

Der sechste Punct.

Wo jede Dissonanz geschicklich anzubringen.

60. Da ich nun weiß, woher die Dissonanzen entspringen, welche

„höflichen Briefwechsel ihn eines bessern belehren, oder mich belehren
„lassen, muß es denn eben auf eine so ungesittete Schreibart geschehen, wie
„die Albrechtische und mehrere dergleichen sind? ich lese dergleichen Sa-
„chen gar nicht mehr, denn sie sind mir zum größten Ekel. Die Musik
„wird doch Musik bleiben, ohne daß Pasquille und andere Schmähschrif-
„ten, und dieses de lana caprina, zum Vorschein kommen müssen.

„Das Urtheil von Hr. Rollen gefällt mir noch wegen seiner Treuhers-
„herzigkeit, wann er schreibt: „Ich kenne den guten Mann nicht, als
„aus einigen Exempeln, die mir sogleich in die Hände geriethen, indessen
„ist das wenige, was ich von Hrn. Marpurg gelesen, so überzeugend,
„daß Hr. Sorge unrecht hat, ehe ich noch einmal den Streit recht unter-
„suchet habe.“ Dieses trifft wohl recht wie bey jenem Bürgermeister ein,

„welcher sagte: wir wollen diesen bösen Menschen indessen nur strafen, zu
„gelegener Zeit aber untersuchen, was er eigentlich gerhan habe. (sehr fein.)

„Das Schröterische Urtheil ist sehr parthenisch und voller Affecten;
„das Gleichniß mit dem Sperling klingt auch niederträchtig, und es wun-
„dert mich, daß Hr. Marpurg, der doch sonst eine sehr feine Denckungsart
„hat, diesen sehr schlechten, und vor gesittete Leute sehr unanständigen
„Ausdruck nicht ausgelassen, denn dergleichen Ausdrücke bedienen sich die
„ungezogenen Kinder, und keine vernünftige Leute. Wozu sollen auch die
„andern Vorwürfe, die gar nicht zu damaliger Sache gehören, als sein
„Nüchtern zu fühlen? Dieses aber gehöret vor keinen Urtheils-Versaffer.

(Das Urtheil über Herrn Eramers Urtheil übergehe mit Stillschwei-
gen, weil er sichs aufrichtig und sehr reuen lassen. Er wird sich künftig
besser vorsehen.)

Dieser wackere Jurist und Capellmeister fährt also fort: „Ich habe
„weder mit Herrn Marpurg noch mit Herrn Sorgen einige Bekanntschaft.

„Den ersten ästimire ich sehr, wegen seiner Abhandlung von der Züge,
„als welches Werk das einzige in seiner Art ist; die Schriften des andern
„habe ich schon vor vielen Jahren mit Vergnügen und Nutzen gelesen.

„(das erfreuet mich) Es wäre zu wünschen, daß diese beyde Männer
„harmonisch gesinnet wären, alsdenn würde die musikalische Welt von ih-
„rer Einstimmigkeit mehr Nutzen haben, und kleine Lichter würden es sich
„nicht einfallen lassen, den einen von diesen Männern kriechend zu schmei-
„cheln, und den andern beißend zu kränken.“ So urtheilet einer von
den 52. Herren. Ich kenne ihn nicht von Person, wohl aber in seiner feinen
Composition. Der ist werth zu leben. Vivat hoch! nach Jenaischer Art.

welche zu Grundaccorden, oder abstammenden Accorden gehören, so möchte ich nun auch gerne wissen, wo jede geschicklich anzubringen sey?

Wer was Gutes aus dem Kopfe spielen will, der muß dieses allerdings sehr wohl wissen.

Die Septime hat der Vorzug vor allen, weil sie die erste ist, welche die Natur des Klanges anweist, und welche auch, wie auch ihre Abstammlinge, auf den herrschenden Accorden, so wohl gebunden, als auch frey und ungebunden erscheinen darf: 3. Ex. fig. 11. Tab. VI.

Auf denen übrigen Accorden, die keine herrschende sind, müssen die Septimen vorbereitet werden, ausgenommen diejenigen die im Grunde der Harmonie Nonen sind: 3. Ex. Fig. 12. & 13. Tab. VI.

Die Septimen können auf allen Chorden der diatonischen Octav angebracht werden: 3. Ex. Fig. 14. & 15. Tab. VI.

Die von der Septime abstammende dissonirende Quint, lästet sich auch auf alle Chorden der diatonischen Octav anbringen: 3. Ex. fig. 16. 17. 18. 19. Tab. VI.

Der andere Abstammling der Septime, nemlich die Terz neben der Quart lästet sich am besten bey herrschenden Accorden mit der grossen Sert anbringen: v. fig. 20. Tab. VI.

Der dritte Abstammling von der Septime, nemlich die dissonirende Bassnote mit 2. 4. und 6. lästet sich auch auf allen Chorden anbringen. 3. Ex. Tab. VI. fig. 21.

Ganz anders verhält sichs mit der übermäßigen oder grösssten Secund, die lästet sich nicht auf allen Chorden anbringen, sondern nur in der weichen Tonart auf der Sert derselben, und zwar um ihres Grundaccordes willen weil es der herrschende ist, sowohl frey als gebunden: 3. Ex. Tab. VII. fig. 1.

Der Grundaccord dieser Secund ist der herrschende Accord der weichen Tonart, welcher nicht nur die Septime, sondern auch die kleine None frey und ungebunden brauchen darf. Die übrigen Abstammlinge sind 1.) die kleinste Septime; 2.) die grosse Sert mit der falschen Quint; 3.) der Triton mit der kleinen Terz: 3. Ex. Tab. VII. fig. 2.

Der herrschende Accord der harten Tonart gebrauchet sich eben dieser Freyheit, die None nebst der Septime frey und ungebunden zu brauchen. Ein solcher Satz hat alsdenn auch vier Abstammlinge: 3. Ex. Tab. VII. fig. 3.

61. Wo läßt sich die gebundene Quart wohl anbringen?

Da diese Quart oder Undecime nichts anders ist als eine Zurückhaltung der darauf folgenden Terz, so läßt sie sich gut anbringen, wenn der Bass eine Quint steigt oder eine Quart fällt, oder auch wenn der Bass eine Secunde steigt: 3. Ex. Tab. VII. fig. 4.

Daß der Bass einer solchen gebundenen Quart der Auflösung oftmaligen nicht erwarte, sondern sich auf- oder abwärts bewege, ist deutlich in meinem Borgemach und Compendio gelehret worden.

Ich füge hier nur noch hinzu, daß sich die gebundenen Nonen gern zu diesen Quartan gesellen: 3. Ex. fig. 5. 6. Tab. VII.

Aus dem andern Exempel ist zu sehen, daß sich diese Quartan mit der None auch in einem Sextenaccord auflöse, und also statt der Quint die Sext zu sich nehme.

Es findet sich auch öfters neben dieser Quart und None die große Septime ein, die aber alsdenn aufwärts aufgelöst wird: 3. Ex. fig. 7. Tab. VII.

Dieser Satz ist also nichts anders, als eine Vermischung des herrschenden Accords mit dem Basse des Grundaccords, in welchen sich diese drey Dissonanzen auflösen müssen.

Nimmt der Bass eines solchen Satzes auch die Terz zu sich, so entsteht die Vorausnahme der Terz, in welchen die gebundene Quart aufgelöst wird: 3. Ex. fig. 8. 9. Tab. VII.

Dergleichen Sätze kommen in vierstimmiger Composition oder Spiel nicht vor.

Ein Satz mit der Quart und None hat zwey Abstammlinge, da der erste in einen Sexten- und der andere in einen Quartanaccord aufgelöst wird: 3. Ex. Fig. 10.

62. Es giebt ja auch verminderte Quartan, die aus einer kleinen Terz und aus einem großen halben Ton bestehen, wo werden denn diese angebracht?

Sie gehören nur in die weiche Tonart, in welcher die große Septime und die Terz eine solche Quart ausmachen, als im A moll g^s und c³; und da siehet man leicht ein, daß sie nur auf der Septime der weichen Tonart angebracht werden können. Sie wird aber auf zweyerley Weise gebraucht: 1.) da deren

deren oberes Ende: 2.) da deren unteres Ende gebunden ist. Im zweyten Fall geschiehet die Auflösung aufwärts: 3. Ex. fig. 11 12. Tab. VII.

63. Was hat es denn mit der übermäßigen oder grössesten None vor eine Bewandniß, und wo ist sie zu Hause?

Sie hat ihren Sitz auf der Sext der diatonischen Octav in der weichen Tonart, muß allemahl vorbereitet und über sich aufgelöset werden: zum Ex. Tab. VII. fig. 13.

Es läßt sich auch der Triton bey der übermäßigen None binden, wie auch die Septime, wie aus den Beyspielen zu ersehen.

Man hat diese übermäßige None auch als eine am obern Ende gebundene Secunde angesehen. Um aber einen Unterschied zwischen Secunden und Nonen zu haben, ist es besser, sie als Nonen zu behandeln.

Bey der übermäßigen Secund ist das untere Ende, oder der Bass gebunden, welcher abwärts auflöset. Zu merken ist von solcher, daß sie eben auch auf der Sext in der diatonischen Octav der weichen Tonart angebracht, und so wohl frey als gebunden gebraucht wird, aber nicht die 3. und 5. sondern die 4. und 6. bey sich hat. 3. Ex. Fig. 1. Tab. VIII.

Die übermäßige None kan nicht frey und ungebunden erscheinen, wie die übermäßige Secunde.

64. Was hat es denn mit der übermäßigen oder grössesten Quint, die aufwärts in die Sext aufgelöset wird, vor eine Beschaffenheit?

Sie ist ein Abstammlich von der über sich auflösenden grossen Septime in der weichen Tonart, wie oben schon bey der 56. Frage ist gezeigt worden. Sie wird auch mit der Septime gebraucht: 3. Ex. Fig. 2 Tab. VIII.

Sie wird auch bey der am untern Ende gebundenen Septime gebraucht, 3. Ex. Fig. 3. Tab. VIII.

Man brauchet auch diese grösste Quint oftmahls in der harten Tonart bey dem herrschenden Accorde, statt der reinen Quint; in der Folge wird eine übermäßige None daraus: 3. Ex. Fig. 4. Tab. VIII.

65. Die Septime läßt sich ja mit der 2. und 4. auch oftmahlen bey liegendem Basse hören; was hat es denn damit vor eine Beschaffenheit?

Ein solcher Satz ist nichts anders als eine Vermischung des herrschenden Accords, der die Septime und auch wohl die None bey sich hat, mit dem Basse des Grundaccords: 3. Ex. Fig. 5. Tab. VIII.

Die Septime eines solchen Satzes muß allemahl groß seyn. Sie stellet die 3. des herrschenden Accords vor. Die 2. die 5; die 4. die 7; und die 6. die 9. vor. Der Bass eines solchen Satzes mit der 2. 4. und 7. kan auch die Quint über sich haben, als welche der Grundklang des herrschenden Accords ist. Ist aber die 6. bey einem solchen Satze, so tritt die 5. gern zurück in die 4. 3. Ex. Fig. 6. Tab. VIII.

Doch kan die Quint, als der Bass des herrschenden Accords, auch wohl darbey seyn: 3. Ex. Fig. 7. Tab. VIII. (*)

66. Die Secund bey gebundenem Basse hat manchemahl nebst der 4. keine 6. sondern die 5. bey sich, wie ist dieses zu verstehen?

Solches geschiehet auf der Grundnote, und ist abermahl eine Vermischung des herrschenden Accords, doch ohne Terz, mit dem Basse und der Quint des Grundaccords: 3. Ex. Fig. 8. Tab. VIII.

Dieser Satz ist ein Abstammlich von dem Accord der frey anschlagenden Septime, mit gebundener 4. wovon weiter hin.

67. Die Secund hat manchemahl keine 6. sondern nebst der 4. die 8. bey sich. Wie kommt das?

Solche Secunden und Quartan sind durchgehende Dissonanzen, bey welchen der Bass keiner Auflösung bedarf. Die durchgehende Septimen sind eben dergleichen, denn sie brauchen auch keiner Auflösung. 3. Ex. T. VIII. f. 9.

68. Die kleine Secund hat manchemahl weder 4. noch 6. bey sich, sondern die 3. und 5; wo ist denn diese eigentlich zu Hause, und was gehet vor eine Vermischung dabey vor?

Soll

(*) Die obern Stimmen verlangen den herrschenden Accord allein, aber der Bass des vorhergehenden hat keine Lust dazu, und darum müssen die obern Stimmen wieder zurück treten. Die Quint hält dabey Stand mit dem Basse.

Soll diese kleine Secund erscheinen, so muß allemahl der herrschende Accord der weichen Tonart, doch ohne 7. vorher gehen. Die 2. gehöret in den darauf folgenden Accord der kleinen Terz mit dem Triton, welcher ein Abstammling ist des herrschenden mit der None: 3. E. Fig. 10. Tab. VIII.

Die None wird in diesem Abstammlinge zur Terz, die Septime zur Grundnote, die Quint zur Sert, die Terz zum Triton, und die Grundnote e bleibt weg. Ein solcher Satz braucht also einer doppelten Auflösung, weil er das erstemal nur in einen dissonirenden Satz kan aufgelöset werden. Hätte der herrschende Accord der weichen Tonart nicht die Freyheit ungebundene kleine Nonen zu gebrauchen, so wäre dieser Satz unmöglich, gleichwie auch der darauf folgende mit der 3. und 4.

Die Nameauer würden nach ihren falschen Grundsätzen sagen: Er entspringe aus dem Zusatz einer Terz unter den Septimenaccord gs h d f, aber seine Basis ist ja hier schon da, und braucht also nicht untergeschoben zu werden, so wenig als ein e unter gs h e, zu einem Hauptaccorde.

69. Sat nicht die übermäßige oder grössste Octav oder Prime mit der 3. und 5. eine Aehnlichkeit mit einer solchen kleinen Secunde?

Ja, aber der Unterschied ist sehr groß; die 2. führet von dem herrschenden Accorde in den Grundaccord. Aber die übermäßige Octav oder grosse Prime führet in die Nebentonart der Secund, 3. Er. von C dur in D moll. 3. Er. Fig. 11. Tab. VIII.

Sie braucht auch einer doppelten Auflösung, weil sie bey der ersten aus einer 2 eine 4 wird, die ja so hart lautet als sie selbst.

70. Ich habe auch frey anschlagende Septimen gesehen, bey welchen so wohl die 4. als die 6. jede besonders, und auch beyde zugleich, gebunden waren, und kan mir also leicht vorstellen, daß sie, und ihre Abstammlinge, bey herrschenden Accorden müssen angebracht werden.

Ja, allerdings, und zwar so wohl in der harten als auch in der weichen Tonart. Die Lehre davon ist in meinem *Compendio harmon.* C. XVII. zur Gnüge ausgeführet. Exempel davon sind fig. 12. T. VIII.

Die

Die 2. mit 4. und 5. ist ein Abstammeling von dem andern dieser dreien Sätze: 3. Er. Fig. 13. Tab. VIII.

Die übrigen Abstammlinge von dieser freyen Septime mit 4. oder 6, oder beyden zugleich sind in meinem Compendio harmon. Tab. XII. und XIII. zu finden.

In der weichen Tonart machet diese frey anschlagende 7, mit ihren Abstammlingen, bey gebundener 4. und 6. gar schöne Bindungen: f. 14. T. VIII.

Alle diese schöne Bindungen gehören in den herrschenden Accord, und seine Abstammlinge. Hätte der herrschende Accord nicht die Freyheit, die Septimen ungebunden zu gebrauchen, so wären sie auch nicht da.

Einige davon haben unsere Harmonisten gleichsam im Tappen, nach des Herrn d'Alemberts Ausdruck, gefunden. Wir wissen nun nähern Bescheid darum.

Daß die 2. oftmahl nur mit der 5. alleine erscheine, und daß bey vierstimmiger Harmonie entweder die 2. oder 5. verdoppelt werde, und daß dieser Satz auf der Grundnote oder Saite angebracht werde, ist noch beizufügen: 3. Er. Fig. 1. Tab. IX.

Es ist eine Vermischung der 5. und 8. von dem herrschenden- und dem Basse des Grundaccords; oder man kan auch die 5. zum Grundaccorde rechnen, welche bey der Auflösung zur 8. des herrschenden Accords wird.

71. Giebt es nicht auch noch andere Arten von Dissonanzen?

Ja, die durchgehenden, welche entweder ordentlich durchgehende, oder Wechselnoten sind. Das XVI. Capitel meines Compendii handelt davon zur Gnüge. Ich will einige Exempel beyfügen: S. Fig. 2. bis 11.

Es können auch zwey Quinten auf einander folgen, wenn die erste eine gemeine durchgehende, und die andere eine Wechselnote ausmacht.

Der siebende Punct.

Wie man von der Haupttonart geschicklich in die Nebentonarten schreiten könne?

72. Ich habe oben im dritten Punct in der Antwort auf die 42. Frage schon den Sprengel so wohl der harten als weichen

chen Tonart kennen gelernet, und weiß, daß die Tonart C dur 5. Nebentonarten habe, 1) G dur, 2) A moll, 3) E moll, 4) F dur und 5) D moll. Ingleichen, daß die weiche Tonart A moll, die der harten C dur am nechsten verwandt ist, eben den Sprengel habe, den C dur hat, und daß diese beyde Tonarten zum Muster der übrigen dienen; ich weiß auch durch was vor Mittel man in die Nebentonarten kommen kan; aber ich möchte gern hiervon einige Exempel haben.

Wenn ich den herrschenden Accord einer Tonart mit seiner 7. und 9. kenne, so wird entweder dieser, oder einer von seinen Abstammlingen mich dahin führen, wohin ich will. 3. Ex.

Ich wolte von C dur in G dur gehen, so geschieht es durch den herrschenden Accord von G dur, oder durch seine Abstammlinge, auf folgende Arten: Fig. 12. Tab. IX.

Von C dur in A moll komme ich durch den herrschenden Accord und seine Abstammlinge von A moll, wie fig. 13. zeigt.

Wie man von C dur in A moll gehet, so gehet man auch von G dur in E moll, und von F dur in D moll.

In die Quart der harten Tonart, 3. Ex. von C dur in F dur gelanget man durch die 67 und ihre Abstammlinge. Denn so bald ein harter Accord eine kleine Septime über sich annimmt, so wird er aus einem Grundaccorde ein herrschender. Fig. 14. Tab. IX.

Also gelanget man von C dur in G dur durch das fs, als die Terz des herrschenden Accords der Tonart G dur; ins A moll durch das gs, welches ebenfalls die Terz des herrschenden Accords ist; ins E moll durch das ds; ins D moll durch das cs, beyde als die Terz des herrschenden Accords, aber ins F dur durch das fh, als die Septime ihres herrschenden Accords, weil die Terz e schon da ist, wie oben in der 36. Frage schon berichtet worden.

73. Gehet in der weichen Tonart bey der Ausweichung in die Nebentonarten nicht auch etwas besonders vor?

Ja, eben auch; die Ausweichung oder Uebertritt in die Nebentonarten geschiehet zwar eben auch allemal durch den herrschenden Accord derjenigen

Nebentonart wohin man will; Der eigentliche Ton aber, wodurch der Uebertritt geschieht, ist nicht allemahl eine Terz, sondern beym Uebertritt in die Sext der Tonart eine Septime, und in die Terz der Tonart, ist es ein aus der chromatischen Octav der weichen Tonart genommener Ton, nemlich die kleine Septime, als in A moll das g, welches eigentlich nicht in die achtsstufte Tonleiter von A moll, sondern in die chromatische Tonleiter gehöret, 3. Ex. fig. 15. Tab. IX.

Hieraus ersiehet man, daß es gar nichts ungereimtes wäre, wenn man bey Bezeichnung der weichen Tonart die unentbehrliche grosse Septime, ohne welche man keine weiche Tonart gedenken kan, vorzeichnete. Die Tonart A moll würde alsdenn mit ihren Nebentonarten folgende Figur machen: F. 1. T. X.

Die Ursache, warum man in der weichen Tonart die unentbehrliche grosse Septime nicht vorzeichnet, ist die nahe Verwandtschaft die sie mit der nächsten harten Tonart hat, wie 3. Ex. C dur mit A moll, und so weiter mit allen übrigen. Unsere Componisten bestätigen aber mit ihrer Ausweichung 3. Ex. von C dur in C moll, daß das Semitonium Modi in beyderley Tonarten ganz natürlich sey, denn sie lassen das h stehen, wie es im C dur gestanden hat, und setzen nur be statt e: 3. Ex. Fig. 2. Tab. X.

74. Wenn man aber die Grenzen einer Tonart verlassen, und in weit entfernte Tonarten gehen muß, wie hat man sich da zu verhalten?

Hierzu habe ich schon in meinem Compendio harmon. Anweisung gegeben, halte es also vor unnöthig hiervon ein mehrers zu gedenken. Wer sich den musikalischen Cirkel wohl bekannt macht, der wird bald einsehen, wie die Tonarten zusammen hangen. Die Ordnung der Natur giebt die beste Anleitung darzu. Auch hier heist es: **Mache keinen Sprung.** Wenn man aber von C dur ohne Vorbereitung so gleich in C moll fällt, so kan nicht geleugnet werden, daß ein Sprung vorhanden, der mit nichts entschuldiget werden kan, als daß beyde Tonarten einerley herrschenden Accord haben. Es läst nicht anders, als wenn ein Herr und seine Maistresse wechselsweise regieren. Ich werde diese Mode wohl nicht abbringen. Man gewohnet ihrer endlich auch mit. Nur wäre dabey zu wünschen, daß unsere heutigen Componisten wenigstens ihre Bässe bezifferten, damit nicht so oft mi contra fa genommen würde. Aber ich glaube, daß mancher nicht einmahl im Stande ist,

ist, seine Bässe zu beziffern. Man suchet nur die Ohren zu belustigen, und fragt wenig nach der Ordnung und nach dem Gesetz der Natur. Ihre Regel heißt: *Befleißige dich der Abwechselung; Variatio delectat.* Ja, es ist wahr, aber nicht alle Veränderung ist gut und recht.

Neulich wurde eine Sinfonie aufgelegt, da gieng das erste Allegro aus D dur, und das darauf folgende Andante aus dem B dur. Ist das harmonisch? Man wird sagen: D dur kan auch D moll brauchen, und B dur gehöret in die Grenzen D moll. Eine schöne Ursache! So kömmt immer eine Unordnung aus der andern. Ist Gott ein Gott der Ordnung, so hat Er auch Gefallen an der Ordnung. (*)

Etwas wenigens muß ich noch von dieser Materie sagen. Soll man in solche Tonarten gehen, die nicht in den Sprengel der Tonart gehören, so muß man wissen, wie weit die Tonart von derjenigen entfernt ist, in welche man gehen soll. Soll einer von C dur in C moll ohne einen Sprung gehen, so muß er, da C moll schon 3 b hat, als vor h, e und a, erst in die gehen, die nur 2 und 1 b haben, als da sind, F dur und D moll, bH dur und G moll, alsdenn folget erst C moll: 3. Ex. Fig. 3. Tab. X.

Wolte man von C dur so gleich in C moll gehen, so würden 4. Tonarten übersprungen, die dem C dur näher verwandt sind. Nun kan man zwar von diesen 4. zwey übergehen, aber 3. oder gar 4. ist zuviel: 3. E. f. 4. T. X.

Solte einer 3. Ex. von E dur in bE dur gehen, so muß er, da E dur 4 x hat, erst in solche Tonarten gehen, die weniger x haben, als A dur und Fs moll, D dur und H moll, G dur und E moll, dann C dur und A moll, die weder x noch b haben, und weiter in die, so 1. 2. und 3 b haben, worunter bE dur gehöret: 3. Ex. fig. 5. Tab. X.

Da in meinem Compendio die Sache zur Gnüge abgehandelt ist, so halte ich mich dabey nicht länger auf, sondern sage nur noch dieses:

J 2

Von

(*) Sehr fein läßt es, wenn Altar und Chor, Priester und Leviten fein harmonisiren, und keine verbotene Sprünge wider das Gesetz der Natur machen. Wenn aber 3. Ex. der Chor in der Tonart D moll endiget, und das Gratias wird aus dem bA dur intoniret, so wird Chor und Gemeine stutzig, und merken, daß es nicht nach Pauli Ermahnung 1 Cor. 14, 40. zugehe, sondern ein Sprung gemacht werde. Endiget der Chor 3. B. im G dur, und der Diener des Altars intoniret im bA dur, so ist der Sprung noch ärger. Wie groß er sey kan man aus dem musikalischen Cirkel in meinem Compendio oder in Heinichens General:Baß-Anweisung erschen. Die Natur machet keinen Sprung.

Von einer Tonart die ein oder mehr \sharp hat, in solche die b haben, gehet man durch steigende Quartan, und von einer die b hat, in solche die \sharp haben, gehet man durch fallende Quartan, als 3. Er. von bA dur in E dur: Tab. X. fig. 6.

Zwischen zwey harten Tonarten liegt allemahl eine weiche, und zwischen zwey weichen eine harte. 3. Er. zwischen C dur und G dur liegt A moll, und zwischen C moll und G moll liegt B dur.

Ob wohl 3. Er. zwischen E dur und bE dur 13. Tonarten liegen, so kan man doch vermittelst eines enharmonischen kleinsten Tons bald von einem in den andern gelangen: 3. Er. Fig. 7. Tab. X.

Mit dergleichen Verfahren werden Augen und Ohren betrogen, daß sie nicht wissen, wie 3. Er. aus einem gs ein as geworden. Doch läßt sich das Auge eher betrügen als die Ohren. Es ist damit eben, als wenn einer plötzlich aus einem tiefen Schläfe gerissen wird.

Sich immer vollkommener zu machen, muß man lernen, wie diese oder jene Gemüths-Bewegung durch Klänge auszudrucken ist. Die lehre von der Nachahmung, Fuge und den Contrapuncken, wozu Anweisungen genug vorhanden, sind auch sehr gut und nützlich. Ferner ist zu lernen die lehre von den Stylen der Musit, als Kirchen-Cammer-Theatralstyl; Item die lehre vom Periodo und so genannten Clauseln; von vermiedenen Cadenzen; die lehre von Klangfüßen und Rhythmo; item von den Einschnitten u. a. m. Ich will allhier noch beyfügen:

Die Fugenlehre der Natur,

als den VIII. Punct, wovon man nicht unwissend seyn darf.

Man hat bishero vorgegeben: Die Verhältnisse der Intervallen diene-ten weiter zu nichts, als zur Berechnung der Temperatur. Aber nein, sie lehren uns auch Fugen machen, und den richtigen Widerschlag eines Fugen-Sages finden, wie aus folgender kurzen Abhandlung erhellen wird.

Eine Saite, 3. Er. C theilet sich in 2 c . Das ist die Octav 1 : 2.

Die Octav theilet sich in eine Quint und in eine Quart 2 : 3 : 4
 $c \quad g \quad c$

Mit diesen 3. Zahlen lehret uns die Natur den richtigen Widerschlag bey den Quintfugen, sowol in der harten als weichen Tonart, 3. E. f. 8. - II. T. X.

Die

Die Quint wird von der Natur in eine grosse und in eine kleine Terz getheilet, oder in der weichen Tonart auch in eine kleine und eine grosse Terz:

4 : 5 : 6 | 10 : 12 : 15
c e g | a c e

Die Quart aber 1) in eine grosse Terz und grossen halben Ton, 12 : 15 : 16

g- h- c=

2) In eine kleine Terz und einen ganzen Ton 15 : 18 : 20. e g h.

Aus dieser Theilung der Quint und Quart entstehen folgende An- und Widerschläge: v. fig. 12 bis 19. Tab. X.

Die zwischen den Terzen liegende Mitteltöne richten sich nach der Klangleiter der Tonart. Die grosse Terz theilet sich in 2 ganze Töne, die kleine aber in 1. ganzen und 1. grossen halben: c d e | d e f | e f g.

Hieraus lernet man folgende An- und Widerschläge: f. 1 bis 6. T. XI.

Die Sert einer Tonart wird mit der Terz derselben beantwortet: 3. Er. fig. 7 bis 10. Tab. XI.

Warum darf in diesem letzten Exempel der Triton a ds so frey und ungebunden anschlagen? Antw. Weil a allhier im Grunde die Septime des herrschenden Accords ist, h ds fs a, welche frey anschlagen kan.

75. Was hat es denn mit den chromatischen Fugen vor eine Bewandtniß?

Chromatische Fugen heissen diejenigen, deren Themata (Hauptsätze) neben den Klängen der diatonischen, oder achtsaitigen Octav, auch noch die in solchen befindlichen chromatischen Töne, wo nicht alle, jedoch einige brauchen, 3. Er. in der Tonart C dur Xc Xd Xf Xg und bh , wozu auch noch be kommen kan.

Es werden also in der harten Tonart erhöht die 1 : 2 : 3 : 4 und 5 erniedriget aber die 7 und 3.

In der weichen Tonart aber werden erhöht: die 3. 4. 6. und 7, wie wohl die erhöhte 7. eigentlich kein chromatischer Ton ist, denn ohne dieselbe kan keine weiche Tonart statt haben, weil sie in den herrschenden Accord, als dessen grosse Terz gehört. Die grosse Septime wird also nicht so wohl als die kleine vor einen chromatischen Klang gebraucht, man müste denn gar keine achtsaitige Klangleiter in der weichen Tonart statuiren, sondern eine zehnsaitige, in welcher im Aufsteigen die 6. und 7. chromatisch und groß, im Absteigen aber diatonisch und klein, wie man bisher gelehret hat.

Die

Die 2. leidet in der weichen Tonart eine Erniedrigung. Die 1. und 5. aber leiden weder Erniedrigung noch Erhöhung. Zu mehrerer Deutlichkeit dienet folgende Vorstellung, da die diatonische Noten weiß, die chromatischen aber schwarz sind: fig. 11. Tab. XI.

Die erhöhte 4. führet in die Nebentonart der Quint, und wird nicht allemahl mit einem chromatischen Ton beantwortet: 3. Er. fig. 12. Tab. XI.

Wenn man es aber thun wolte, so würde man es mit der erhöhten 1. thun müssen, und dieses würde aus der Tonart heraus führen: fig. 13. T. XI.

Dieses gienge nun in der Nachahmung wohl an, aber nicht im Anfang einer Fuge.

Gehet aber die eigentliche diatonische 4. vor der erhöhten chromatischen her, so wird sie mit der erhöhten 1. beantwortet: Fig. 14.

Die erhöhte 5. wird mit der erhöhten 2. beantwortet: Fig. 15.

Hat aber der Führer die erhöhte 1. so hat der Gesehrte die erhöhte 5. 3. Er. fig. 16. Tab. XI.

Hat der Führer die erhöhte 4. und 5. so beantwortet sie der Gesehrte mit der erhöhten 1. und 2. wie folgendes Er. von Kuhnau besaget: Fig. 17.

Die erniedrigte 7. wird auf zweyerley Art beantwortet, 1) mit der 4. der Tonart, 2) mit der erniedrigten 3. 3. Er. fig. 18. T. XI. & f. 1. T. XII.

Die weiche Tonart ist mehr zu chromatischen Tönen geneigt als die harte. Die kleine Terz dieser Tonart wird oft mit der grossen Terz des herrschenden Accords, oder mit der erhöhten Septime beantwortet, welche aber vor keinen chromatischen Ton zu halten, 3. Er. fig. 2. Tab. XII.

Dieses gs ist viel natürlicher als das g, denn ohne dasselbe kan kein A moll da seyn. Die Regeln, so sich auf die alten Tonarten, und auf die Solmisation gründen, fallen heutiges Tages fast ganz weg. In Jurens Gradibus ad Parnassum kan man pag. 235. seq. ein mehrers davon lesen. Da werden uns folgende Beispiele gegeben: Fig. 3 — 6. Tab. XII.

Noch ein Exempel von Juren in der harten Tonart, in welchem die erhöhte 4. und erniedrigte 7, als chromatische Töne, mit der erhöhten 1. und eigentlichen 4. beantwortet werden: fig. 7. Tab. XII.

Aber Fur (*) warnet vor dergleichen langen und breiten Subjectis (Fugensätzen,) weil die Stimmen einander so sehr in den Weg kommen.

Von

(*) Wenl. Römisch-Kaiserlicher Ober-Capellmeister, der dreyen Kaysern, Leopoldo, Iosepho I. und Carolo VI. gedienet hat.

Von der Nachahmung.

Da die Nachahmung aller Tugen Mutter ist, so kan sie einem, der aus dem Kopfe will spielen lernen, sehr dienlich seyn, etwas Gutes zu machen. Sie hat in allen Intervallen statt. Ich will einige kurze Exempel beyfügen, welche, wenn sie in die Nebentonarten eigeleitet werden, leicht ein Vorspiel abgeben können. S. fig. 8 — 11. Tab. XII. und fig. 1 — 8. Tab. XIII.

Die Tab. XIV. befindlichen kurze Perioden können einem, der anfängt aus dem Kopfe zu spielen, sehr nütze seyn, weil man mit dem Basse nur auf- oder absteigen darf. Man muß sie aber, nebst denen folgenden, in allen Tonarten brauchen lernen.

Tab. XV. fig. 1. 2. gehet der Bass in aufsteigenden Terzen. Man siehet daraus, daß man eine Septime auch in einem Secundenaccord auflösen kan. Bey fig. 3. wird gezeigt; wie die Nonen vorbereitet werden.

Fig. 4. hat fallende Terzen mit abwechselnden Haupt- und Sextenaccorden; am Ende findet sich eine am untern Ende gebundene Septime.

Fig. 5. hat einen absteigenden Bass mit Secunden, und deren Auflösung; die 2. über d verlangt keine 6, wie die vorhergehenden, sondern eine 7.

Fig. 6. hat gebundene Quinten mit deren Auflösung im Hauptaccorde.

Fig. 7. enthält eine gute Nachahmung bey aufsteigenden Quartan.

Fig. 8. hat im Basse fallende Quartan mit abwechselnden $\frac{6}{4}$ und $\frac{2}{3}$.

Fig. 9. hat aufsteigende Quartan in der weichen Tonart.

Fig. 10. ist Fig. 8. gleich, in der weichen Tonart.

Fig. 11. enthält eine sehr brauchbare Nachahmung. Die Mittelstimme gehet mit der obern in Sexten einher.

Tab. XVI. hat es im Basse mit aufsteigenden und fallenden Quinten zu thun. Bey Fig. 4. wird die 7. und 9. über sich aufgelöst. In Fig. 8. wird die 7. bey Wechselnoten aufgelöst, auf welche so gleich die rechte Note als eine 3. folget.

Fig. 9. hat durchgehende Noten bey dem eine 7time absteigenden Basse.

Diese kurze Perioden oder Clauseln geben Gelegenheit an die Hand zu mancherley Fortschreitungen von einem Accorde zum andern, als woraus so denn mancherley Arten von Melodien entstehen. Kommt die Ausweichung in die Nebentonarten darzu, so kan aus jedem bald ein Vorspiel gemacht werden.

Wer ein musikalisch Naturell hat, wird nach dieser kurzen Anleitung leicht ein Vorspiel aus dem Kopfe machen lernen. Wem aber dieses von der Natur versagt ist, der wird sich lieber mit fremden Stücken behelfen, deren

er so dann einen guten Vorrath haben muß, worzu aber auch eine fluge Wahl gehöret. Aber ein solcher ist sehr zu beklagen, denn er steckt bey allen seinem Vorrathe in grosser musikalischer Armuth. Aber glücklich ist ein guter Fantast, (in gutem musikalischem Verstande genommen) dem die Töne zu Gebote stehen, die er nur denken, und so gleich auf unzählige Art und Weise kan hören lassen, wie es die Umstände erfordern. Ein solcher kan die Gesundheit mit trinken: Es leben die gebohrnen Musici!

Der neunte Punct.

Daß ein fantasirender Clavierspieler die Affecten auszudrucken, zu erregen und zu stillen verstehen müsse.

Wer der Harmonie und aller Tonarten mächtig ist, dem muß es nichts schweres seyn, die Gemüthsbewegungen auszudrucken. Ein Organist muß in seinen Vorspielen auf Chorale und Kirchenmusiken diejenige Gemüthsbeschaffenheit auszudrucken wissen, die darinnen enthalten. Er muß auch die Zeiten und die Umstände wohl überlegen. In der Fasten muß er ganz anders spielen, als zur Osterzeit. Vor einem Bußliede muß er ganz anders präuliren, als vor einem Lob- und Dankliede.

Hiervon lassen sich nicht wohl gewisse Regeln geben. Herr Mattheson schreibt in seinem vollkommenen Capellmeister im III. Capitel davon ziemlich weitläufig. Etwas will daraus anführen: §. 56. heisset es:

„Da die Freude durch Ausbreitung unserer Lebensgeister empfunden wird, so folget vernünftiger und natürlicher Weise, daß ich diesen Affect durch weite und erweiterte Intervalle ausdrucken könne. §. 57. Weiß man hergegen, daß die Trägheit eine Zusammenziehung solcher subtilen Theile unsers Leibes ist, so steht leicht zu ermessen, daß sich zu dieser Leidenschaft die engen und engsten Klangstufen am füglichsten schicken.“

Hierbey kommt auch vieles auf die Zeitmaße an. „Ein Adagio hat, wie im Kern melodischer Wissenschaften Cap. IV. §. 22. stehet, die Betrübniß; ein Lamento den Schmerz; ein Lento die Erleichterung; ein Andante die Hoffnung; ein Affettuoso die Liebe; ein Allegro den Trost; ein Presto die Begierde u. zum Abzeichen.“

In der Folge heisset es: „Vernehme ich in der Kirche eine feyerliche Symphonie, so überfällt mich ein andächtiger Schauer; arbeitet ein starker Instrumenten-Chor in die Wette, so empfinde ich eine hohe Verwunderung; fängt das Orgelwerk an zu brausen und zu donnern, so entsteht eine göttliche Furcht in mir; schließt sich denn alles mit einem freudigen Hallelujah, so springet mir das Herz im Leibe, wenn ich gleich weder die Bedeutung dieses Wortes wissen, noch sonst ein anderes, der Ents-

fernung

fernuna halber verstehen sollte, ja, wenn auch gar keine Worte dabey wären, bloß durch Zuthun der Instrumente und redenden Klänge. (*)

76. Ist nicht eine Tonart vor einer andern zur Freude oder zur Traurigkeit, solche zu erregen, geschickt?

Die Alten haben es geglaubet und gelehret. In Matthesons Orchestre P. I. C. II. ist viel hievon zu lesen, aber nicht alles vor unfehlbar anzunehmen. Das kan man aber gar wohl sagen und behaupten, daß die harten Tonarten überhaupt zu freudigen und vergnügten Gemüthsbewegungen geschickter sind, als die weichen, und die weichen besser zu traurigen und sehnlichen als die harten.

77. Sat nicht auch ein Accord vor dem andern eine besondere Eigenschaft?

Allerdings. Der harte Accord ist prächtiger und majestätischer 2c. als der weiche, und zwar, weil seine Quint und Terz schon in seinem Grundtone, die Quint als ein Dritttheil, und die Terz als ein Fünftheil, enthalten sind.

Aber von dem weichen Accorde kan man dieses, was anlanget die Terz, nicht sagen, denn die kleine Terz streitet mit der grossen, welche der Grundton desselben bey sich führet. Und deswegen kan man auch keine kleine Terzen in die Orgeln disponiren. Die Taste C leidet kein *re*- wohl aber ein *e*-. Daß man aber auch weiche Accorde gerne höret, das hat man der Quint derselben zu danken. Warum klinget a *c*- *e*- auch fein? Darum weil ein A drey *e*- enthält, und die Länge von einem *e*- drey mal genommen, ein A giebt.

Klinget ein weicher Accord traurig, so klingen zwey weiche nach einander noch trauriger. Ja der harte herrschende Accord einer weichen Tonart klingt um seines Grundaccords willen nicht so freudig, als der herrschende der harten Tonart. Ein Beysp. giebt der Anfang des Lieds: Es woll uns Gott genädig 2c.

Die übrigen anomalischen Accorde mit ihren Abstammungen, ohne und mit

(*) Herr Mattheson hat in seinen musikalischen Büchern viel gutes, wahres und lehrreiches. Aber da er ein Mensch war, und also irren konnte, so ist auch viel falsches, irriges und unnützes mit untergelaufen. Man muß also in seinen Büchern alles prüfen, und nur das Gute behalten. Er konnte es nicht vertragen, wenn man ihm zeigte wo er gefehlet hatte; das hat er an Meckenhäuser, Scheiben, Mizler, an mir und andern mehr, bewiesen. Er vergaß ofte, was er selber geschrieben hatte, als z. Ex. In wissenschaftlichen Dingen muß man der Wahrheit nicht schonen.

mit den dabey schicklichen Dissonanzen, sind alle mehr zum Klagen, Sehnsucht, u. a. d. geschickt, als zur Freude und zum Vergnügen.

Zur Erregung der Freude, und was damit verknüpft ist, gehören unter andern vornehmlich folgende Stücke: 1.) Eine muntere Bewegung von einem Accorde zum andern. 2.) Mehr harte als weiche Accorde. 3.) Mehrere Ausweichungen in die harten als weichen Nebentonarten. 4.) Ein mäßiger Gebrauch und baldige Auflösung der Dissonanzen. 5.) Wenige oder wohl gar keine anomalische Accorde. 6.) Laute Stimmen und Instrumente.

Zur Erregung der Traurigkeit, und was ihr anhanget, darf man nur das Gegentheil von diesen sechs Puncten beobachten, so wird man seinen Endzweck erreichen.

Alle diese und dergleichen Lehren sind nun freylich annoch zu generell; aber ein gutes Naturell und gute Muster von guten Meistern sind hierinnen die besten Lehrmeister.

Ein jeder Musikus hat in seinem practischen Vortrage eine gewisse Sprache des Gemüths, mit welcher er zu verstehen giebt, was vor ein Temperament und Gemüthsbeschaffenheit ihm eigen sey. Unter solchen findet sich nun ein grosser Unterschied. Einer ist mehr geschickt die Freude und Zufriedenheit vorzustellen; ein anderer aber die Traurigkeit und Unzufriedenheit. Solches siehet man gar deutlich in den Werken grosser Meister. Einer hat einen prächtigen und feurigen Styl, ein anderer aber drücket sich liebreich und gelassen aus. Einer hat einen weitläufigen, ein anderer einen kurzen und faßlichen Vortrag.

Dieses Feld ist mir zu groß; es gehören darzu mehrere Arbeiter. (*) Und wäre ich auch im Stande ein mehreres in dieser Sache zu leisten, so leiden es doch vor diesmal die gesetzten Grenzen nicht.

Ehe ich dieses Buch beschliesse, muß ich mich gegen einige meiner ungerichten, eifertigen und feindseligen Richter vertheidigen. Das ist mir erlaubt.

I. Gegen des nunmehr verstorbenen, und seinen Richter erwartenden Herrn Matthessons Urtheil.

Dieses abgeschmackte Urtheil, welches auch zwey meiner Freunde in Hof ganz unschuldig mit betroffen, verdienet nicht, daß man sich dagegen vertheidige. Nur etwas zur Bestätigung einer musikalischen Wahrheit will hier beyfügen. Es zeuget
von

(*) P. C. Humanus hat in seinem Musico theoretico-practico im ersten Theil Cap. XVIII. bis zu Ende hiervon gar keine Ausdrücke, die man nachlesen kan.

von einem abscheulichen Hochmuthe, da er sich als einen musikalischen Monarchen, und mich als einen Rebellen (dessen Namen zu nennen der Haß gegen mich nicht erlaubt, sondern einen heillosen Mann schild,) gegen ihn ansieht: Was ich in meinen Büchern von seinen greulichen Fehlern, als 1) in der Lehre vom Hauptaccord, 2) von der Quart zur Vertheidigung des Baryphoni: 3) vom Gebrauch der kleinen Quint, 4) von Auflösung einiger Dissonanzen, 5) von dem untemperirten diatonisch-chromatischen Geschlecht, 6) von der Temperatur angeführt habe, ist alles die lautere reine Wahrheit, und kein der Sachen Verständiger kan es verneinen. Es ist nicht aus Haß, sondern aus Liebe zur Wahrheit, und zum Aufnehmen musikalischer Wissenschaften geschehen. Er konnte auch nichts dagegen aufbringen, sonst würde er nicht lange gewartet haben. Was war es also Wunder, daß er mir gram wurde? Veritas odium parit. Mein Compendium hat seinen guten Grund, der ewig stehen wird, denn es gründet sich auf die Tonlehre der Natur.

Meinen Beweis von verbotenen Quinten und Octaven, hat weder Hr. Mattheson noch Hr. Marpurg eingesehen, und der letzte muß in seinen übereilten Anmerkungen wider seinen Willen eingestehen, daß dabey ein Sprung begangen werde, wie ich in diesem Buche deutlich gezeigt habe. Meine Lehre stehet feste, und ich kan sie mathematisch beweisen. Ich will eine falsche und eine gute Fortschreitung neben einander setzen, da wird man den begangenen Sprung durch Hülfe dieser Brille sehen können:

18 : 24	g- c=	15 : 16	e= f=
15 : 20	e- a-	12 : 12	c= c=
12 : 16	c- f-	9 : 10	g- a-
3 : 4	C F	3 : 2	c F
48 . 64		39 . 40	

Ist hier von 48. auf 64. kein Sprung? Aber mein Freund, Hr. Secr. Marpurg! diese Summen von Vibrationen sollen keine Ration anzeigen, wie Sie in ihren feindseligen Anmerkungen in dem irrigen Wahn stunden. Mein kluger Herr! Sie haben mein Räthsel nicht getroffen. Dazu half der Drucker, der hatte im Compendio S. 9. zwischen 32. und 48. zwey Puncte gesetzt, da es nur einer hätte seyn sollen. So viel ist an einem Pünctgen gelegen.

Mich wundert, daß der sich sehr klug dünkende Hr. M. die wahre Ursach, warum die verbotenen Quinten nicht gut klingen, nicht gefunden. Ey welch ein Geschrey, und welch ein Wesen würde er davon machen!

Das greulichste in Hrn. Matthesons gottlosen Decret ist, daß er die H. Schrift so abscheulich mißbraucht. Zwischen dem Könige David, und ihm, ist ein gewaltiger Unterschied. Hätte er statt der Abfassung seines ungerechten Urtheils Davids 1. Psalm betrachtet, und nicht mit den Spöttern und Verleumdern Gesellschaft gemaschet, so hätte er die Zeit besser angewendet. Die Nachwelt wird seine vielen Fehler und Irrthümer in seinen musikalischen Büchern schon noch einsehen und widerlegen. Wäre es Hrn. M. um die Wahrheit zu thun, so dürfte er dieselben nur vor sich nehmen, so würde er genug auszumisten finden. Davon überzeuget ihn sein Herz, er mag

mag es bekennen oder nicht. Man muß sich wundern, daß Mattheson das Rameau'sche System vertheidigen hilft, da er doch laut seiner kleinen Generalbassschule den Rameau so schlecht beurtheilet, wie ich in meinem Compendio in der Vorrede angeführet habe. Aber so gehet es in der Welt. Wenn es wider die Wahrheit gehet, da werden Pilatus und Herodes Freunde mit einander. Nun er erwartet seinen Richter. Aber dessen Wort hat er schlecht bedacht: Verdammet nicht, so werdet ihr auch nicht verdammet. Richtet nicht, so werdet ihr auch nicht gerichtet. Gott habe ihn selig!

II. Herrn Quanzens Urtheil

ist viel bescheidener und vorsichtiger. 1.) Gedenket Er des Gebrauchs der Quarte, und sezet voraus, daß sie alle vorbereitet und als Dissonanzen aufgelöst werden müßten. Hierüber lachen unsere heutigen berühmtesten und beliebtesten Componisten, Hayden, Schwindel, Wirbach und viel andere, deren Arbeit bey hiesiger Orchestermusik, woben ich ein vortrefliches Clavecin zu spielen habe, mit Vergnügen angehört wird. Mein Herr! solten wohl die Quartan über der Secund der Tonart einem das Maul aufsperrn, und nichts hinein geben?

6
e d e H | c d e

Ist da wohl nöthig eine Terz zur Quart zu sezen, oder zu greifen? Solten Sie niemals eine consonirende Quart gesezt haben? Die consonirende Quart ist eine Replik von der Quint, wie die Sext von der Terz. Hat man den Grundton einmal in den Ohren, so kan er eine Octav höher treten, und die Quint zur Quart werden:

g | a- g- | e- f- e-
e- f- e- | e- c- c-
c | c c | g | a g

Das erweckte Verlangen wird durch die Folge gestillet.

Daß 2.) die von mir angegebene Ursache, warum die verbotenen Quinten und Octaven nicht wohl klingen, Ihnen einleuchtend wahr scheint, ist mir lieb zu vernemen. Sie gesehen doch mit ihrem Favoriten ein, daß dabey ein Sprung begangen werde? Ja. Ich bin Ihnen davor verbunden, und versichere Sie meiner Hochachtung. Bleiben Sie nur dabey. Keine bessere kan gefunden werden. Finden Sie aber eine bessere, so rufen Sie heraus damit. Ich bin Ihr Diener.

III. Verantwortung gegen den Herrn Riedt.

Mein Herr! So sind die Anmerkungen des Hr. Marpurgs über mein Compendium schön? Sind sie gerecht? Sind sie ohne Tadel? O ich bitte, prüfen Sie solche noch einmal. Wenn es unsers Nächsten Ehre, Nahrung und guten Leumund betrifft, so müssen wir vorsichtig und behutsam seyn, und uns ja nicht übereilen. Sie glauben dem Hrn. Marpurg, daß durch Erzitterung der Saiten die weiche Tonart, und zwar besonders die Tonart F moll, unter allen weichen Tonarten zuerst von der Natur

Natur hervor gebracht werde? O! Sie und Ihr Aufrufer irren. Nicht einmal der weiche Accord, geschweige denn die weiche Tonart. Geben Sie, mein Herr! ein wenig Achtung: Wenn die Saiten $F\ bA\ c\ f\ c.$ $=$ eingestimmt werden, so ist ein, aber verkehrt gestellter weicher Accord schon da, und darf nicht erst hervor gebracht werden. Was würkt denn nun die Sympathie, wenn ein $c =$ chorda agens oder efficiens, die übrigen 5. aber chordae patientes, oder die Materie sind, worauf es würket? Antw. Eine unterbrochene Erzitterung der übrigen 5. Saiten. Warum denn? Etwa weil sie einen verkehrt gestellten weichen Accord enthalten? Ach nein. Warum denn? Antw. Darum: weil sie alle den Einklang mit der chorde efficiente $c = 2. 3. 4. 5. 6.$ mal enthalten. Betrachten sie doch, mein Herr! meine XVII. Tab. ich hoffe Sie werden solche verstehen. Und also gehet die Würkung der Sympathie auf die Einklänge und nicht auf den verkehrt gestellten Accord. Ein zwanzigfacher Einklang ist nicht einmal ein weicher Accord, geschweige eine weiche Tonart. *Materia & effectus*, der Acker und dessen Frucht ist ja nicht einerley.

Wollen wir einen weichen Accord in der Erzitterung der Saiten suchen, so haben wir nicht nöthig zwey Klänge bA und F zu suchen, oder als Saiten einzustimmen, sondern wenn wir $c.$ und $e.$ schon haben, so brauchen wir nur eine Saite, ein A zu dem $e.$, im Verhalt $1 : 3$ einzustimmen, wenn nun ein $e.$ erklingt, so wird $c.$ und A auch erzittern, das A , weil es $3\ e.$, und das $c.$, weil es $5\ e =$ enthält; aber das Absehen der Natur gehet nur auf die Einklänge in $c.$ und A , nicht auf den weichen Accord $A\ c.\ e.$.

Das ist also nicht der rechte Weg, den weichen Accord, und mit demselben allein, wie die Nameauer thun, den Ursprung der weichen Tonart zu suchen. Nun prüfen Sie einmal meine Lehre nach meinem Verhältnißplan der Zahlen, nur von 1 bis 25. Da sehen Sie, und alle Nameauer gestehen es ein, daß uns die Natur des Klangs mit den Zahlen $1 : 2 : 3 : 4 : 5$ den harten Accord antweise, den wollen wir $C\ c\ g\ c.\ e.$ seyn lassen. Wir finden also darinnen drey unterschiedene Buchstaben oder Tonbenennungen $C\ g\ e.$. Hier müssen wir nun die Stimme der Natur verstehen lernen. $C\ g\ e.$ ist wohl ein harter Accord, aber dieser bestimmt mir allein noch keine Tonart, weder harte noch weiche. Wenn ich ihn aber als einen herrschenden Accord betrachte, wozu ihn die 7. macht, so kan er mir so wohl die Tonart F dur, als F moll antweisen, wie bekannt. Soll aber $C\ g\ e.$ ein Grundaccord seyn, so weiset mir die Ordnung der Natur in den Zahlen $3 : 6 : 9 : 12 : 15$ dessen herrschenden Accord an, $G\ d\ h.$, und nun habe ich die Tonart C dur mit diesen beyden Accorden bestimmt, angegeben, bekannt gemacht. Hier verlassen die Nameauer den Weg, den ihnen die gütige Natur zeigen will, machen einen Sprung, und springen von einem Fünftheil, womit die Natur den harten Accord zur Vollkommenheit brachte, auf ein Achttheil von C , auf ein $c =$, und kehren damit den Lauf der Natur um, suchen einen weichen Accord, in einem verkehrt gestellten weichen Accorde (*), und vermeynen mit einem 20fachen Einklange, den die Natur in $c.\ f\ c\ bA$ und F würket,

(*) Wie die falschen Goldmacher, die das Gold vorher in ihre Tügel werfen, wenn sie welches machen wollen.

ket, auch die weiche Tonart gefunden zu haben. Aber so sollten sie denken und lehren: Die Natur giebt mit jeder Saite den harten Accord. Ein C enthält g und e-, ein G, d und h-; diese beyde bestimmen die harte Tonart C dur. Ein E enthält h und gs-, das ist der herrschende Accord von der Tonart A moll. Ein e- ist ein Fünftheil von C, und drey Fünftheil von C geben ein A, so verstünden sie, wie ich die Stimme der Natur, und wir wären eins. So aber verlassen sie den rechten Weg, gehen den Irweg, und machen folgenden falschen Schluß: „Weil die Natur den harten Accord „(mit oder ohne Septime) Terzenweis (*) aufwärts bauet, so bauet sie den weichen „Accord auch Terzenweis abwärts c e g | c b A F und ein Achttheil vom Grundton „des ersten harten muß durch die Sympathie die Töne des ersten weichen (**) in Er- „zitterung bringen.“ Hat dieser Schluß seine Richtigkeit, oder ist er falsch? Prüfen Sie ihn doch, mein Herr! noch ein wenig besser, als Sie vor sechs Jahren thaten, da Sie ihr Urtheil wider mich so eifertig von sich gaben.

Sehen Sie nun, daß auf diesen falschen Grundsatz die falschen Lehren vom Unterschieden einer, zweyer ja dreyer Terzen, kleiner und grosser, unter alle Septimenacorde ohne allen Unterschied gebauet ist? Was ist's Wunder, da die Nameauer den Weg, den uns die Natur durch die Verhältnisse von 1. bis 25. u. s. w. weist, ver- lassen, und einen Sprung begehen, daß sie in Irrthum fallen, und verkehrte unnatürliche Dinge lehren. Weiter kan ich mich vorjeko mit Ihnen nicht einlassen, mein Herr! Nur bitte ich Sie, urtheilen Sie noch einmal, ob ich falsch oder recht vom Ursprung der beyderley Tonarten gelehret habe. Ich versichere Sie meiner Ehrens- bietung und bin Dero Diener.

IV. Der berühmte und von mir sehr hochgeschätzte Herr Carl Philipp Emanuel Bach

soll mit den Worten: „Wenn man die bey den Orgelpuncten vorkommende Verän- „derungen der Harmonie, und besondere Zusammensetzungen der Intervallen recht „deutlich übersehen und erklären will, so läßt man den Bass weg. Die ungewöhn- „lichsten Signaturen werden alsdenn zu den gewöhnlichsten Aufg. des Generalbasses, „auf

(*) Das ist aber nicht wahr; die Natur fängt nicht mit der Zahl 4, sondern mit der Zahl 1 an, den harten Accord zu bauen, und vollendet ihn mit der Zahl 5. Sie braucht die Zahl 6. nicht dazu, denn sie hat die Quint schon mit der Zahl 3 gegeben: 4 : 5 : 6, c - e - g- ist auch ein harter Accord, aber er klinget in der Tiefe mit C E G nicht schön, wie auch der weiche F b A c-, oder C b E G. Warum? das weiß der Theoreticus, aber nicht der purus putus practicus.

Ein Kluger läßt sich weisen,
Mit Irrthum nicht beschmeißen,
Darum ist er zu preisen;
Er folget nur der Spur
Der gütigen Natur.

Ein — läßt sich betrügen,
Und glaubt die albern Lügen,
Die keinen Heller tügen,
Verfehlt im falschen Bahn
Der Wahrheit richtige Bahn.

(**) F b A C ist aber der erste weiche nicht, wenn C g e der erste harte ist.

auf die Seite des H. M. getreten seyn, und seine falsche Lehre bestätigen, daß man unter jeden Septimenaccord mit 3. und 5. ohne Unterschied eine, zwey ja drey Terzen setzen, und hernach bald dieses, bald jenes Intervall von einem solchen Accorde abschneiden könne.

Ich sage: nichts weniger als dieses. Es ist ja ein grosser Unterschied zwischen wirklichem Abschneiden, und einer zur Erklärung dienlichen Benseitlegung des Basses. Ein anders ist die Erklärung, ein anders die wirkliche Ausübung. Bey der Ausübung muß ja der Bass eines solchen Orgelpuncts erklingen, sonst wäre er das nicht, was er seyn soll. Hr. M. glaube ja nicht, daß Herr Bach seine böse Aufführung gegen den Hoforganisten in Lobenstein, den er einmal nach Berlin zu seinem Lehrmeister in der theoretischen Musik verlangte, billige. Keinesweges. Darzu ist Er viel zu christlich und zu verständig. Gewiß eben so wenig, als die allermeisten von denen wider mich aufgerufenen 52. Herren.

Mein hochzuehrender Herr Bach! ich werde es mir vor eine Ehre schätzen, von Ihnen überwunden, und zur Rameauischen Tonlehre bekehrt zu werden. Zur Zeit aber glaube noch nicht, daß Sie alles was Rameau und Marpurg geschrieben und gelehrt haben, vor wahr und richtig erkennen. Auf eine solche niederträchtige Art, als Albrecht und Schröter wider mich gehandelt haben, werden Sie gewiß nicht verfahren. Diese verdienen nicht, daß man ihnen antworte, denn sie verstehen nicht einmal den statum controversiae. Sie wollen Richter seyn, und schicken sich darzu, wie die Esel zum Lautenschlagen, oder der Affe zum Kartenspiel, Pasquille können sie wohl machen, die in des Scharfrichters Hände gehören, aber kein gerechtes Urtheil fällen. M. Albrecht war nicht im Stande denen Singschülern in seinem Eingebuche was gescheutes zur Erlernung der Intervallen vorzuschreiben. Was das rinnen st. het, hat er von mir erbettelt, aber fein verschwiegen, wo ers her hat. Hr. Magister, ist das kein Plagium? Warum schicken Sie mir denn meine Abhandlung vom Gebrauch einiger enharmonischer Intervallen nicht wieder? Soll ich Sie etwa noch einmal verklagen?

Doch ich habe es ja mit Ihnen zu thun, mein Herr Bach. Vergeben Sie mir diese kleine Ausschweifung. Ich versichere Sie meiner sehr grossen Hochachtung, und verharre Dero ergebenster Diener.

Zum Beschluß solte V wohl noch etwas beyfügen gegen den klugen

Sentenz des Herrn Rollen.

Der Mann hätte sich schämen sollen, denen Herren Mattheson und Marpurg, ohne mein Compendium gelesen zu haben, so nachzubeten. Er schickt sich gut zu einem Jaherrn, von dem man eben keine reife Einsicht fordert. Gehet man so mit des Ehre und guten Namen um? O mein Herr! betrachten Sie Gottes VIII. Gebot besser, und versündigen sich nicht so leichtsinnig an ihrem Nächsten! Ich bin bereit zur Vergebung und Versöhnung, wie auch willig mich eines bessern belehren zu lassen, wenn es auf eine christliche und bescheidene Art geschiehet, und ich mit tüchtigen Gründen kan überwunden werden; nur schimpfen, lästern, spotten, Wort- und Sinn-

Sinn: Verbrechen bey Seite! Meinen Feinden, Verfolgern und Lästern will ich als ein Christ herzlich gern vergeben, und Gott bitten, daß sie bekehret werden und leben mögen. Meinen Freunden und Befördern, Gönnern und Wohlthätern, aber sage ich hiermit öffentlichen und verpflichtesten Dank, und erbiere mich zu allen nur möglichen Gegendiensten und Gefälligkeiten.

Vom Gebrauch der Dissonanzen bey den so genannten Orgelpuncten

Hätte wohl noch was melden sollen. Weil es aber andere schon vor mir gethan, und insonderheit Herr Bach in Berlin, so berufe ich mich hiermit darauf. Sie werden auf der Grundnote des herrschenden Accords und auf der Final-Saite beyderley Tonarten angebracht. Die None dränget bey der Nota penultima die Octav, die Octav die Septime, diese die Sert, und so fort.

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

Am Ende wendet der herrschende Accord mit seiner Septime und None alle seine Kräfte an, den fest stehenden Bass zum weichen zu bringen; allein er stehet feste, und alle obern Stimmen müssen sich in den Grundaccord, den die Tonart verlangt, begeben.

Gehaben Sie sich wohl, und glücklich müsse es Ihnen ergehen, meine Wahrheit, Gerechtigkeit und Billigkeit liebende Leser! Die Spötter machen was sie wollen, ich werde mich nicht an sie kehren. Bey den vielen Lästerungen, Verleumdungen und Verunglimpfungen so ich zeithero von meinem erbitterten Widersacher und dessen Schmeichlern erduldet, habe ich großen Trost gefunden in dem 32. und 33. Gebet in Arndts Paradies-Gärtlein, aus den Psalmen Davids genommen, welches ich ihnen zu lesen empfehle, und dabey Gott bitte, daß Er sie zu wahrer Erkenntniß ihrer selbst bringen und bekehren wolle! *Gratia Altissimi Salvat Me.*

Das sey von diesem Buch das

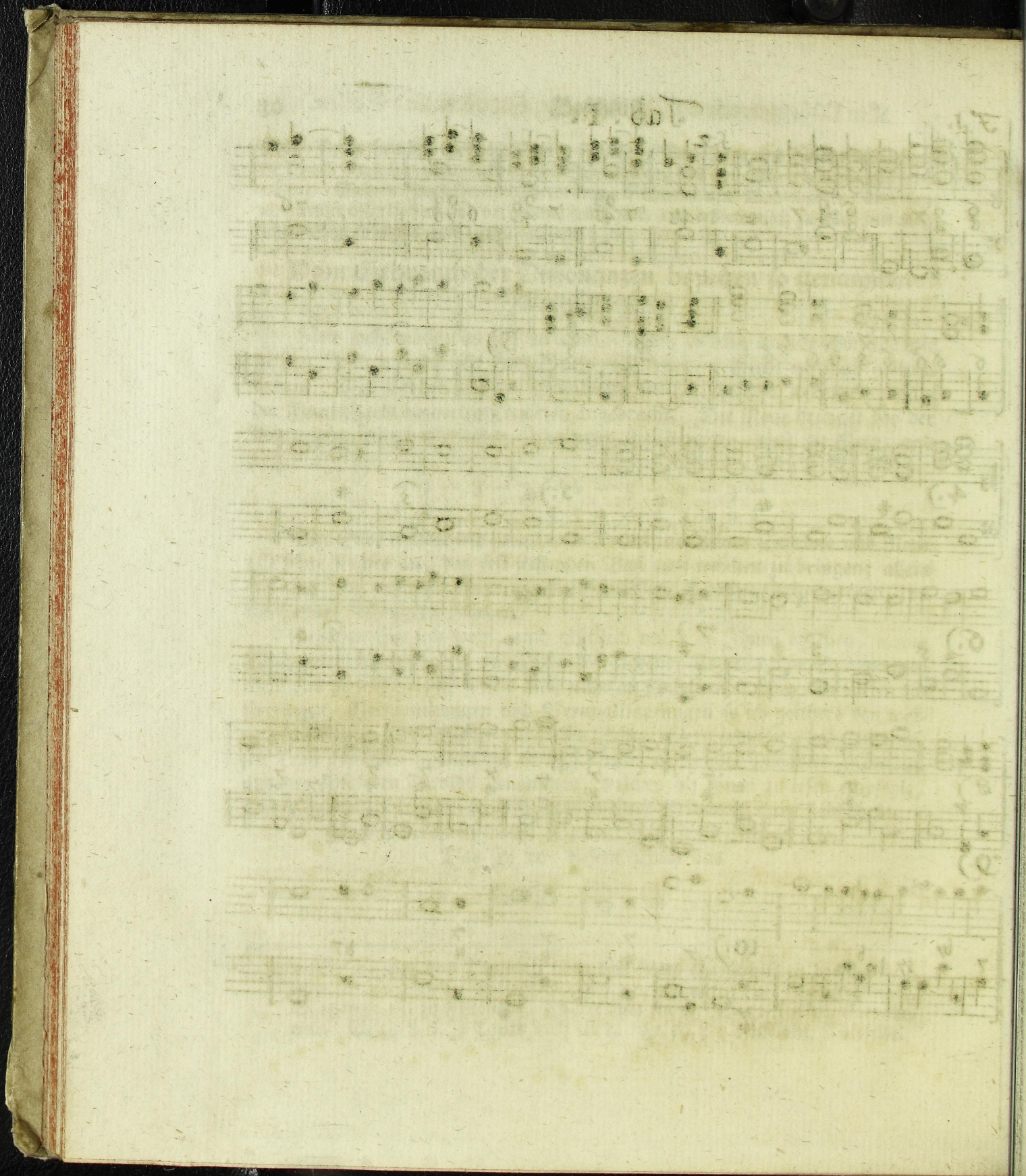
E N D E.

Druckfehler: Auf dem Titulblate ist in dem Wort theoretischen das andere h nicht nöthig. In der Vorrede S. 5. Lin. 13. von unten auf, ihren statt ihrer. S. 19. Lin. 15. zu syntonisch, gehöret noch ein e. S. 42. Lin. 10. statt ein, eine. S. 44. L. 6. zu Tonar, noch ein t. Fr. 59. L. 4. denselben, st. dieselbe.

Tab. I.

F. J.

Handwritten musical score for guitar, titled "Tab. I." and "F. J.". The score consists of ten systems, each with a treble and bass staff. The notation includes chords, single notes, and various fret numbers (e.g., 2, 4, 5, 7, 8, 10) written above or below the notes. Some systems have circled numbers (1-10) indicating specific measures or techniques. The paper is aged and shows some staining.



Cap. II

A handwritten musical score on ten staves. The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers) and rests. The staves are numbered 1 through 10, with the numbers written at the end of each staff. The paper is aged and shows some staining. The handwriting is in dark ink, and the overall layout is typical of an 18th or 19th-century manuscript.

Tab II

Handwritten musical notation on a single page, titled "Tab II". The notation consists of 16 numbered staves (1-16) arranged in a single column. Each staff contains musical notes, accidentals, and other markings. The notation is written in a style characteristic of early printed music, with a focus on the notes themselves rather than a full staff with a key signature and time signature.

The staves are numbered 1) through 16). The notation includes various notes (half notes, quarter notes, eighth notes), accidentals (sharps, flats, naturals), and other markings (e.g., "4#", "4+", "2", "3", "98", "5", "5#", "12", "male", "male", "bene", "14", "15", "16").

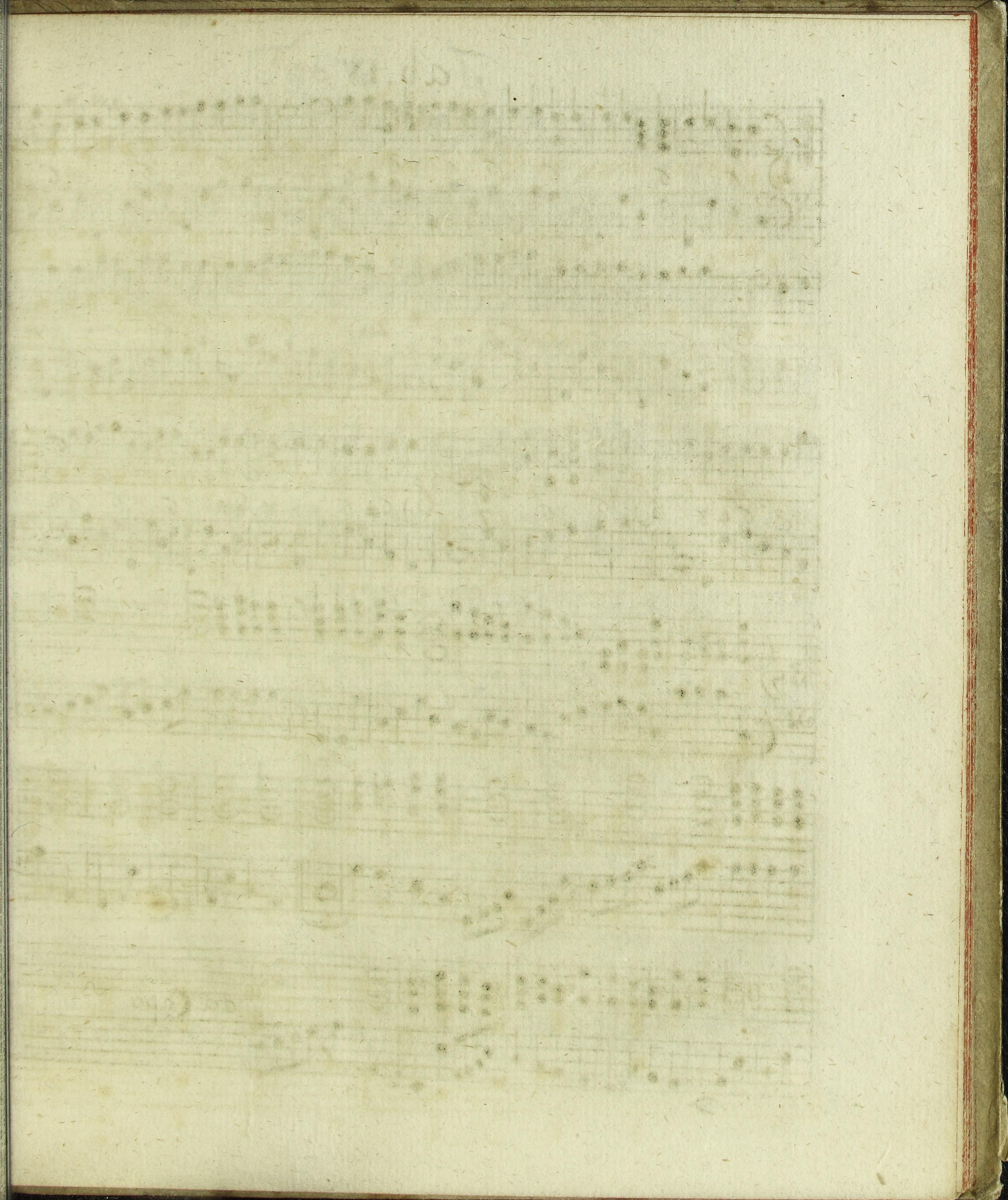
Staff 1) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 2) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 3) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 4) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 5) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 6) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 7) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 8) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 9) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 10) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 11) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 12) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 13) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 14) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 15) begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation continues with various notes and accidentals. Staff 16) begins with a bass clef and a key signature of one flat (Bb). The notation continues with various notes and accidentals.

Tab. III.



III. 20p. III

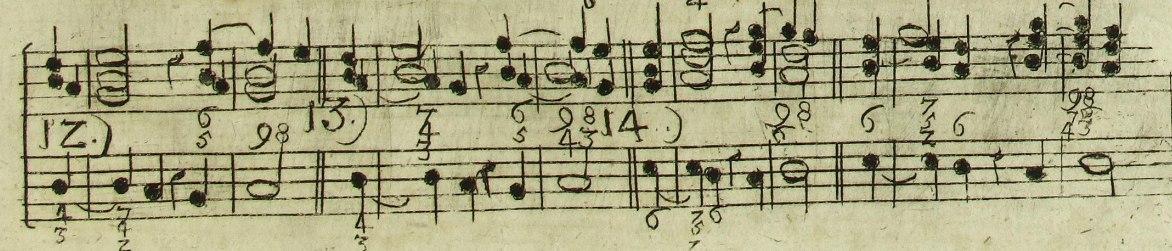
A handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and somewhat faded, featuring various note values, rests, and bar lines. The score is organized into systems of two staves each. There are several circled numbers and other markings interspersed throughout the notation, possibly indicating measures or sections. The paper is aged and shows some staining and wear along the edges.



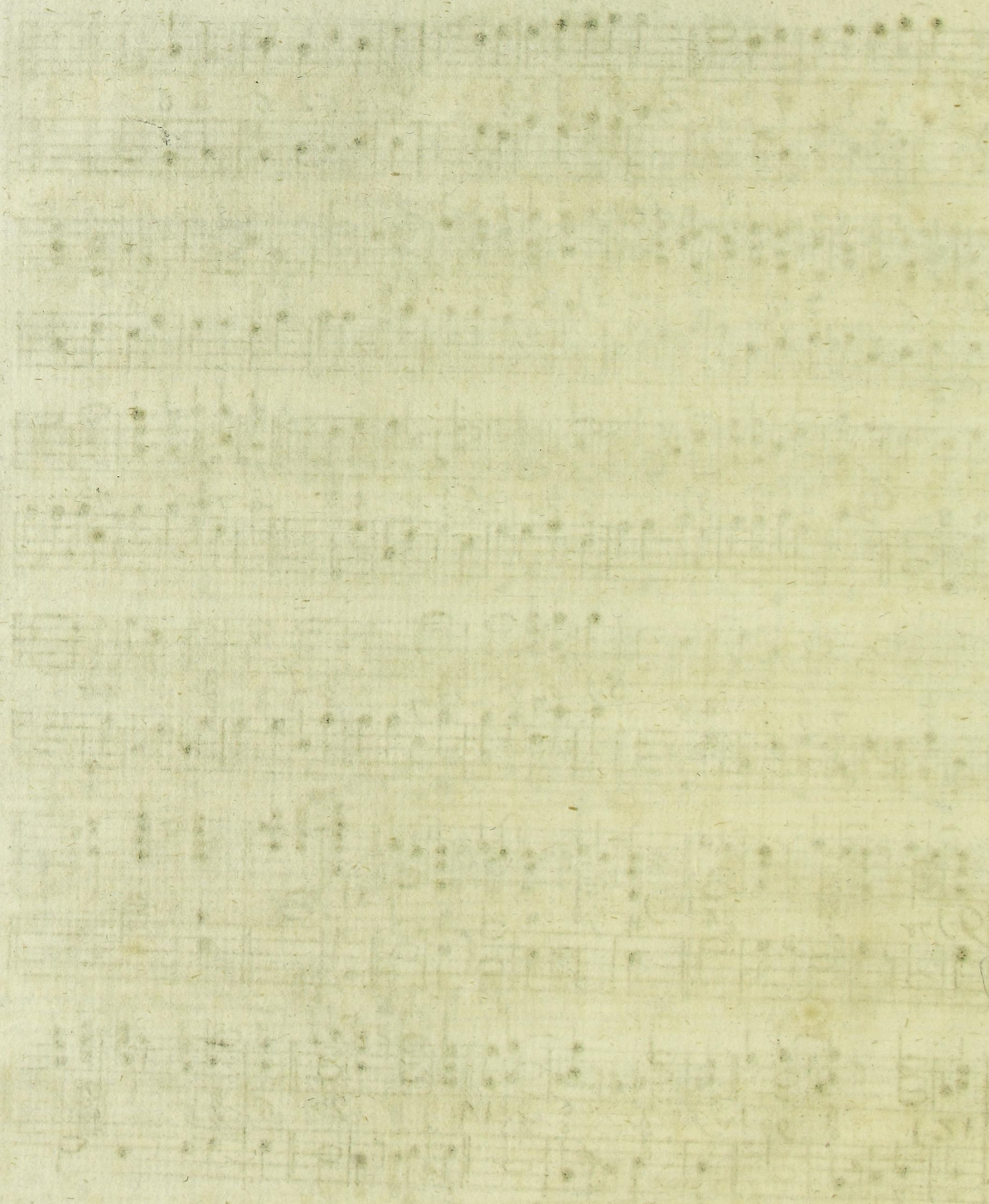
Tab. IV.

Handwritten musical score for guitar, labeled "Tab. IV." The score is written on ten staves, organized into five systems of two staves each. The notation includes standard musical symbols such as treble and bass clefs, a common time signature (C), and various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes). Fingering numbers (1-5) are written above many notes. Bar lines are used to divide the music into measures. The score includes several complex passages, including a section with many beamed sixteenth notes and a section with many beamed eighth notes. The piece concludes with the instruction "da Capo" written in the final system.

Tab. V.



V. 00



IV. ddb

Handwritten musical score on aged paper, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The paper shows signs of wear and discoloration. The score is written in a historical style, possibly from the 18th or 19th century.

At the bottom of the page, there are three numbers: 15, 15, and 105, which likely represent page or measure numbers.

Tab. VI.

This page contains a handwritten musical score titled "Tab. VI." It consists of seven systems of staves, each with musical notation and figured bass. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The figured bass is written in numbers below the staves, often with a circled number indicating a specific measure or section. The score is written in a historical style, likely from the 17th or 18th century.

The systems are numbered 1 through 21, with the last system containing measures 20 and 21. The notation includes various note values, rests, and accidentals. The figured bass is written in numbers below the staves, often with a circled number indicating a specific measure or section. The score is written in a historical style, likely from the 17th or 18th century.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18) 19) 20) 21)

male male No. 1 No. 2

Tab. VII.

1.) 2.)

3.)

4.)

5.) 6.)

7.) 8.) 10.) 11.)

12.) 13.)

W. J. J.

A handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and somewhat illegible due to fading and bleed-through. It appears to be a multi-measure rest or a complex rhythmic pattern, possibly for a piano or organ. The staves are numbered 1 through 10. The notation includes various note heads, stems, and beams, suggesting a complex melodic or harmonic structure. The paper is aged and shows signs of wear, including discoloration and some staining.

Top. VII

A handwritten musical score on ten staves. The notation is dense and appears to be a form of shorthand or a specific dialect of musical notation. It includes various symbols such as dots, lines, and curved marks. Some staves have circled numbers or letters, possibly indicating measures or sections. The paper is aged and shows some staining. At the bottom, there are two additional staves with less dense notation, possibly a concluding section or a different part of the score.

Tab. VIII.

Handwritten musical score for Tab. VIII, featuring 15 numbered staves. The notation includes various musical symbols, accidentals, and fingerings.

Staff 1: 1.) 6 4 8 5 # 6 4 7 2 4 8 # 2.) 7 7 7 # 4 7 6 7 #

Staff 2: 3.) 7 2 6 2 6 2 6 2 4.) 5 9 10 7 8 5.) 7 7 3

Staff 3: 6.) 7 8 6 5 4 4 2 7.) 6 7 4 2 8

Staff 4: 8.) 5 2 6 7 4 3 9.) 7 4 #

Staff 5: 10.) # 2 # 4 6 11.) 8 2 7 5 # 12.) 5 4 3

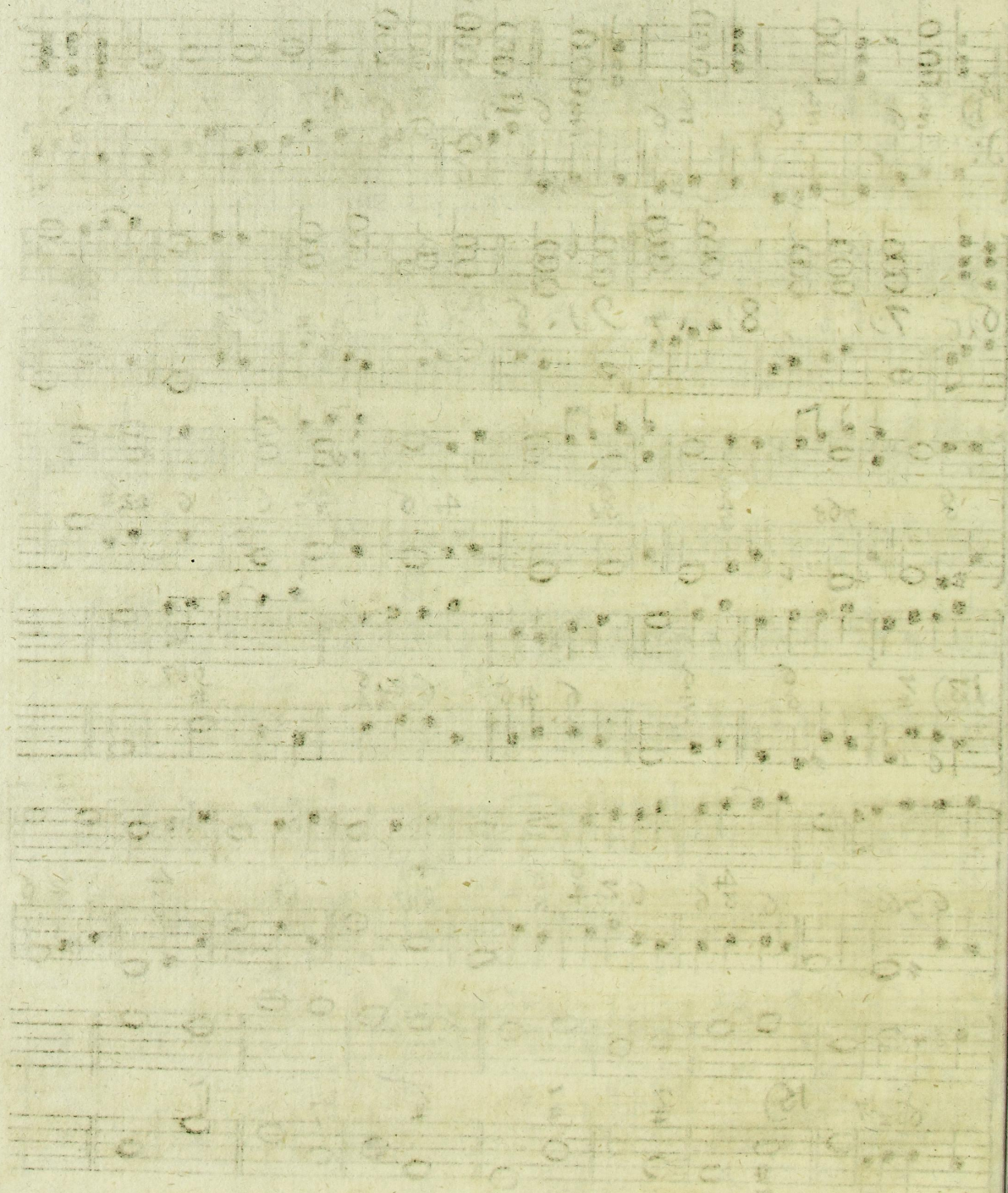
Staff 6: 13.) 9 14.) 15.) 7 # 5 4 3 6 5 2 7 4 5 # 5 4 3 2

Staff 7: 16.) 7 4 3 2

Tab. IX.

Handwritten musical score for "Jubel" by J. Haydn, Op. 12. The score is written on ten staves, featuring a treble and bass clef. The music is in 2/4 time and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The title "Jubel" is written at the top, and the composer "J. Haydn" and opus number "Op. 12" are also present.

XI. 107.



X 107

A handwritten musical score on ten staves. The notation is in a historical style, featuring various note values (minims, crotchets, quavers), rests, and bar lines. The ink is dark and the paper is aged. The score is organized into systems, with some staves containing multiple measures of music. The handwriting is clear but shows signs of age and wear.

Tab. X.

This page contains a handwritten musical score for guitar, titled "Tab. X.". The score is organized into five systems, each consisting of a musical staff and a corresponding guitar tablature line. The measures are numbered 1 through 19.

- System 1 (Measures 1-4):** The first staff shows a melodic line with various accidentals. The tablature below it uses numbers 1-7 and includes a circled measure 3.
- System 2 (Measures 5-8):** Continues the melodic and harmonic development. Measure 4 is circled in the tablature.
- System 3 (Measures 9-11):** Features a change in key signature to two sharps (F# and C#) in measure 9. Measure 10 is circled in the tablature.
- System 4 (Measures 12-15):** Returns to a key with one sharp (F#). Measures 12 and 13 are circled in the tablature.
- System 5 (Measures 16-19):** The final system, containing measures 16 through 19, which conclude the piece with a final chord.

The notation includes standard musical symbols such as treble clefs, key signatures, and note values, alongside guitar-specific symbols like bar lines, accidentals, and fret numbers (1-7) on the tablature line.

Tab. X 1.

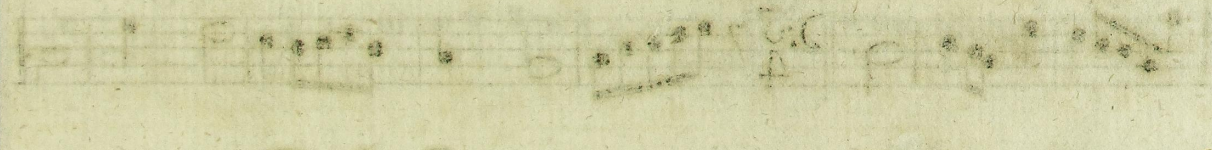
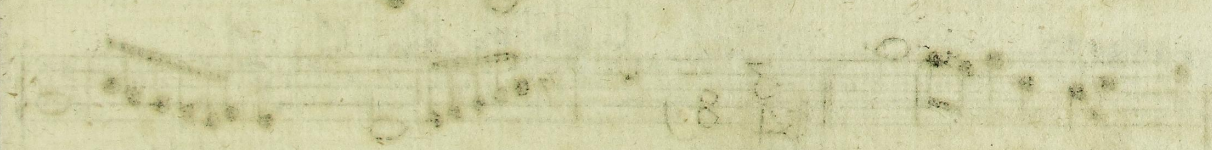
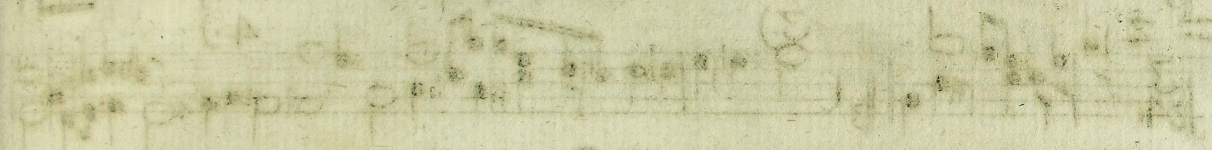
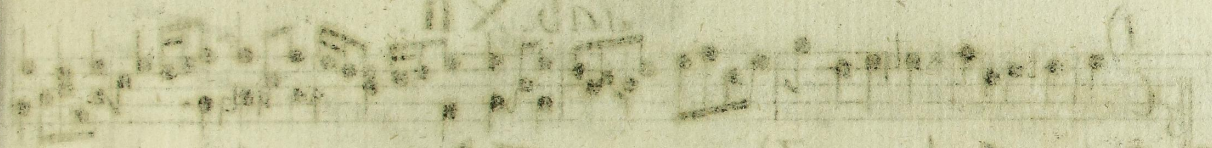
This is a handwritten musical score for guitar, titled "Tab. X 1." The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, along with specific guitar techniques indicated by 'x' marks (harmonics) and numbers (fingerings). The score is organized into measures, with some measures containing multiple notes or rests. The notation is written in a clear, legible hand, typical of historical musical manuscripts. The staves are numbered 1 through 10, corresponding to the measures of the piece.

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7) 8) 9) 10) 11) 12) 13) 14) 15) 16) 17) 18)

Handwritten text at the top of the page, possibly a title or page number, appearing to read "1. 2. 3. 4."

Handwritten musical notation on ten staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines, typical of a musical score. The handwriting is somewhat faded and the paper is aged.

IX XII



Tab. XII.

Handwritten musical notation on a single page, titled "Tab. XII." The page contains 11 numbered sections of music, each consisting of two staves (treble and bass clef). The notation is written in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. The sections are numbered 1) through 11).

Section 1) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 2) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 3) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 4) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 5) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 6) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 7) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 8) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 9) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 10) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Section 11) begins with a treble clef and a common time signature (C). The notation includes various note values, including minims, crotchets, and quavers, along with rests and accidentals (sharps, flats, and naturals). The piece concludes with a double bar line.

Tab. XIII

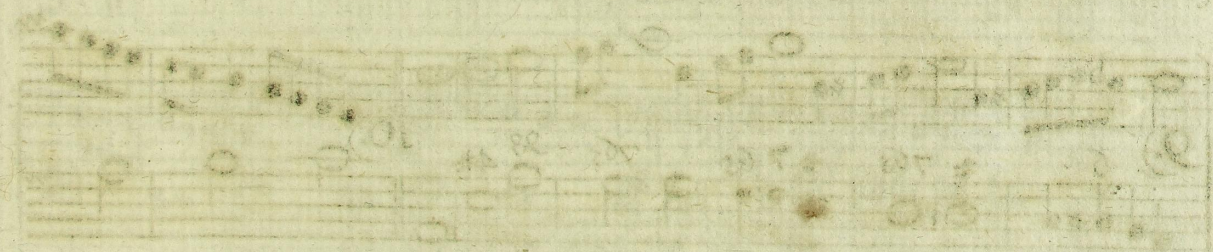
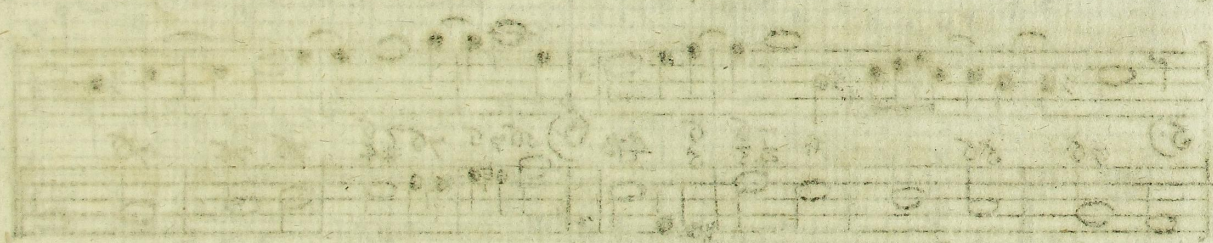
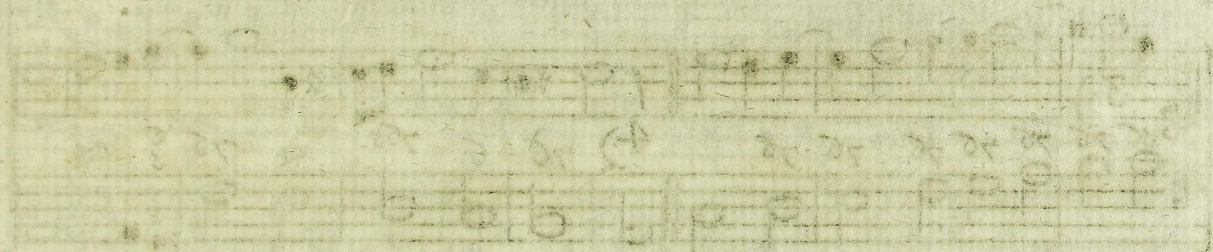


Motu contrario.

III X

This image shows a page from an old manuscript, likely a musical score. The paper is aged and yellowed, with some staining and wear along the edges. The score is written in dark ink and consists of ten systems of staves. Each system typically has two staves, with the upper staff often containing a melodic line and the lower staff containing a bass line or accompaniment. The notation includes various note values, rests, and bar lines. Some systems have additional markings, such as 'III X' at the top and '18' on the right side of the first system. The handwriting is somewhat faded and the ink is slightly blurred, suggesting the age of the document. The left edge of the page shows the binding of the book, with a red thread visible.

Job. XIV.



Tab. XIV.

Handwritten musical notation for Tab. XIV, featuring ten systems of staves. Each system consists of a treble staff with notes and a bass staff with tablature. The notation is in a historical style, likely for a lute or similar stringed instrument.

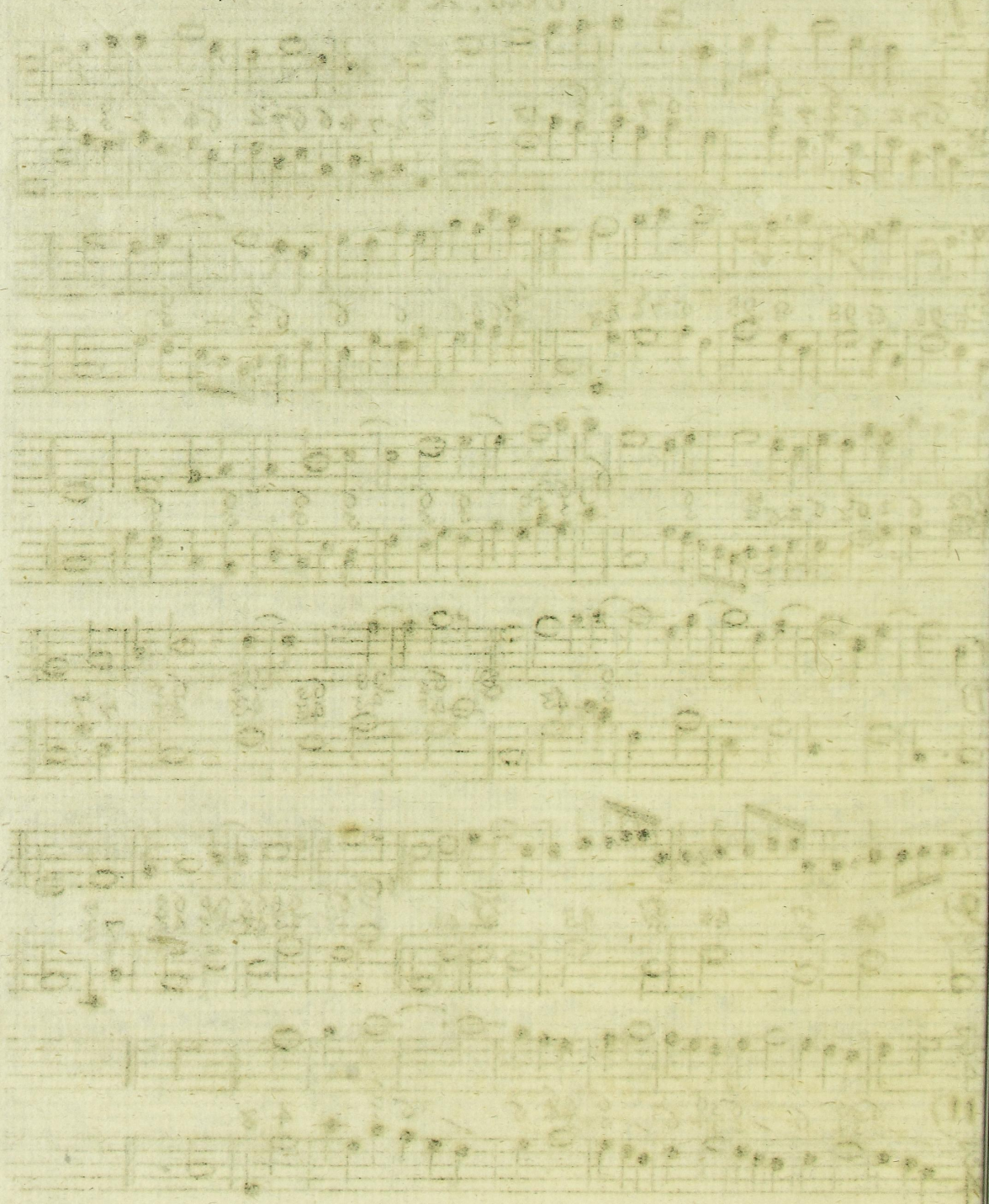
The systems are numbered 1) through 10) below the tablature lines:

- 1) 75 6 75s 75 3 43 2) 55 55 55 55 3 43
- 3) 55 75 75 75 75 75 75 75 4) 75 6 75s # 75 3 4#
- 5) 75 55 # 75 6 4# 6) 55 75 75 75 75 75 75
- 7) 7 4 75 2 4 75 4 6 75 8) 6 # 75s 75s 4 4#
- 9) 6 # 75s # 7 6s 75s 98 4# 10) 6 75

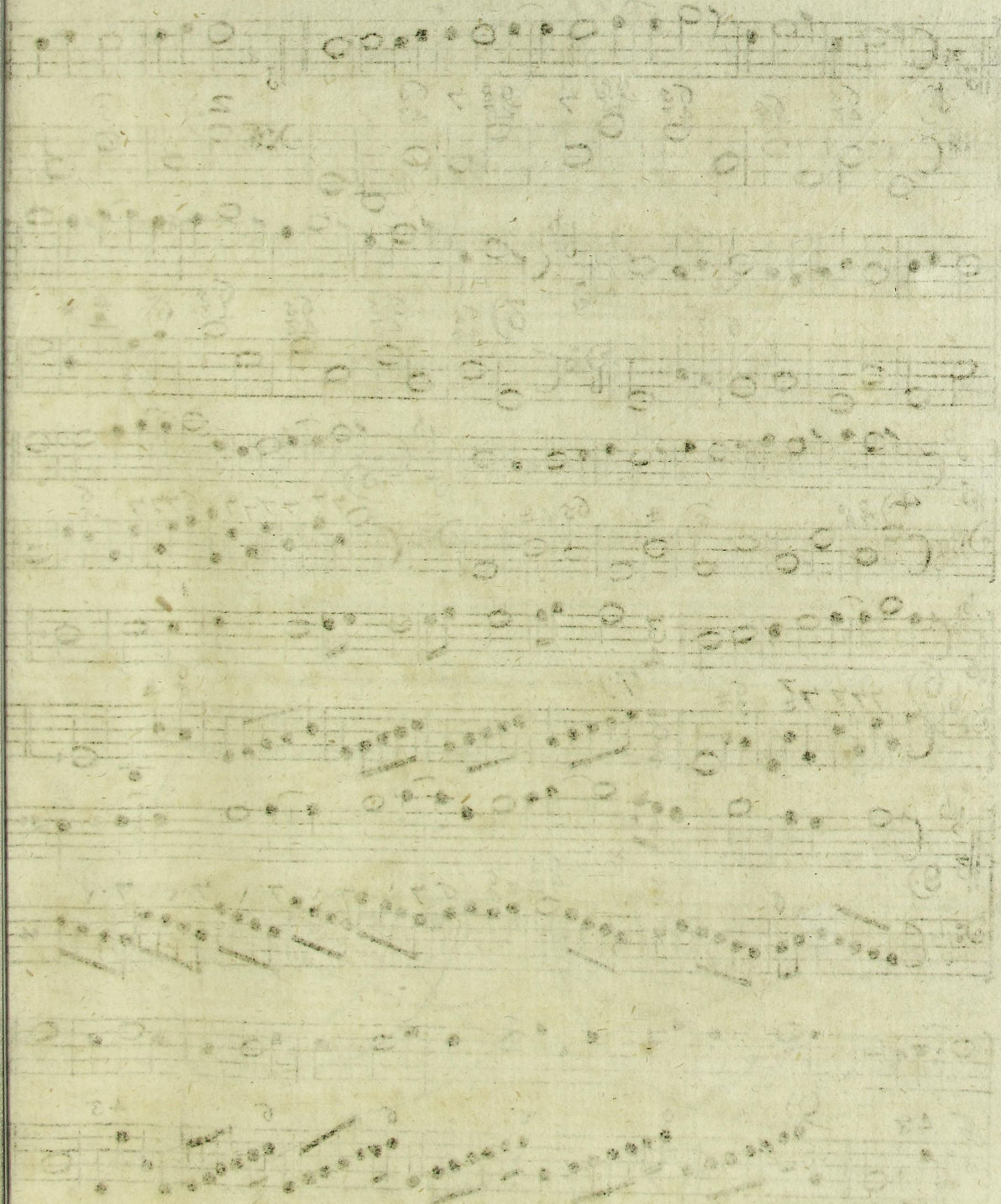
Tab. XV.

Tab. XV.

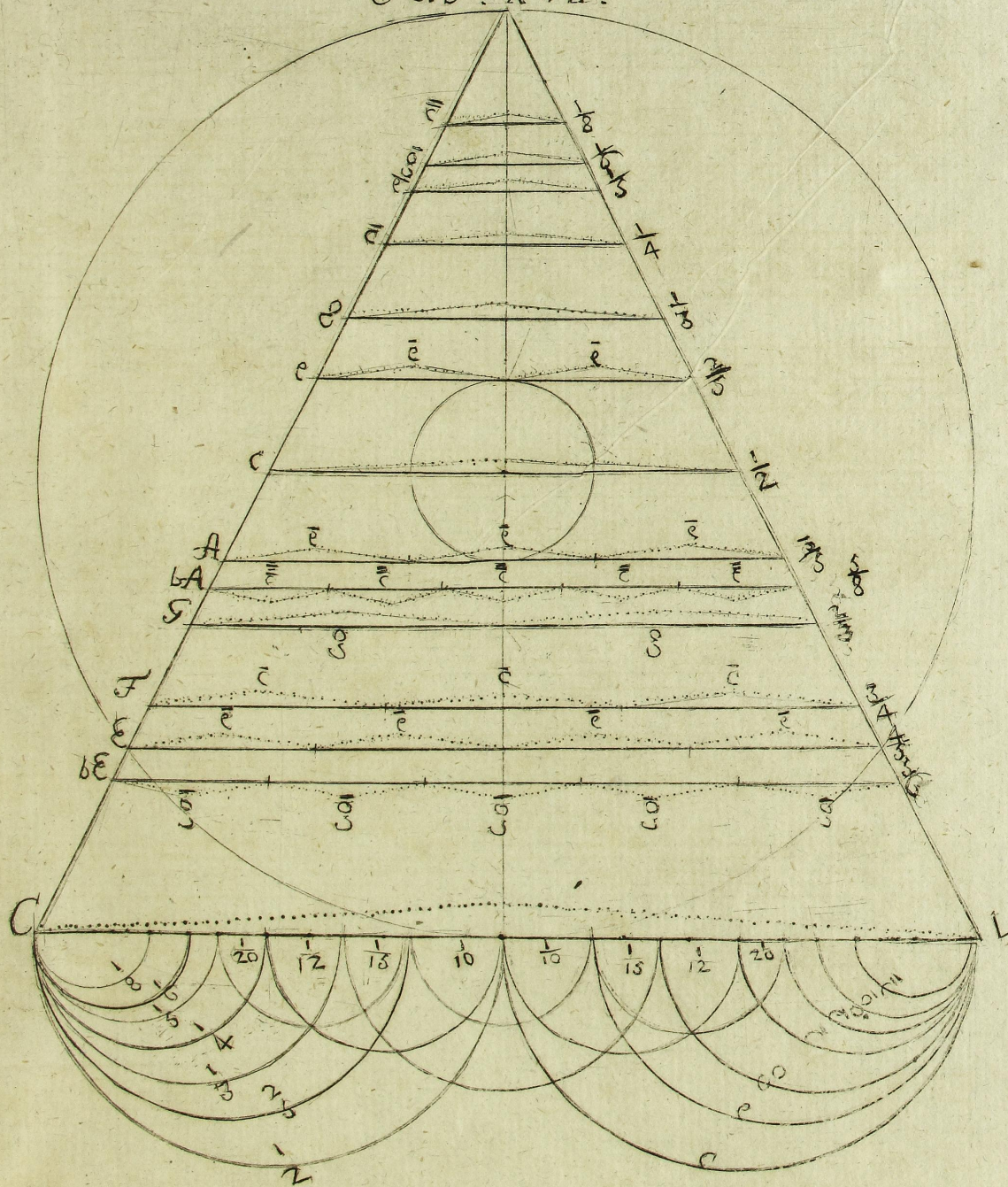
Handwritten musical score for Tab. XV. The score consists of ten staves of music, each with a unique key signature and time signature. The notation includes various notes, rests, and fingerings, with some staves featuring complex rhythmic patterns and accidentals. The staves are numbered 1) through 10) in the left margin. The music is written in a style characteristic of early 20th-century manuscript notation.



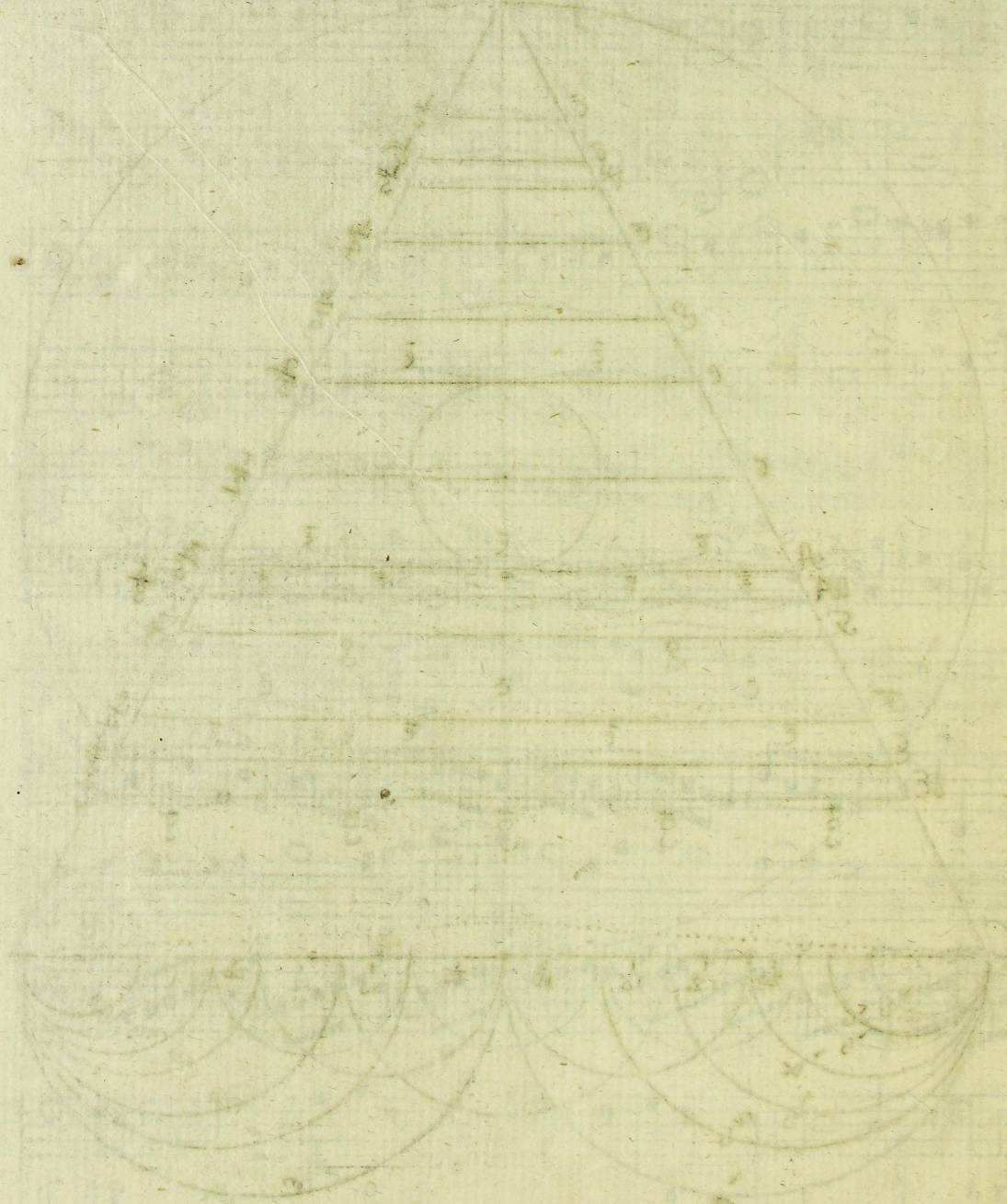
IX 100

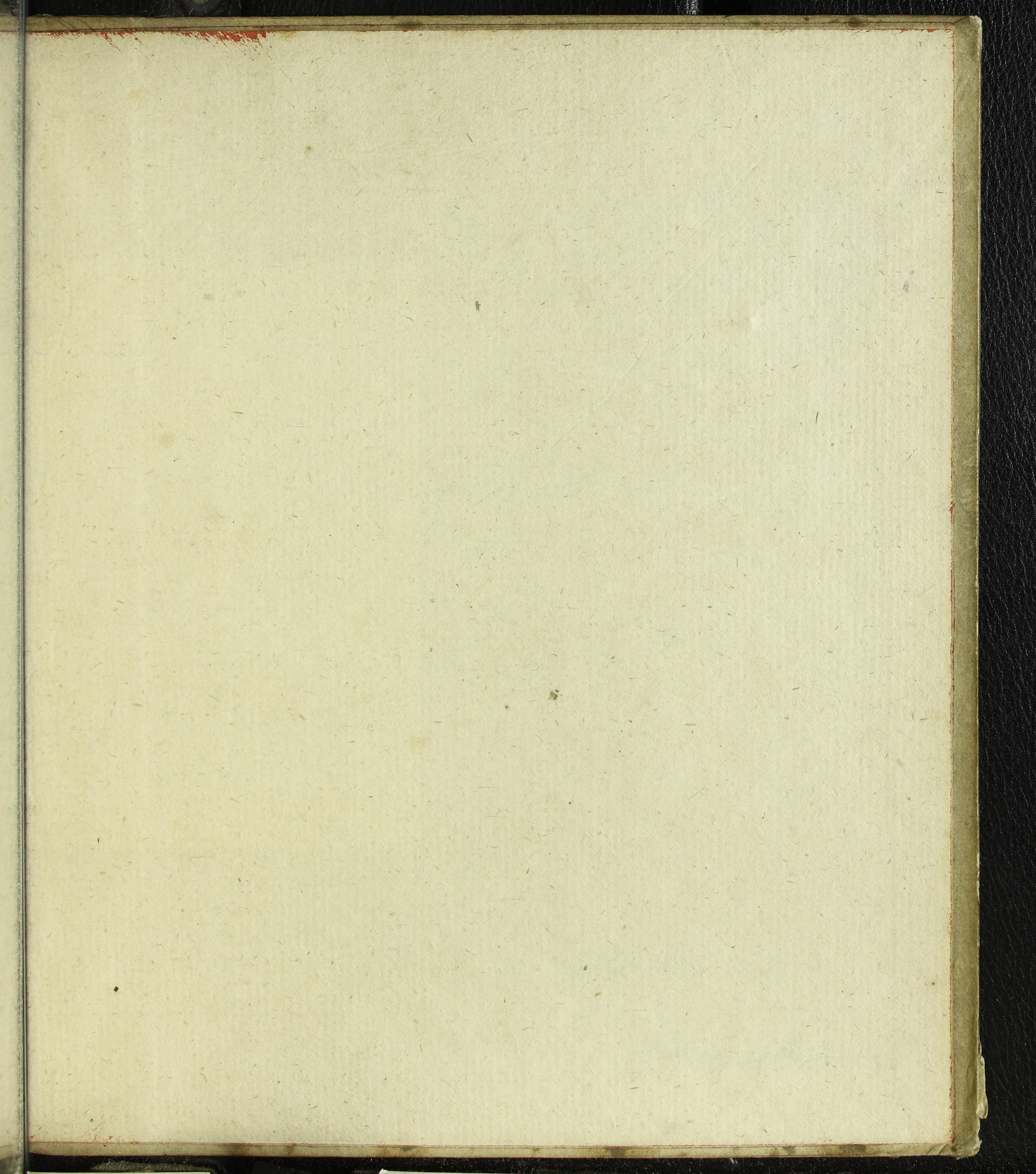


Tab. XVII.



300 XVII





Datum der Entleihung bitte hier einstempeln!

[illegible]

[illegible]

SLUB DRESDEN



3 1715931

MB 8° 442 (Rosa)

~~Mass A 301~~

