoffmann Verlag, 1846.

[20] Mattheson, Johann. *Das Beschützte Orchestre*. Hamburg: Benjamin Schiller's heirs, 1717.

[21] Moser, Hans Joachim. *Geschichte der Deutschen Musik*. Stuttgart and Berlin: Cotta'sche Buchhandlung, 1922.

[22] Printz, Wolffgang Caspar *Satyrischer Componist*. Dresden and Leipzig: Johann Christoph Mieth and Johann Christoph Zimmermann, 1696.

[23] Schmitt-Thomas, Reinhold. *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)*. Frankfurt am Main: Kettenhof Verlag, 1969.

[24] Walther, Johann Gottfried. *Musicalisches Lexicon*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

[25] Wander, Karl Friedrich Wilhelm. *Deutsches Sprichwörter-Lexicon*. Leipzig: F. A. Brockhaus, 1867.

[26] Werckmeister, Andreas. *Musicae mathematicae hodegus curiosus*. Merseburg: Theodor Philipp Calvisius, 1686.

[27] Werckmeister, Andreas. *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden*. Aschersleben: Gottlob Ernst Struntze, 1698.

[28] Werckmeister, Andreas. *Erweiterte und verbesserte Orgelprobe*. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius, 1698.

[29] Werckmeister, Andreas. *Musicalische Paradoxal-Discourse*. Quedlinburg: Theodor Philipp Calvisius, 1707.

[30] Werckmeister, Andreas. *Die Nothwendigsten Anmerkungen und Regeln wie der Bassus Continuus oder General-Baß wol könne tractiret werden*. 2nd Edition. Aschersleben: Gottlob Ernst Struntze, 1715.

[31] Wolff, Theodor. *Volksglauben und Volksgebräuche an der oberen Nahe*. In *Zeitschrift des Vereins für rheinische und westfälische Volkskunde*, ed. Karl Prümer, Paul Sartori, Otto Schell and Karl Wehrhan. Elberfeld: Martini & Grüttelfien, 1905.