

10527064

Mus. Th. **4**  
**202**

Ms. A. 1.

202

4<sup>o</sup>

Bononini

K 5 . 11 12

in usum

~~Joannis Bartholomaei Reichertsmeier  
ad S. Andream Chorilegg. Frisinge.~~

~~1754.~~

〰 " " 〰

B. Leo Cyriacus. in Welfenburg  
ao 1798.

~~Maria H. 10~~

JOHANNIS MARIÆ  
BONONCINI,

Ihro Hoch- Fürstlichen Durchleuchtigkeit/  
Herzogen zu Modena

CONCERT-*Meisters*/

MUSICUS

PRACTICUS.

Welcher in Kürze weiset

Die Art / wie man zu vollkommener Erkänntniß aller der  
jenigen Sachen / welche bey Setzung eines Gesangs unter-  
lauffen / - und was die Kunst des

CONTRA - PUNCTS

erfordert / gelangen kan.

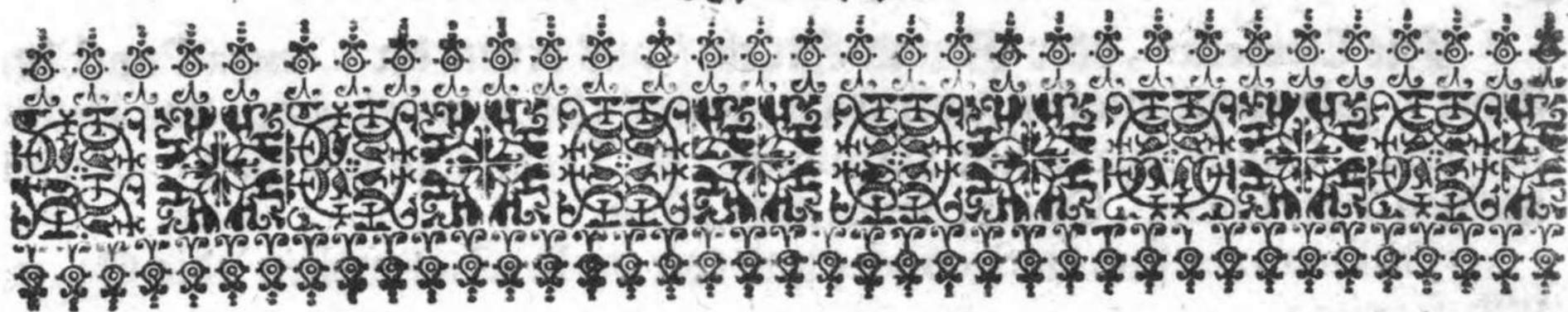


Stuttgart/ gedruckt und verlegt durch Paul Treu/ Ihro Hoch-  
Fürstl. Durchl. zu Würtemb. bestellten Buchdruckern.

---

ANNO MDCCI.

BIBLIOTHECA  
REGIA  
MONACENSIS.



JOANNIS MARIE BONONCINI  
MUSICUS PRACTICUS.

Alswo von dem

**CONTRA-PUNCT,**

Und was zu selben gehörig / ausführlich gehandelt  
wird.

---

Was und wie vielerley der *Contra-Punct* sey / und  
woraus er bestehe.

**Erstes Capitel.**



Er *Contra-Punct* ist eine Kunst-mässige Ordnung / beydes  
der Consonanzen oder zusammen-lautenden / als Dis-  
sonanzen oder mislautenden Stimmen.

Er wird aber getheilet in zwey Sorten / nemlich: in  
den schlechten / da Note gegen Note gleich gehet ; und in  
den jenigen Künstlern / welcher durch Diminutiones,  
Läufe und andere Zierahnen ausgeschmücket wird.

Der schlechte *Contra-Punct*, wie gedacht / bestehet aus gleichen Figu-  
ren , in stetswährender Zusammenstimmung oder Consonanz gegeneinan-  
der ; der Geschmückte aber aus mancherley Figuren mit Consonanzen und  
Dissonanzen durcheinander.

Die Elementa, oder Grund-Stücke / aus denen der Contra-Punct bestehet / sind ebenermassen zweyerley / nehmlich / Consonanzen und Dissonanzen. Consonanzen sind: Unifonus, die Terz, (und wie die Theoretici meinen) die Quart, Quint, Sexta und Octav.

Dissonanzen sind die Second (und wie die Practici wollen) die Quart, und Septima.

Consonanzen werden wiederum getheilet in vollkommene / und unvollkommene.

Vollkommene sind: Unifonus, Quint und Octav. Unvollkommene: die Terz und Sexta.

Itzgedachte Elementa sind / oder können sein / entweder einfache oder zwey- drey- und mehr fache.

Einfach sind sie / wie izt gemeldet werden: So offt man aber die Sieben darzu thut / werden sie doppelt / drey- und mehr fach / ja unendlich vermehret / dabey je dennoch zu mercken / daß die doppelte / drey- und mehr fältige allzeit die Natur der einfachen Elementen an sich haben.

Consonanzen.					Dissonanzen.				
1.	3.	5.	6.	8.	Einfache.	Einfache.	2.	4.	7.
10.	12.	13.	15.	Zweifache.	Zweifache.	9.	11.	14.	
17.	19.	20.	22.	Dreifache.	Dreifache.	16.	18.	21.	

**Vollkommene Consonanzen.**

1.	5.	8.	Einzelne.
12.	15.	Doppelte.	
19.	22.	Dedritte.	

**Unvollkommene Consonanzen.**

Einfache.	3.	6.
Doppelte.	10.	13.
Dreifache.	17.	20.

Den Unifonum hat man weder verdoppelt noch dreysach angesetzt / die weil er eigentlich weder consonanz noch dissonanz ist / (gleich wie etwan die Eins keine Zahl / sondern derselben Anfang; oder der Punct keine Größe / sondern der Linien Anfang seyn möchte.)

Wohl aber ist der Unifonus ein Ursprung und Anfang einer jeden Consonanz als Dissonanz wird auch aus keiner andern Ursach unter die vollkommene Consonanzen gesetzt / ohne nur wegen der Aehnlichkeit die er mit

mit der Octave hat / dermassen daß auch ihrer bey der genauen Verwandtschaft halber / eins bey nahe wie das ander dem Gehör vorkommt.

Gleichwol aber kan man doch nicht sagen / daß die Octav eine Replica oder Wiederholung des Unisoni eigentlich sey / wie einige wollen / allermassen dieser seinen wesentlichen Grund in dergleichen proportion zwischen 1. und 1. oder 2. und 2. jene aber in ungleicher Proportion zwischen 2. und 1. wie in den 4ten Capitel des ersten Theils erwiesen worden.

Wir haben auch die Quart unter die Dissonanzen gesetzt / um solcher Gestalt denen guten Practicis dieser Zeit nachzukommen / als welche sie niemals anders / ohn in der Bindung benebst ihrer Resolution gebraucht / es wäre dann aus einer besondern Ursache / und mit Fleiß.

Und da schon in obgedachten 4ten Capitel des ersten Theils selbige unter die Consonanzen gezehlet worden / ist es doch nur geschehen / weil man allda mit denen Theoreticis reden wollen / im übrigen / was die Praxis anlangt / sie nicht anders als andre Dissonanzen zu achten.

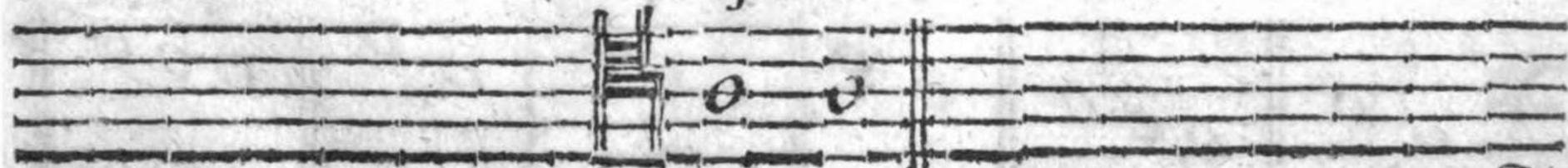
Wer sonst die unterschiedliche Meynungen wegen der Quarta zu wissen verlangt / lese Boëtium Severinum, Prodocimo de Beldemando, Pandovane, Franchino Gaffurio, Margarita Philosophica, Vincenzo Galilei, Gioseppe Zarlino, Lodovico Zacconi. und andere.

## Von Natur der Consonanzen und Dissonanzen, wie auch von ihren Arten.

### Anders Capitel.

**D**ie Consonanz ist eine Vermischung unterschiedener / nehmlich: hoher und tieffer Stimmen / dergestalt / daß sie angenehm ins Gehör falle: Die Dissonanz hingegen ist ebner massen eine Vermischung hoher und tieffer Stimmen / welche aber hart ins Gehör fällt; wie Zarlino in seinem Institutionibus Harmonicis, im zwölfften Capitel des andern Theils behauptet / und kürzlich von jedweden zugedencken / wollen wir den Anfang von dem Unifono machen / welcher eine Versammlung zwey oder mehrer gleich lautender Stimmen ist.

*Unifonus.*

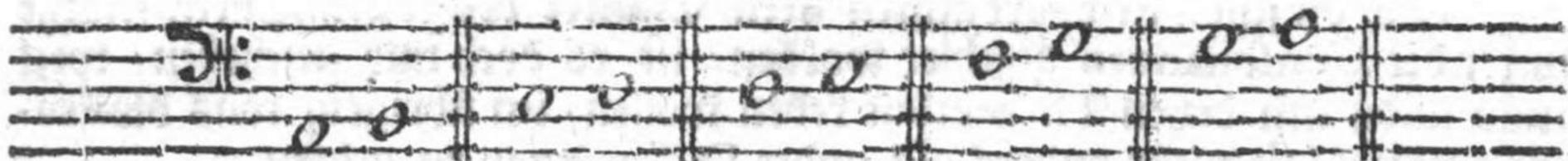


2 2

Die

Die Secunde ist zweyerley/die grössere und kleinere (major und minor) Tonus und Semitonium genannt/ beyde sind abermahls zweyerley/ als major und minor. Tonus major, oder der grössere Thon begreiffet in sich neun commata, der kleinere acht. Semitonium majus oder das grössere Semitonium hält 5. Commata, das kleinere viere. Ein Comma aber ist der kleinste Theil eines Thons/ welchen ein Sanger mit der höchsten Mühe kaum exprimiren kan. Ich lasse aber den Unterscheid des Toni majoris und minoris, wie auch des Semitonii majoris und minoris zu erklären fahren/ theils weil es einem Componisten wenig nutzen kan/ theils auch wegen der vielfältigen Meinungen.

*Toni.*



Das Semitonium ist gleichsam das Gewürz der Music/ sintemahl ohn selbiges ein jeder Gesang dem Gehör hart und unleydlich seyn würde; so ist es auch eine Ursach aller Musicalischen intervallen, indem nach dessen mannigfaltigen Stande so viel unterschiedliche Arten entspringen/ wie wir folgendes sehen werden.

*Semitonia.*



Die Terz ist zweyerley entweder major oder minor. Die grössere/ Major, so auch Ditonus genannt wird/ bestehet aus zweyen Tonis, und ist/ weil sie kein Semitonium in ihr hält/ nur einer Art: Von Natur fröhlich zum Unterscheid der Kleinern / als die wegen ihres Semitonii trauriger und annehmlicher weder die grössere / obwohl hingegen diese völliger im Gehör / als die kleinere ist/ wie solches Zarlino, im dritten Theil seiner Institutionum Harmonicarum am achten Capitel erkläret.

*Tertia major, oder Ditonus.*

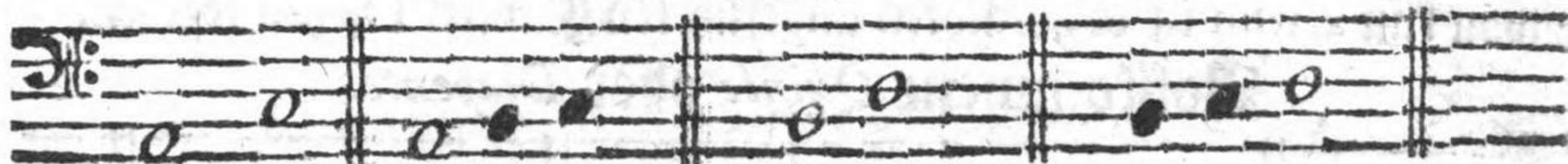


Einerley Art.

Die

Die kleinere Terz, so auch Semiditonus genannt wird / bestehet aus einem Tono und Semitonio, und verursacht aus ihrer doppelten Veränderung zweyerley Sorten oder Arten.

*Tertia minor oder Semiditonus.*



Erste Art.

Andre Art.

Die Quart ist abermahls entweder major oder minor. Major, so auch Tritonus genannt wird / bestehet aus drey Tonis, und ist / weil dars unter kein Semitonium mit begriffen / nur einerley Art. Sie fällt / gleich wie auch die seconde, septima und falsche quinte hart ins Gehör.

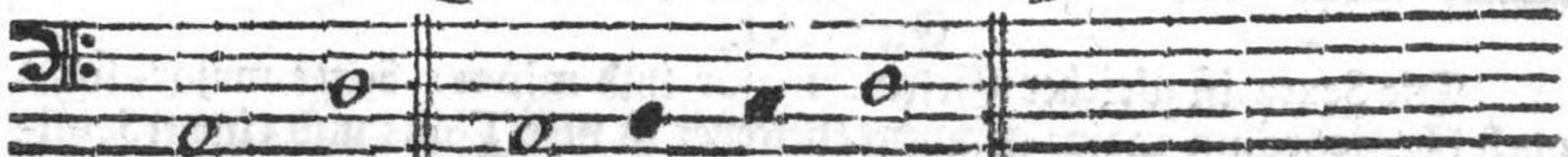
*Quarta falsa, oder Tritonus.*



Einerley Art.

Quarta minor auch Diatessaron genannt / besteht in zwey Tonis und einem Semitonio; aus ihrer dreysfachen Veränderung entspringen gleichfals drey Arten:

*Quarta minor, oder Diatessaron.*



Erste Art.



Andre Art.

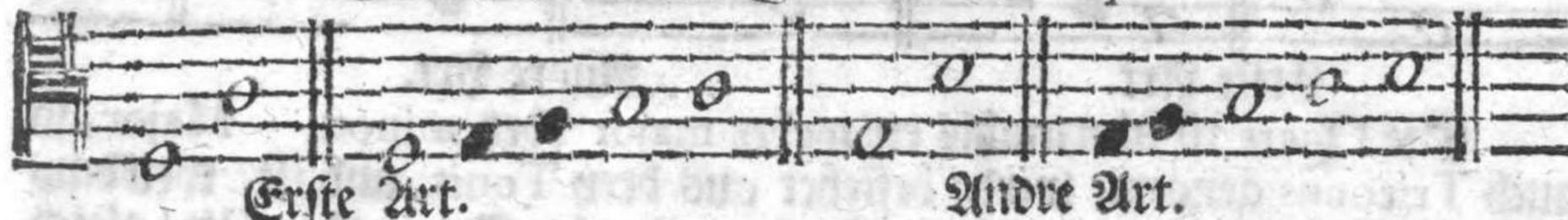


Dritte Art.

Die Quinta ist zweyerley / entweder vollkommen / perfecta, oder aber unvollkommen und falsch / imperfecta, falsa, diminuta: Die vollkommne

Quinte, Diapente genannt / bestehet in drey Tonen und einem Semitonio: Sie verändert sich auff viererley Art. Ist von Natur sehr angenehm / doch nicht so sehr als die Octave. Warum aber die Consonanzen der kleinern proportionen angenehmer und vollkommener als der grössern sind / davon kan Zarlin in obgedachten angeführten Capitel besehen werden.

### Vollkommene Quinte oder Diapente.



Erste Art.

Andre Art.



Dritte Art.

Vierte Art.

Die unvollkommene Quinte, imperfecta, diminuta, falsa, auch Semidiapente genannt / bestehet aus zwey Tonis und zwey Semitoniis. Weil solche nun ihre Stelle nicht ändern / bleibt deren nur eine Art.

### Unvollkommene Quinte oder Semidiapente.



Eine Art.

Die Sexta ist gleicher Gestalt major und minor: Sexta major, sonst auch Hexacordum majus genannt / bestehet in vier Tonis und einem Semitonio, aus deren dreyfachen Veränderung kommen drey Arten. Ist von Natur freudig / obwohl etwas hart dabey.

### Sexta major, oder Hexacordum majus.



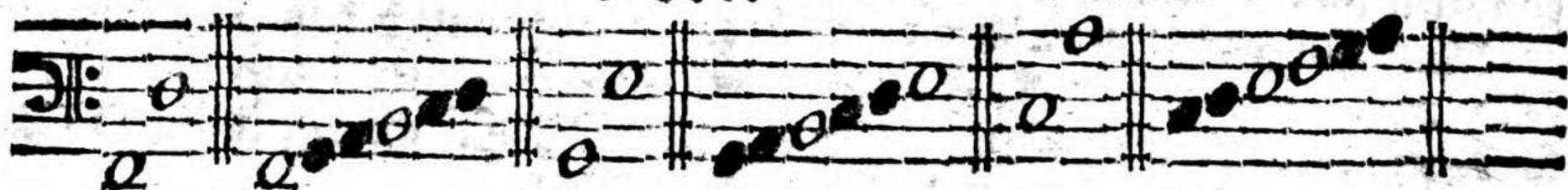
Erste Art.

Andre Art.

Dritte Art.

Sexta minor, oder Hexacordum minus, bestehet in drey Tonis und zwey Semitoniis, verändert sich auff dreierley Art. Ist wegen der beyden semitoniis etwas trauriger / zugleich aber auch angenehmer als das vorige.

Sexta

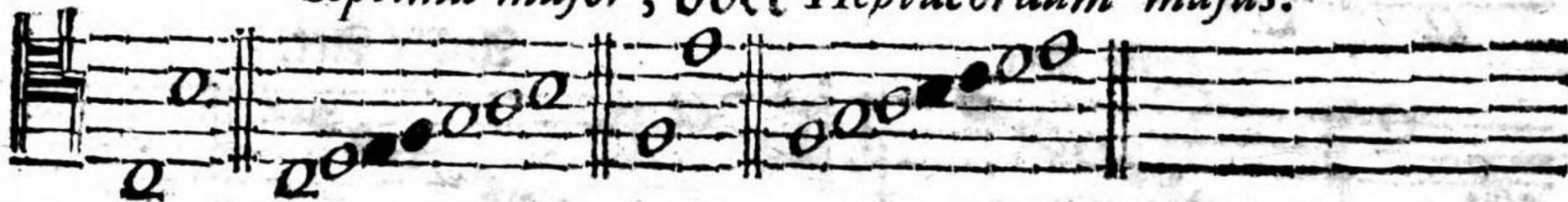
*Sexta minor, oder Hexacordum minus.*

Erste Art.

Andre Art.

Dritte Art.

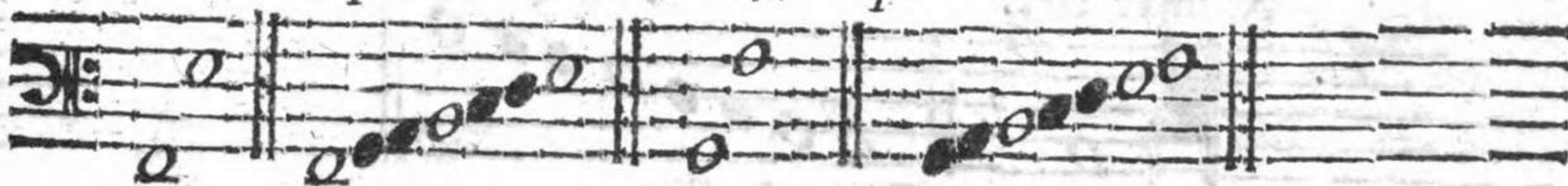
Die septima ist ebner massen major oder minor. Septima major oder Heptacordum majus, besteht aus fünf Tonis und einem Semitonio, verändert sich auff zweyerley Art.

*Septima major, oder Heptacordum majus.*

Erste Art.

Andre Art.

Septima minor, oder Heptacordum minus, besteht in vier Tonis und zwey Semitoniis; aus seiner fünffachen Veränderung entspringen fünf Arten.

*Septima minor, oder Heptacordum minus.*

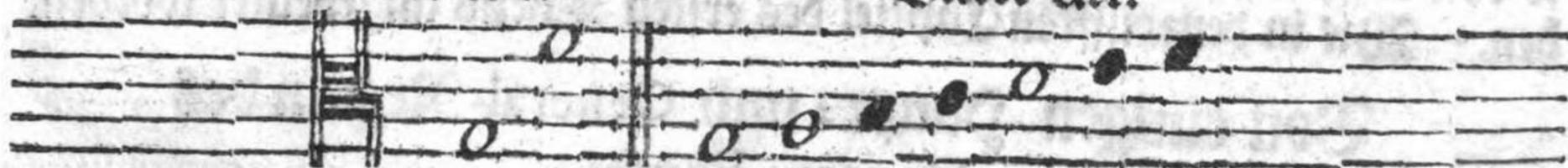
Erste Art.

Andre Art.



Dritte Art.

Vierte Art.



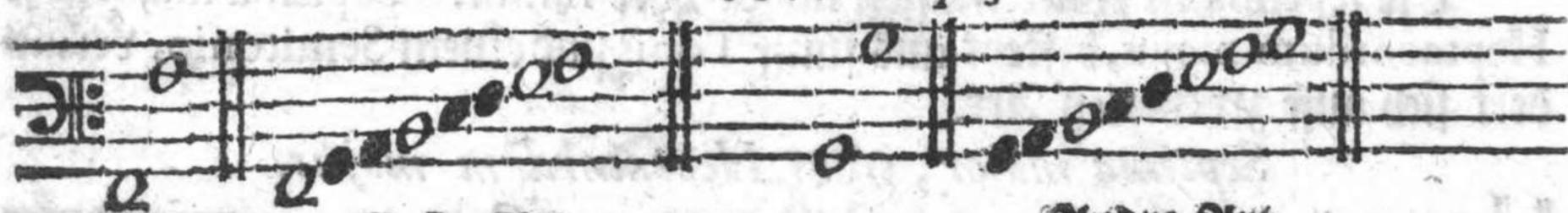
Fünfte Art.

Die Octave genant Diapason, besteht aus 5. Tonis und zwey Semitoniis, weil solche nun sich siebenfältig umsetzen / also entspringen daher sieben unterschiedliche Sorten oder Arten / nach der Zahl der gebräuchlichen Buchstaben. Sie ist der Natur / daß ohne ihr aller Gesang unvollkommen

# JOANNIS MARIAE BONONCINI

kommen wäre / inmassen in der Octave alle Vollkommenheit der Musicalischen Zusammenstimmung bestehet: So kan auch das Gehör durch keine andre Consonanz gänzlich und allerdings / ausser durch diese befriediget und vergnügt werden / wie solches die Erfahrung in denen Cadenzen oder Schluss-Sätzen / zur Gnüge darthut.

## Octave oder Diapason.



Erste Art.

Andre Art.



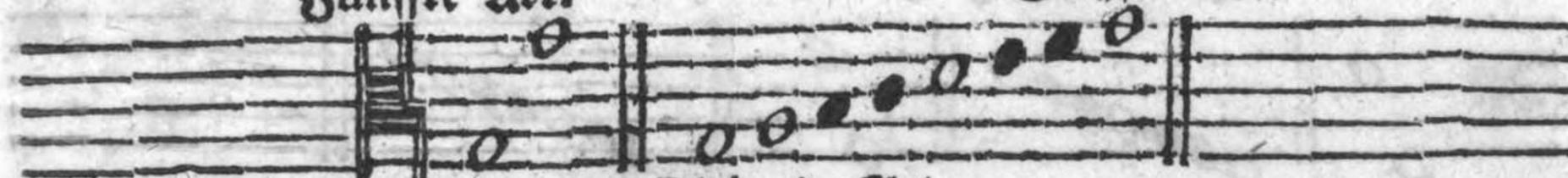
Dritte Art.

Vierte Art.



Fünfte Art.

Sechste Art.



Siebende Art.

Was nun dergestalt von denen einfachen Consonanzen und Dissonanzen gedacht / oder noch erinnert werden möchte / ist durchgehends von denen replicirten / vermehrten / vielfältigen / und allen andern Intervallen, so von obigen herstammen / und beyläufig sich finden möchten / zu verstehen. Wie in dem eilfften Capitel des ersten Theils angedeutet worden.

## Von einigen Haupt- und General-Regeln des Contra-Puncts.

### Drittes Capitel.

Der Anfang eines Contra-Puncts soll seyn von einer vollkommenen Consonanz; als da ist: die Quinta oder Octave, und mit selbiger sich schließen.

Von einer vollkommenen Consonanz zu einer ebenmäßig vollkommenen/ desgleichen von einer unvollkommenen zu einer vollkommenen/ soll man gegen- oder auch von einander / und also per motum contrarium gehen / damit die Folge vieler vollkommenen Consonanzen, sonderlich in denen äussersten Stimmen möge verhütet werden/derohalben denn erlaubt/ aus der Tertia minore in die Quinte, und aus der Decima majore in die Octave zu treten.

Von einer unvollkommenen Consonanz zu einer vollkommenen/ soll man aufs nächste gehen / und zwar ist's allzeit besser / daß solches mit/als ohne Semitonio von einer der zwey Stimmen geschehe / als nemlich / von der Tertia minore in unisonum, von der majore in die Quinte oder Octave. It. Von der Sexta minor in die Quinte, von der major in die Octave.

Von einer unvollkommenen Consonanz zur unvollkommenen/ oder von einer vollkommenen zur unvollkommenen/mag man nach belieben schreiten/so doch/daß die Stimmen sich wohl hören lassen.

Zwey vollkommene Consonanzen einer Art / so auf oder niedertwärts gehen oder springen / soll man mit zwey Stimmen zugleich nicht auf einander folgen lassen / dabey zu mercken / daß eine falsche (Quinte oder Octave) nicht die Macht hat solches zu verbessern / und ist dieses keine beliebige/sondern höchst nöthige Regel.

Einige unvollkommene Consonanzen kan man zwar nacheinander auf oder absteigen lassen ; Doch wäre wol gut daß man eine majorem und minorem oder umgekehrt eine minorem und majorem wechseln liesse ; indem doch die ganze Zierath des Contra-Puncts in Veränderung der Consonanzen bestehet.

Die partes oder Stimmen/ soll man/ so viel möglich/ gegen oder voneinander / per motos contrarios, gehen lassen: Damit man also die verbrochenen Gänge (movimenti separati) und falsche folgen (false relationi) vermeiden möge/die da von beyden Theilen aus denen Sprüngen der Terz und Sexta her-rühren / weil nemlich aus denen Terzen die falsche Quinte erfolgt/daß ist von der ersten Note oder Figur der tieffen / und andern Figur der hohen Stimme: Gleichfals folget aus denen Sexten die falsche Octave, nemlich von der ersten Note der untern / und andern Note der obern Stimme / jedoch dergestalt/weiß so wohl die Terzen als Sexten nicht von unterschiedener Art sind ; all dieweil in Gegentheil ; so eine major die andre minor wäre/ keine üble relation oder Folge kommen würde. Über diß soll man sich hüten in Unisono oder auf an-

Dre ungerichte Art/ die dem Gehör wenig gute Harmonie würde empfinden lassen / anzuschlagen: Wie denn solches ein Lehrling aus der Übung erkennen wird / indem dieselbe in einer jeden Sache / die man vor die Hand zunehmen gedencket / zur Vollkommenheit hilft / wofern man nur vorher einigen guten Grund gelegt hat.

Folgen nun die Exempel auf ist gedacht eRegeln. Als:  
Der Anfang und Ende von einer vollkommenen Consonanz.

The first example consists of two staves of music. The upper staff contains five measures of music, each with a single note. The lower staff contains five measures of music, each with a single note. Below the notes are the figured bass numbers: 8, 6, 5, 3, 1.

Von einer vollkommenen zu einer andern vollkommenen / oder von einer unvollkommenen zu einer auch unvollkommenen Consonanz gegen- oder von einander zu gehen / per motum contrarium.

The second example consists of two staves of music. The upper staff contains six measures of music, each with two notes. The lower staff contains six measures of music, each with two notes. Below the notes are the figured bass numbers: 5, 3, 5, 6, 8, 6, 5, 3, 5, 10, 8, 1, 3, 1. The notes 'mi.' and 'ma.' are written below some of the numbers.

Von einer unvollkommenen zur nächsten vollkommenen Consonanz zu gehen.

The third example consists of two staves of music. The upper staff contains six measures of music, each with two notes. The lower staff contains six measures of music, each with two notes. Below the notes are the figured bass numbers: 5, 3, 1, 3, 5, 3, 8, 6, 5, 6, 8. The notes 'mi.' and 'ma.' are written below some of the numbers.

# MUSICUS PRACTICUS.

Von einer unvollkommenen zur unvollkommenen / item von einer vollkommenen zur unvollkommenen Consonanz nach Belieben zu gehen.

5. 3. 3. 6. 6. 5. 3. 8. 6. 8. 3. 3. 1.  
 ma. ma. mi. ma. ma. ma. mi. mi.

Zwey vollkommene Consonanzen einer Art sollen zusammen weder auf- und abgehen / noch springen.

1. 1. 1. 5. 5. 5. 8. 8. 8.

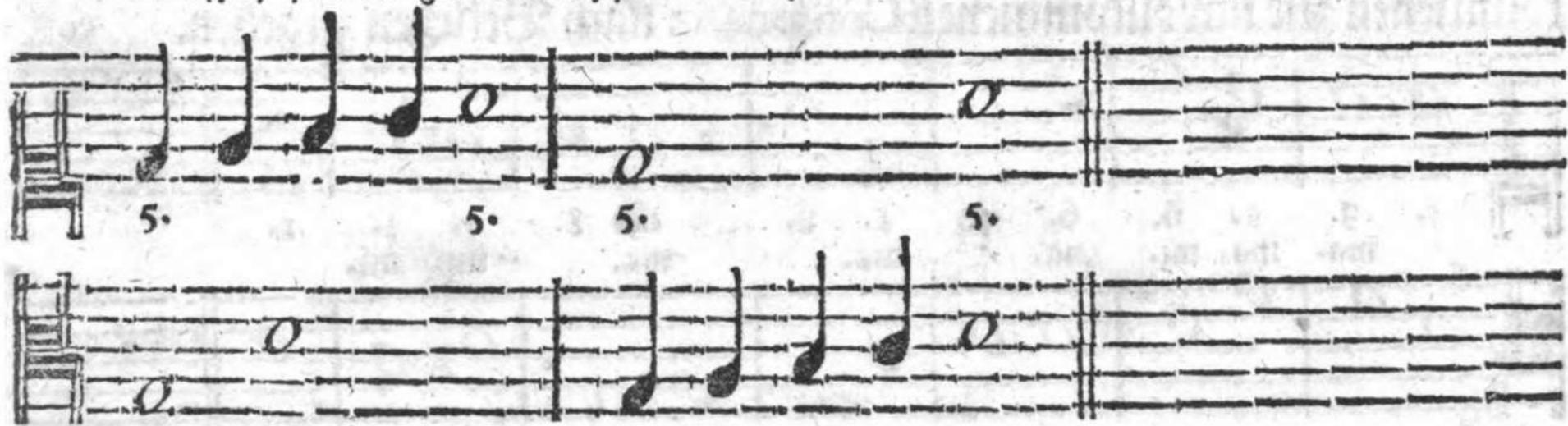
Einige unvollkommene Consonanzen nacheinander werden zugelassen.

5. 3. 3. 6. 3. 3. 6. 6. 3. 5. 6. 8.  
 ma. mi. mi. ma. mi. mi. ma. ma. ma.

Die Stimmen sollen / so viel möglich / gegen oder voneinander per motum contrarium gehen.

15. 13. 12. 10. 8. 6. 5. 3. 1. 3. 5. 6. 8. 10. 12. 10. 12. 13. 15.

Läufe / so nur zur Noth / und bey vielen Stimmen zugelassen.



Quinten, so ihrer unterschiedenen Art wegen gelitten werden.



Abwechselung / so zur Noth zu dulden.



Abgebrochene Sänge / movimenti separati, so zu meiden.



Sprünge in Tertiis majoribus und minoribus, wie auch Sextis majoribus und minoribus, die man wegen Erfolg der Unisonorum, quinten und falschen Octaven fliehen soll.

3. ma. 3. ma. 3. ma. 3. ma. 3. mi. 3. mi. 3. mi. 3. mi.

6. ma. 6. ma. 6. ma. 6. ma. 6. mi. 6. mi. 6. mi. 6. mi.

3. ma. 3. mi.

Von dem eigentlichen Gange/ einer jeden Consonanz.  
 Viertes Capitel.

Weyerley Arten sind/ durch die eine Consonanz in die andre tritt/ als :  
 Erstlich durch einen richtigen Fortgang (Motus rectus) Quer-Gang/  
 (motus obliquus) und widrigen Gang / (motus contrarius) der auch durch den  
 Sprung in die Terz, Quarta, Quinta, Sexta minor und Octave, welche  
 man ordenliche oder regular-Sprünge nennet / zum Unterscheid einiger gewis-  
 sen Sprünge / so da mit der Stimme etwas schwer zu fassen / und dahin  
 irregular-oder unordenliche benahmet werden. Motus rectus, oder der rich-  
 tige Fortgang wird verstanden / wenn zwey Stimmen zusammen auf oder  
 absteigen; motus obliquus, oder ein Quer-Gang heist derjenige / wann eine  
 Stimme fortgeheth / inzwischen die andere ruhet: Und endlich ein widrigen  
 Gang/ oder motus contrarius ist/wenn eine Stimme auf/ die ander aber ab-  
 steigt / wie allhier zu sehen.

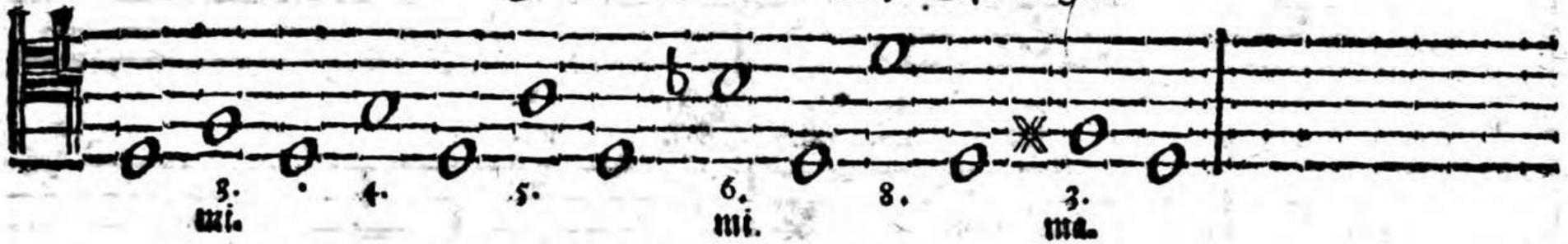
Motus rectus.

Motus obliquus.

Motus contrarius.

Regu-

## Regular - oder ordentliche Sprünge.



## Irregular - oder unordentliche Sprünge.



Unifonus geht eigentlich in die Terz, durch den motum contrarium, und ist um so viel besser/wenn er in die Tertiam minorem tritt; hiñwiederum geht die Tertia minor in Unifonum durch den motum contrarium.

Die Tertia major geht durch motum contrarium in die Quinte, oder auch wohl in die Octave, dergestalt / daß eine Stimme nur gleichsam einen Schritt aufsteiget / die andere aber eine Quinte niederwärts fällt.

Die Quinte geht in die Sexte, oder auch wol in die Tertia major, und folglich zur Octave; Oder aber in die Tertia minor, und denn in Unifonum.

Sexta minor tritt auf, oder absteigend in die Quinte, so daß in zwischen die eine ruhet.

Sexta major soll eigentlich durch einen motum contrarium in die Octave gehen / so daß sie vor ihr die Quinte habe.

Die Octave kan nach belieben in alle Consonanzen, und durch alle Intervallen gehen / nur daß auch solches denen Stimmen thunlich sey. Und zwar hat sie solches Privilegium oder Freyheit / weil sie unter denen Consonanzen die größte und vortrefflichste ist: Wie dann auch dieses der Quinte einige wollen zulassen / indem sie ja so wohl eine vollkommene Consonanz, ob schon etwas weniger als die Octave sey / wie anderwärts gemeldet ist.

## Exempel der jetztgedachten Gänge.

Von Unifono,

Von der Tertia

Von der Tertia

Von der Quinte.

minor.                      major.

1. 3. 1. 3.                      3. 1.                      3. 5.                      5. 6. 8. 5. 3. 8.  
ma.                      mi.                      mi.                      ma.                      ma.                      ma.                      ma.

gut.                      besser.

Von der Sexta minor.

Von der Sexta major.

5. 3. 1.                      6. 5.                      6. 8.                      6. 8.  
mi.                      mi.                      mi.                      ma.                      ma.                      ma.                      ma.

Da aber mehr als zwey Stimmen sind / pflegen auch wol andere Passagen vorzukommen / wie in folgenden dreyzehenden Capitel wird zu sehen seyn.

Wie die Dissonanzen gebunden und resolviret, oder aufgelöset werden.

## Fünfftes Capitel.

Der allen ist nöthig zu wissen / das bey der Composition, in Ordnung derer Dissonanzen, nothwendig eine Stimme frey / die andre aber gebunden sey. Die freye oder nicht sincopirte Stimme wird geuannt / die thätliche / oder agens, und ist die / welche mit ihren freyen Figuren und Noten die gebundene sincopirte Stimme anregt / fortreibt / und stößt; Daher sie auch patiens, oder die Leidende benahmt wird: Diese nun / muß je nach einen Stoß / gleichsam einen Schritt niedertreten / und wäre um so viel besser / wann alsdenn nach geschenehenen Stoß oder Druck / die antreibende Stimme / oder pars agens, ruhen könnte / wie solches in dem Exempel zu sehen.

Die

Die Secunde kan zwar mit etwan einer Consonanz gebunden werden; Um besten aber schickt sich mit der Terz: mit welcher sie sich auch besser resolviret, als mit dem Unifono, absonderlich aber/da solches eine kleinere Terz wäre: Zunahl die Dissonanzen sehr gern in eine unvollkommene Consonanz, die ihnen am nechsten ist/ treten.

Die Quarte hebt/ oder löset man auf mit der Terz oder Quinte, geschicht dieses mit der Terz, istß besser mit der Terzia majori oder grössern/ welches so denn aus obangeregter Ursache bessere Art | als mit der Tertia minore hat/indem man durch solche in dem Unifonum; durch die grössere Terz aber in die Quinte oder Octave tritt.

Den Tritonum bindet man wie die Quarte, resolviret und löset ihn auch eben auch also auf: Über diß kan man ihn auch durch die Sextam minorem und majorem mit guter Art auflösen.

Die falsche Quinte bindet man mit der Sexta minori, und resolviret per motum contrarium selbe mit der grösseren Terz, daraus man hernach in die Octave gehet/ oder aber vermittelst der Tertia minori in Unifonum tritt.

Die Septime bindet man mit der Sexte oder Octave: und resolviret sie mit der Sexta major, von dannen man ferner in die Octave, gehen kan; Oder löset sie auch wohl mit der Sexta minori auf/ so daß man hernach in die Quinte gehet/ wiewol die erste Art die beste ist.

Über ist gedachte Bind- und Lösungen/ Ligaturen und Resolutionen, finden sich noch wol mehr/gestalt man die Dissonanzen anders/ als ist gesagt/ binden und auflösen kan/ wie solches aus Exempeln hin und wider zu sehen. Welche/ob sie schon gut und von verständigen Leuten gebraucht worden; sind dennoch die angeführte richtiger und besser.

### Exempel der gebundenen und wieder aufgelösten Dissonanzen.

Von der Secunde.

2. 5. | 3. 4. 2. 1. 5. | 1. 2. 5. | 3. 2. 2. 1. 2. 6. | 3. 2. 6. | 1. 2. 3.

Von der Quarta.

8. 4. 3. | 3. 4. 3. | 3. 4. 3. | 3. 4. 5. | 3. 3. 4. 5. | 4. 3. 3.

4. 6. | 3. 4. 6. | 8. 4. 6. | 6. 5. | 4. 3. 1.

2. 4. 6. 1. | 2. 4. 6. | 3. 4. 3.

F.

JOANNIS MARIE BONONCINI.

Vom Tritono.

Musical notation for 'Vom Tritono' consisting of two staves. The top staff is in C major with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes with various accidentals and slurs. The bottom staff is in C major with a bass clef and a common time signature, containing a sequence of notes with various accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fingerings: 5. | 4. 3. | 3. 4. 6. 3. | 4. 6. 5. | 4. 6. 5. 4. | 6.

Vom der Quinta falsa.

Musical notation for 'Vom der Quinta falsa' consisting of two staves. The top staff is in C major with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes with various accidentals and slurs. The bottom staff is in C major with a bass clef and a common time signature, containing a sequence of notes with various accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fingerings: 6. 5. | 3. 2. 1. 2. 5. | 4. X | 3. 5. | 6. 5. | 6. 5. | 3. 5.

Continuation of the musical notation for 'Vom der Quinta falsa' consisting of two staves. The top staff is in C major with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes with various accidentals and slurs. The bottom staff is in C major with a bass clef and a common time signature, containing a sequence of notes with various accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fingerings: 4. 3. | 3. | 4. | 5.

Vom der Sptima.

Musical notation for 'Vom der Sptima' consisting of two staves. The top staff is in C major with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes with various accidentals and slurs. The bottom staff is in C major with a bass clef and a common time signature, containing a sequence of notes with various accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

Fingerings: 8. 7. 3. | 8. 7. 3. | 6. 7. 3. | 8. 7. 5. | 3. 8. 7. 5. | 4. 3. 18. 7.

Continuation of the musical notation for 'Vom der Sptima' consisting of two staves. The top staff is in C major with a treble clef and a common time signature. It contains a sequence of notes with various accidentals and slurs. The bottom staff is in C major with a bass clef and a common time signature, containing a sequence of notes with various accidentals and slurs. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes.

5. 8. 7. 5. 4. 3. 6. 7. 8. 7. 5. \* 7. 5.

5. 7. 8. 7. X 7. 6. 7. 8. 7. 3. 8. 1 2. 3. 5. 6. 7. 8. 9. X 9. X

8. 3. 4. 3. 6. 7. 7. 8. 7. 3. 3. 6. 7. 8. 7. 7. 5.

7. 8. 7. 6. 8.

Was man ferner / über besagte Nachricht in der  
Composition beobachten soll.

Sechstes Capitel.

**S**istlich erfinde man / oder nehme von andern ein Subjectum und Stück /  
Sintemal man ohne dasselbe in der Composition nicht fortkommen kan.

Man mache man den Anfang des Gesangs / unter einen vorgeschriebenen  
Thon / dieweil dieser gleichsam ein richtiger und sicherer Weg-Weiser /  
in einer jeden Musicalischen Composition ist ; Man mache auch zu bessern  
Grunde der Stimme / den Anfang mit Noten oder Figuren eines gewissen  
Halts oder Geltung / und hebe so dann mit welcher Stimme man will / zu  
erst an.

Wenn man die so genannten Fugen will anfangen / sollen die Partes oder  
Stimmen in etwas von einander stehen / weil man anderwerts einige schlim-  
me Folgen oder Relationes nicht würde vermeiden können : Wenn man auch  
besagte Fugen , in der Mitte des Gesanges wiederholen wolte / soll man erst / so  
viel möglich / innenhalten oder pausiren , auf das sie dergestalt deutlicher fallen /  
und um so viel besser von denen Zuhörern können verstanden werden.

Wenn mit einer Fuge angefangen wird / soll der so genannte Weiser  
oder Guida zum wenigsten einen Schlag drauff / nach dem die andre Stimme  
eingetreten / sich hören lassen / damit also die Composition desto völliger he-  
raus komme.

Wennes sich zutrüge / das er nebst der andern Stimme mit einem Unifo-  
no eintreten sollte / warte man zum wenigsten ein Suspirium , absonderlich /  
wenn selbige Stimme mit einen Sprunge fortrücket.

Die grössern oder längern Noten soll man / so viel möglich / in die nächst  
kleinern verändern / damit der Gesang um so viel angenehmer zu singen sey.

Die Regel , das man von / oder mit einer vollkommenen Consonanz an-  
fangen solle / ist nicht eben so unvermeidlich / das nicht in einigen Compositio-  
nen ( von denen Contrapuncten nicht zugedencken ) der Anfang könne mit ei-  
ner unvollkommenen grössern / ja / jezuweilen kleinern Consonanz gemacht wer-  
den.

Der Schluß aber soll jederzeit mit einer vollkommenen Consonanz seyn /  
all dieweil in dem Ende eines jeden Dinges seine Vollkommenheit bestehet /  
ob wohl manche ihre Gesänge mit zwey Stimmen in die Terz oder Decima  
majori geendiget haben.

In einer Sexta fänge man ohne Noth nicht an / alldieweil es eine etwas harte Consonanz ist / daher auch einige wollen : daß man über einen halben Schlag sich nicht darinnen aufhalten / oder in selber zugleich niederschlagen und aufheben solle / nemlich / wenn nicht mehr als zwey Stimmen wären : So nimt man auch die Sexta major nicht gern / wegen ihrer Härte / zu einem Sprunge / nemlich von der Terz über sich / und daß beyde Stimmen auseinander gehen : Die kleinere ist etwas leydlicher / und sonderlich / so sie gegen die höhere Stimme geht : Wo aber etliche Sexten aufeinander folgen / lasse man sie lieber ab- als aufsteigen / weil / je mehr sie gegen die höhere Stimme gehen / je mehr sie dem Gehör zuwider sind / welches im Gegentheil nicht geschieht / inmassen durch die höhere Stimme die Härte bedeckt / durch die Tiefe aber entdeckt wird / wie die Erfahrung hiervon Gewißheit giebet.

Mit zwey Stimmen allein / oder auch mit den zwey äußersten Stimmen / bey mehrern / soll man zum öfftern nicht aus der Quinte in die Quarte, oder aus der Quarte in die Quinte gehen / weil keine Veränderung der Zusammenstimmung / die dem Gehör belieben könnte / darinnen ist ; Wolte man aber ja solche Gänge brauchen / so wäre es besser ab- als aufzusteigen / und solches aus ist angeführter Ursach.

Aus der Quinte in die Sexte , und hinwieder aus der Sexte in die Quinte, mit zweyen Stimmen zum öfftern zugehen / hat etwas hartes an ihm / und solches zwar von wegen der zu vielmahl wiederhohlten / und durch andre Thone nicht abgelöseten Sexte.

So viel als möglich ist / soll man die Consonanzen aufs genaueste zusammen halten / weil je neher die zusammenstimmende intervallen ineinander sind / je mehr Vergnügung geben sie dem Gehöre.

Der Grund einer Bindung soll eine Consonanz seyn / der auflösende Theil und Stimme aber / dergestalt fortgehen / daß inzwischen keine weitere Bindung sich finde / biß so lange alles richtig aufgelöset ist / und dergestalt eine gute Resolution der übel oder hart gebundenen Stimme / den Preis und Nachdruck gebe.

Da einige Stimmen nicht zusammen lauten / sollen jedoch die übrigen unter einander consoniren, es wäre denn / daß man einen sehr harten Affect oder Gemüths-Neigung wolte vorstellen / wie etwan Claudio Monteverde gethan / in den Madrigal : O Mirtillo, über die Worte : Crudelissima Ammarilli.

So viel sich will thun lassen / soll man jederzeit die Syncopationes und

Puncte abbrechen / alldieweil dergleichen Abbruch oder rücken der Noten und Figuren in denen Gesängen einen grossen Theil der Zierde giebt / wie solches Cenci in seiner Partitur der Madrigalien von fünff Stimmen erweist: Daher mache man / daß in jedem niederschlagen und aufheben zum wenigsten eine Stimme sich bewege / und eine Syllabe oder Wort in allen Stimmen durchgehends nicht einerley sey.

Man soll auch wenig Cadenzen machen: Denn weil dieselben eine allgemeine Ruhe oder Stillstand bedeuten / können sie nicht viel gebraucht werden / wie Tigrino in seinem Compendio vom Contra-Punct im 21. Capitel des dritten Buchs erfordert / über diß soll man auch die Cadenzen ausserhalb des ordenlichen Thons nicht oft vorkommen lassen / auf selbige mit guten Nachdencken kommen / mit feiner Art wieder lassen in den Thon treten / und solches gleichsam Schritt vor Schritt oder Stufenweise / damit die Harmonie von ihrem haubt-Führer / welche / wie gesagt / derselbe Thon ist / nicht abgerissen und verstümmelt scheine.

Eine Erfindung / die weder in Noten / Thon / oder Zusammenstimmung einige Veränderung hat / soll man ( ausserhalb eines Eccho ) nicht wiederholen: Weil in der Music die Manigfaltigkeit eine Mutter aller Vergnüglichkeit und Lust ist.

Die Partes oder Stimmen / und vornehmlich die äussersten / sollen ohn Noth nicht zu sehr untereinander verwechselt werden.

In einer Composition mit 4. Stimmen / ist zu mercken / daß zu Vermeidung der üblen Folgen oder Relationen, alle Stimmen zugleich / weder auf noch absteigen sollen.

Wenn nach einer Minima zwey Semi minimæ gesetzt werden / kan die erste dererselben mißlauten / die ander aber zusammen stimmen / wiewohl auch diese Regel variret / gestalt solches aus vielen guten Autoribus zusehen / doch muß die ander Semiminima keine Wendung verursachen / indem beyde Stimmen fortgehen: So sie auch nach einer Semibreve in Aufheben / und besagte Semibreve anderer Theil dissoniren möchte / muß die erste Semiminima nothwendig consoniren oder zusammen stimmen.

Wenn man fortgeheth / soll es durch Intervallen, die leicht zu singen sind / geschehen / sintemahl im Gegentheil die Composition denen Sängern nur schwer gemacht würde.

Daher / so viel man kan / wolle man sich der übel regulirten Tritonorum

ent.

enthalten / wie auch einer jeden Relation oder Folge / aus welcher keine gute Harmonie fließet / indem solche dem Gesang hart und unangenehm zu hören machen.

So viel als möglich ist / so entschlage man sich der Unisonorum in denen Stimmen / und der blossen Octaven gegen der Ober-Stimme: alldieweil jene keine Harmonie geben / diese aber / (wie einige meinen) jenen ähnlich seyn: Ist also die Octave besser / als Unifonus, welcher / wenn er denn ja soll vorkommen / in den andern Theil der Semibreve seinen Platz haben kan / und wird besser durch einen schlechten Fort-Tritt als Sprung angebracht.

Anlangend die Octave, wird solche einen bessern Concert oder Zusammenstimmung verursachen / wann sie zwischen ihr eine Quinte hat / als so sie über ihn eine Decimam oder unter ihr eine Tertiam, obschon majores beyder-seits haben möchte. Es macht auch die Harmonie viel angenehmer / wenn die Quinte zwischen die andere / die Terz aber zwischen die dritte Octave, als sonst wohin versetzt werden / indem dieses ihr eigenthümlicher Sitz ist. Besiehe Zarlin. Instit. Harmon. Part. Terza Cap. 61.

Auf fröhliche Worte lege man keine traurige Harmonie, und auf traurige keine fröhlich-lautende; Also auch auf lange Syllaben keine kurze / und auf kurze keine lange Noten / wofern man nicht gegen die guten Regeln verstossen will.

In der Höhe oder Tieffe / halte man sich niemahls zu lang auf / damit die Composition um so vielmehr verändert / und die Harmonie angenehm werde.

Mit denen äussersten Stimmen verfare man aufs richtigste / weil selbige am meisten ins Gehör fallen / da hingegen in denen Mittel-Stimmen / (nach des Zarlino Erachten / Instit. Harm. Part. 3. Cap. 61.) wenn auch etwas unrichtiges möchte vorfallen / schon nachzusehen.

In jedem Gesange oder Stück / soll man die Stimmen ruhen / und bald zwey / drey / vier oder mehr / nach dem die Zahl ist / singen lassen / bald auch alle zugleich: sonderlich am Ende / welches beydes / den Componisten / als Sanger / bequem fallen / auch der Composition eine Zierde / und dem Gehör eine Lust geben wird.

Wann zwey oder mehr besondere Thöre zugleich singen / lasse man die Bässe / entweder in Unifono oder Octav-weis singen / alldieweil Terzen und Sexten, sonderlich die Minores, in der Tieffe mehr verdriesslich als angenehm fallen.

Ein Contra-Punct sey bald frey / bald gebunden / bald syncopiret / fugiret /  
durch

Durch curieuse Gänge getheilet/und dergleichen / weil anderwärts / und da solches mangeln sollte/ er an Harmonie und Zierde sehr arm heraus kommen möchte.

Endlich / ( daß ich viel ander Dinge übergehe/ und des Componisten eignen Gutachten überlasse ) so soll der Anfang einer Composition gut/ das Mittel besser/ das Ende aber am besten seyn/ weil solches die Zuhörer absonderlich vergnügen wird.

Wie man einen einfachen Contra Punct setzen soll.

### Siebendes Capitel.

**W**enn nun einer zum Anfang in der Kunst vom Contra-Punct sich gründlich üben/ und darinnen fortkommen will / muß er vor erste obgedachte Regeln/ Lehren und Anmerkungen wol auswendig wissen ; Ferner nehme man ein Subjectum oder Stück eines beständigen Gesangs/ oder Canto fermo vor die Hand / setze über und unter selbiges allerley Arten von einfachen Contra-Punct, das ist eine / zwey / drey / vier / 2c. Noten gegen eine ; Hebe von dem leichtesten an ; und gebe Acht/ daß er in den Stimmen die Quinta decima nicht überschreite/ damit dergestalt die Harmonie nicht zu weit auseinander komme.

In den Contra-Punct, wo eine oder drey Noten gegen eine andre stehen/ sollen alle zusammen stimmen.

Wo aber zwey minimæ gegen einer semibreve stehen / muß zwar die erste eine Consonanz seyn/ die andre aber kan wohl dissoniren/ dafern sie nur Schrittweise/ und nicht in Sprunge fortgehet/ denn so sie springt/ ist auch nichts/ daß sie zusammenstimme. Siehe hiervon Zarlinum, Banchieri, Artusi, Angleria, und andre.

In dem Contra-Punct, wo 4. Semiminimæ gegen einer Semibreve stehen/ ist ordentlich anzumercken/ daß die erste und dritte Note consoniren/ die ander und vierdte aber dissoniren können / jedoch aber nur / so sie um einen Schritt fortrücken/ denn wenn sie anderst springen sollten/ müsten sie auch alle zusammen stimmen/ wie von den Minimis gemeldet worden : Es wollen auch einige / daß in diesen Contra-Puncten eine Semiminima zwey vollkommenen Consonanzen nicht gut machen/ oder bedecken könne/ in übrigen ändern die Componisten ist angezeigte Ordnung/ und lassen die andere/ ungeachtet des Sprungs dissoniren/ doch also/ daß die zwey folgende ändern Consoniren/ oder aber/ sie lassen die erste und vierte consoniren/ die andre und dritte aber dissoniren : wie bey vielen guten Practicis, absonderlich bey Ihian Gero im ersten Buch seiner Madrigalien mit zwey Stimmen und andern mehr zu sehen. Exempl.

Exempel einer Semibreve gegen einer Semibreve.

ContraPunct.

Subjectum.

Subjectum.

ContraPunct.

Exempel zweyer Minimien gegen eine Semibreve.

Contrap.

Subject.

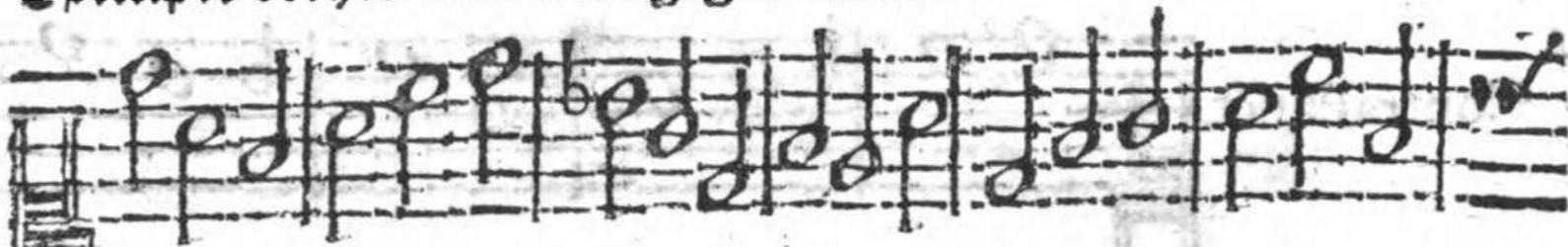
Subject.

Contrap.

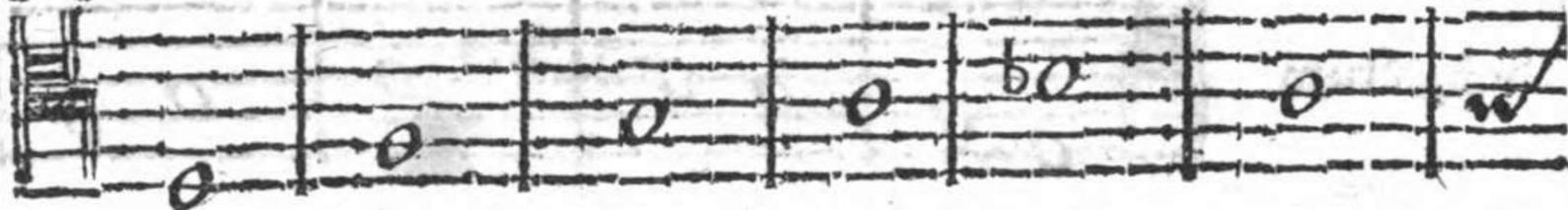
JOHANNES MARIÆ BONONCINI.

Exempel dreier Minimien gegen einer Semibreven.

Contrap.



Subjectum



Contrap.



Subje ct.



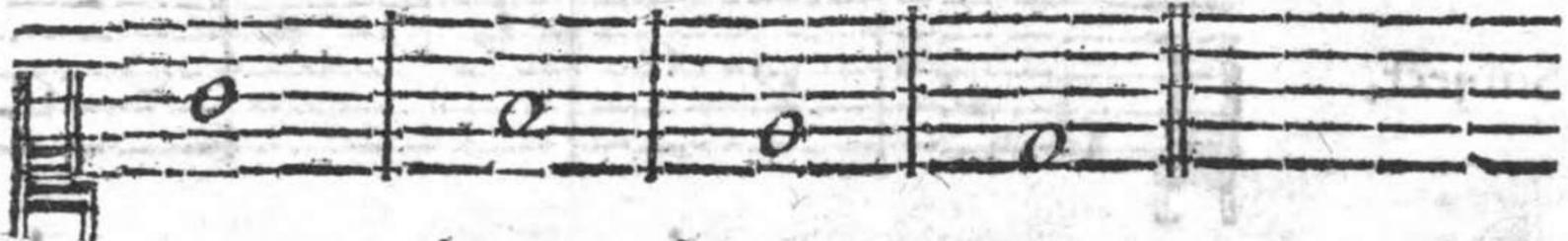
Subje ct.



Contrap.



Subject.



Contrap.

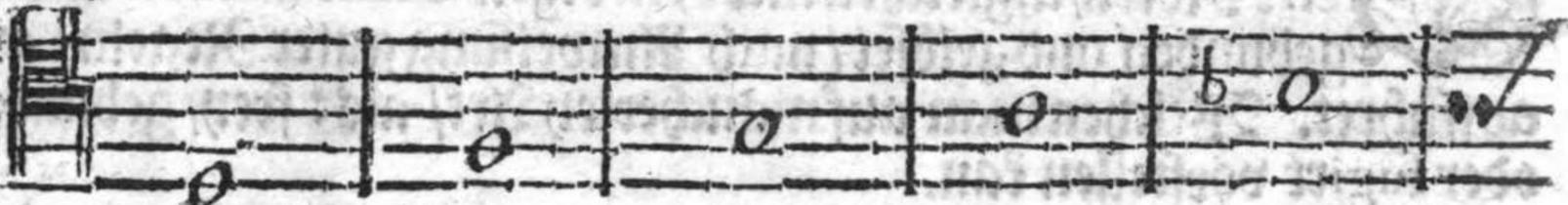


Exempel vier Semiminimen gegen einer Semibreven.

Contrap.



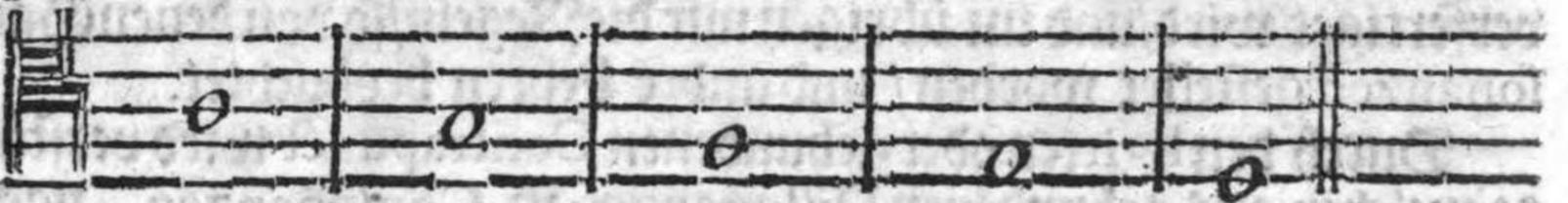
Subject.



Contrap.



Subject.



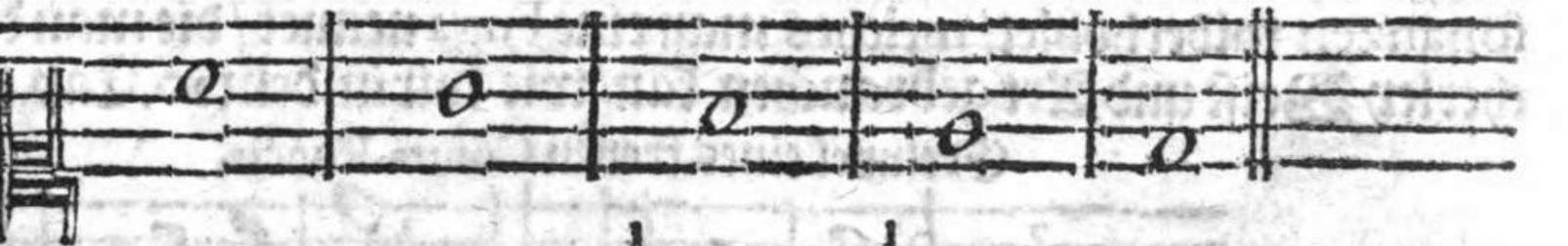
Subject.



Contrap.



Subject.



Contrap.



Von dem künstlich = ausgearbeiteten Contra-Punct, oder  
 Contrapuncto composito.

Achtes Capitel.

**E**r ausgearbeitete Contra-Punct ist derjenige / den man durch allerley  
 Art Noten / in gleichen mit beliebigen Consonanzen und Dissonanzen,  
 gebunden und gelöst / nach Anweisung guter Regeln / ausmacht und  
 aufführet. Welchen man auf mancherley Art / als: frey / gebunden / syncopirt /  
 oder fugirt vorstellen kan.

Der freye Contrapunct ist derjenige / welcher schlechterdings auf / und über  
 das Subjectum des Canto fermo, ohne Verbindung an einige andere Invention  
 oder Art / in besagtem Gesange fortzugehen / wie auch ohne Entzerrung einiger  
 Consonanz, Wiederholung einiges Ganges / zum mehrermahle / oder anderer  
 dergleichen Obligationen, an welche sich ein Contrapunctist etwan halten könnte /  
 verfertiget wird / und im übrigen nur die Regeln / so von denen Gängen der Con-  
 sonanzen gestellet worden / und andre Lehren beobachtet.

Durch den ligirten oder gebundenen Contrapunct wird verstanden der jeni-  
 ge / welcher aus gebundenen Dissonanzen in Consonanzen, nach Anweisung  
 des obigen fünfften Capitel's sich löset. Durch den Syncopirten aber / derselbe /  
 welcher in Consonanzen dermassen über das Subjectum in Canto fermo gesetzt  
 worden / daß die eine Stimme gleichsam forttreibet / indem die andere fest stehet /  
 und solches Wechsels = weise durch einige Schläge continuiert: Daher zwis-  
 schen syncopiren und ligiren / dieser Unterscheid seyn möchte / daß die Syncope ganz  
 consonire / die Bindung aber oder Ligatur halb consonire und halb dissonire.

Der fugirte Contrapunct ist der selbe / in welchen der Contrapunctist de Gang  
 des Canto fermo nachahmet / oder auf selbige eine Invention erfindet / die er durch  
 etliche Thone und mit unterschiedlichen Noten, oder durch unterschiedene Con-  
 sonanzen wiederhohlet / welches man eine Fuga nennet / die man denn auf man-  
 cherley Weise und Art gebrauchen kan / wie wir in deut 10. Cap. sehen werden.

Exempel eines freyen Contra-Puncts.

Contrap.

Subject.

Contrap.



Subject.



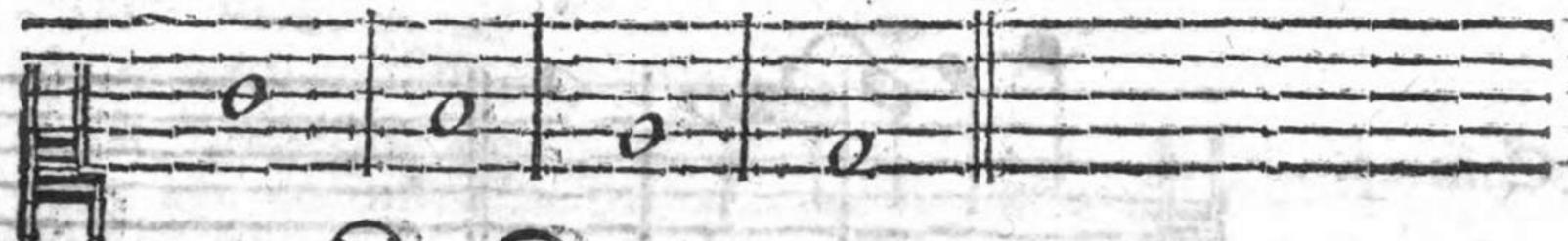
Subject.



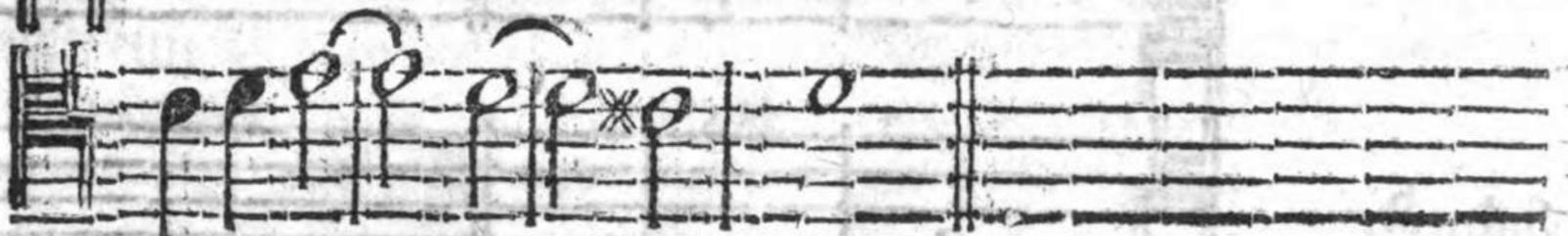
Contrap.



Subject.

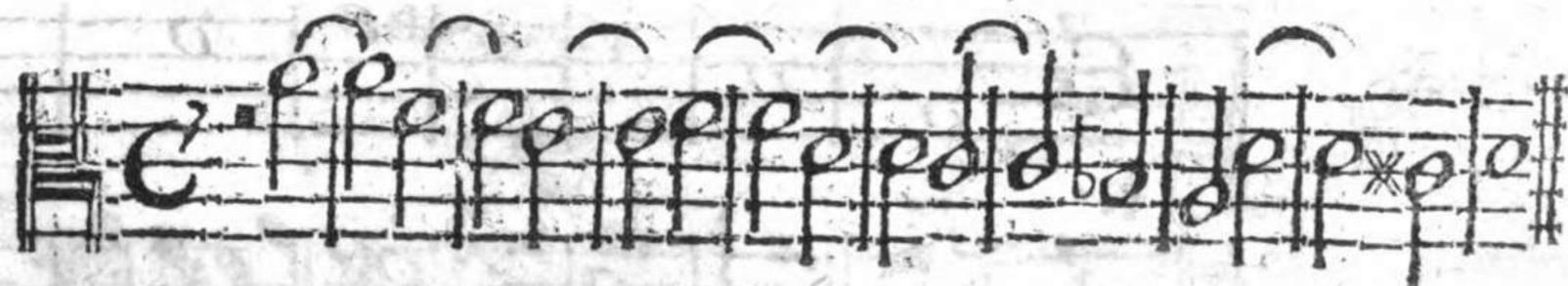


Contrap.

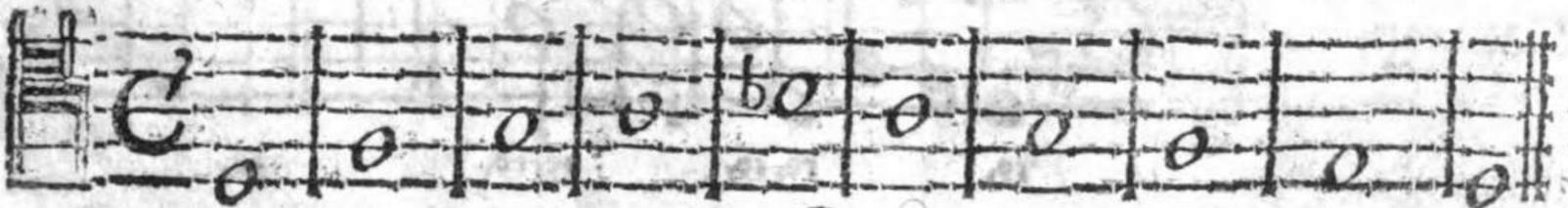


Exempel eines Ligirten und Syncopirten Contra-Puncts.

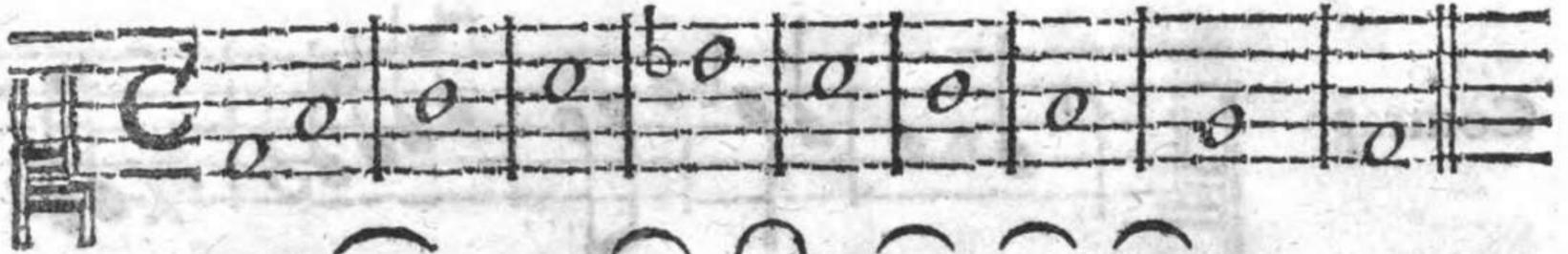
Contrap.



Subject.



Subj.



Contrap.



Exempel eines fugirten Contra-Puncts.

Contrap.



Subj.



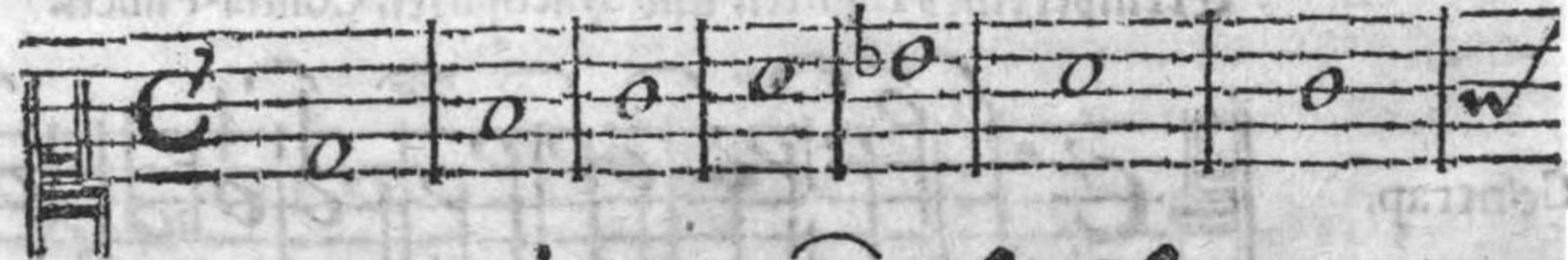
Contrap.



Subject.



Subject.



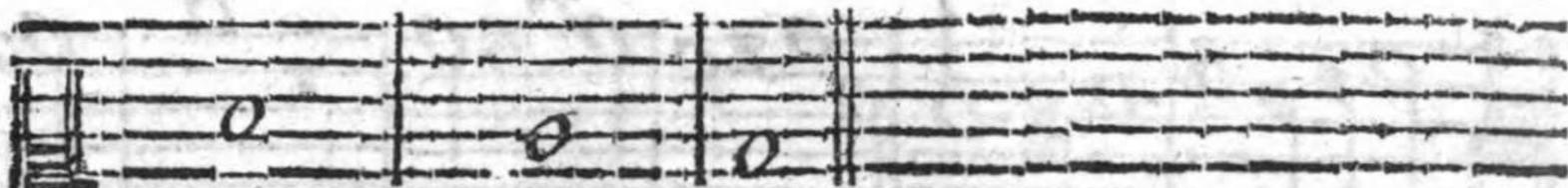
Contrap.



re. re, re. re, re. re.

Con-

Subject.



Contrap.



Von der Cadenz.  
Neundtes Capitel.

**E**ine Cadenz ist der endliche Schluß / entweder eines Theils oder gan-  
zen Gesangs / und ist von zweyer Art / als nemlich : einfältig oder aber  
ausgeschmückt ( Composita ) die einfache oder schlechte Cadenz geht  
mit gleichen Figuren oder Noten / eine gegen der andern in der Consonanz fort ;  
Die gezierte aber / geht in der Ligatur fort / mit unterschiedenen und manigfal-  
tigen Figuren. Beyde treten in Unisonum, in die Terz, Quinte, Sexta und  
Octave ; Die nun in die Terz, Quinte, und Sexta fallen / werden unvollkom-  
mene Cadenzen, dieweil sie nicht zu derselben höchsten Vollkommenheit der je-  
nigen Cadenzen kommen / die sich mit dem Unifono oder Octave schließen / im-  
massen unter allen Consonanzen dieses die vollkommenste ist / der Unifonus  
aber mit selbiger eine Vergleichung hat / als anderstwo schon gemeldet worden.  
Überdiz gibts auch noch andere Cadenzen, welche genennet werden : d'inganno,  
oder Schein-Cadenzen, und Cadenzes fugite, wie hiernächst zu sehen.

Exempel derer Cadenzen.



Schlechte Cadenzen.

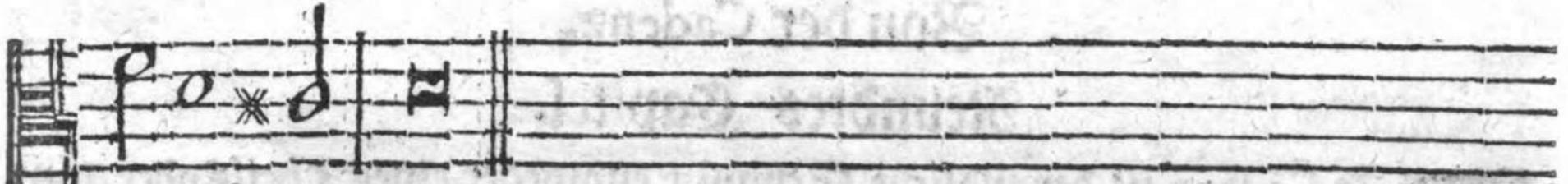
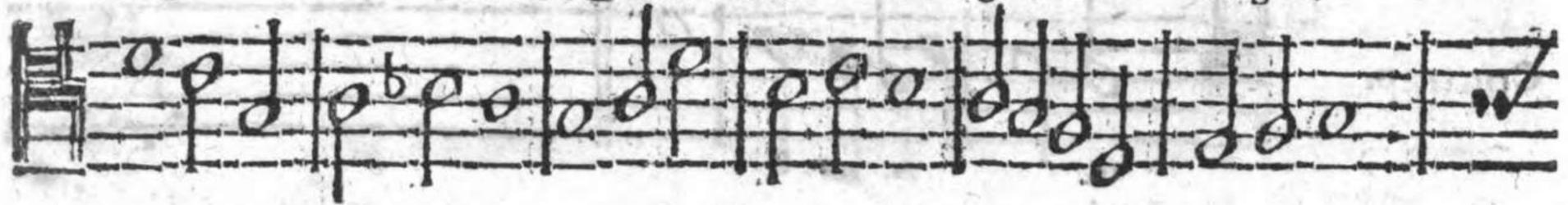
Ausgeschmückte Cadenzen.



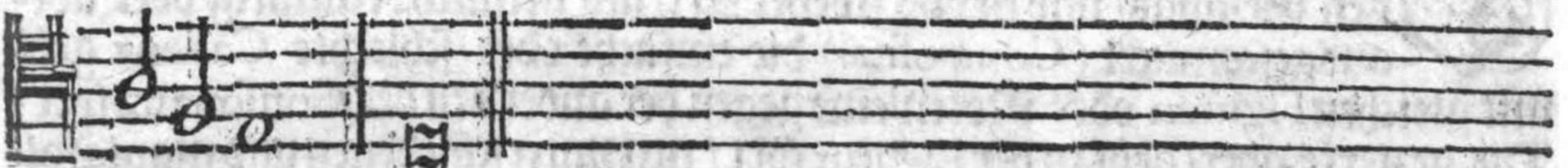
Terz.

in der Quinte. in der Sexta. d' inganno.

fugita.



in der Octave.



## Von denen Fugen und Nachahmungen.

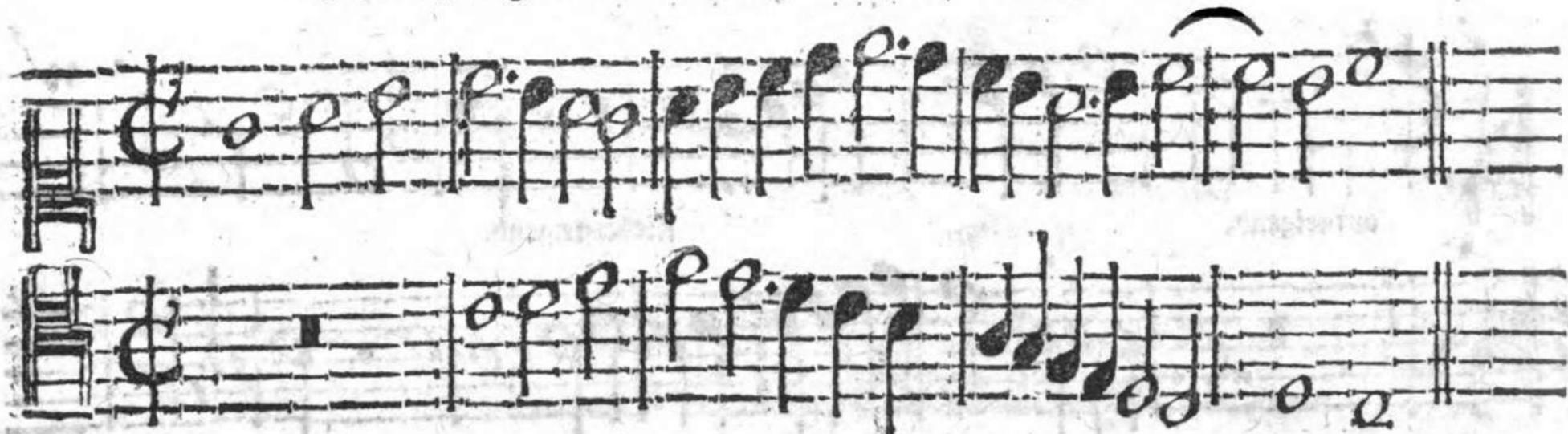
### Sehendes Capitel.

**E**ine Fuga ist eine von denen andern Stimmen geschene Wiederholung etlicher oder aller Figuren und Noten, die man vor die anfänglich singen. Jede Stimme aufgesetzt hat. Sie wird eingetheilet in unterschiedliche Arten/ und ist also eine Fuga sciolta, libera, oder freye Fuge; legata, eine gebundene; propria, richtige; impropria, unrichtige; autentica, Haupt: Plagale, Neben: Fuge; oder aber/ welches eben so viel/ auf- und absteigende/ recta, gleich- fort- gehend/ contraria, und contraria riverla, oder zurück ineinander gehende. Die gebundene Fuge ist eben dasjenige/ was sonst Canon. genannt wird/ und davon an seinen Ort soll gedacht werden.

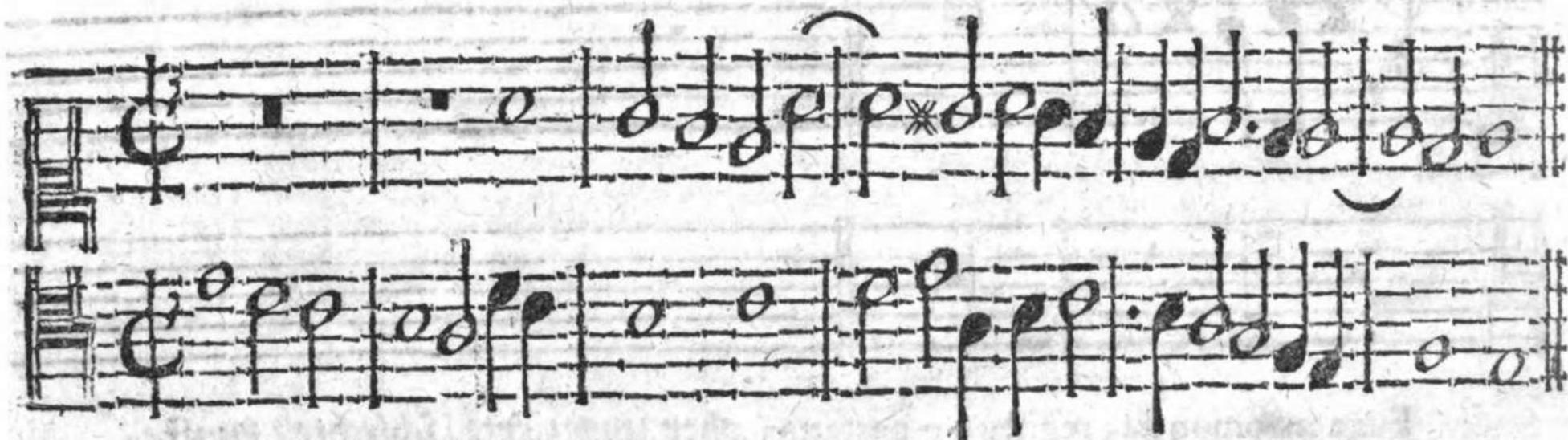
Eine freye Fuge wird auch Subjectum genant/ und ist diejenige/ darinnen man allein etliche Noten der andern Stimmen wiederhohlet/ entweder in der Quinte, Quarte, Unifono, oder auch wohl in der Octave, von der Stimme an/ die den Anfang mit Singen macht. Fuga propria, regulare, oder eine richtige/ ist diejenige/ in welcher man eben die Thone/ und Semitonia der wiederhohleten Stimmen beobachtet. Impropria, irregulare, oder eine unrichtige/ ist eben dasjenige/ was eine Imitatio und Nachfolge ist/ davon zu Ende dieses Capitels soll

soll gesagt werden. Autentica, ist eine absteigende Fuga. Fuga recta, ist zwey-  
erley Art / auf- oder absteigend: Die aufsteigende ist eben was autentica, die  
niedersteigende aber / ist der plagale gleich. Fuga contraria, gegen- oder ine in-  
ander gehende Fuga ist / wenn die Stimmen / indem sie fugiren / jenerseits auf-  
und anderseits niedersteigend durch gleiche Bewegungen und Intervallen, wie  
hiernechst die Exempel weisen.

Ein aufsteigende / freye / gleich- und richtige Fuga.



Eine nidergehende / freye / gleich- und richtige Fuga.

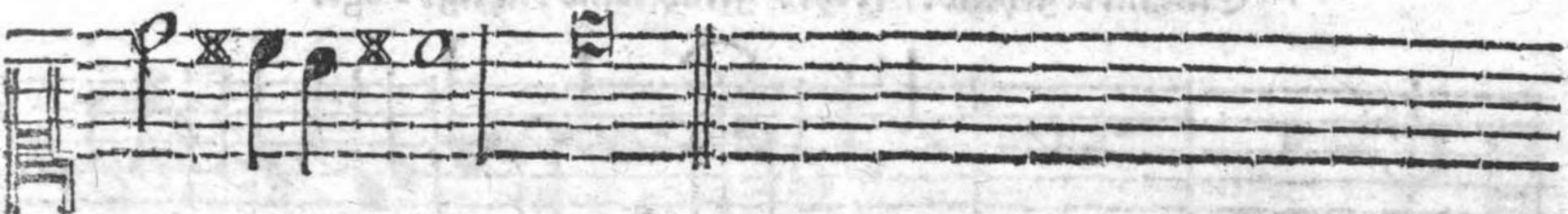
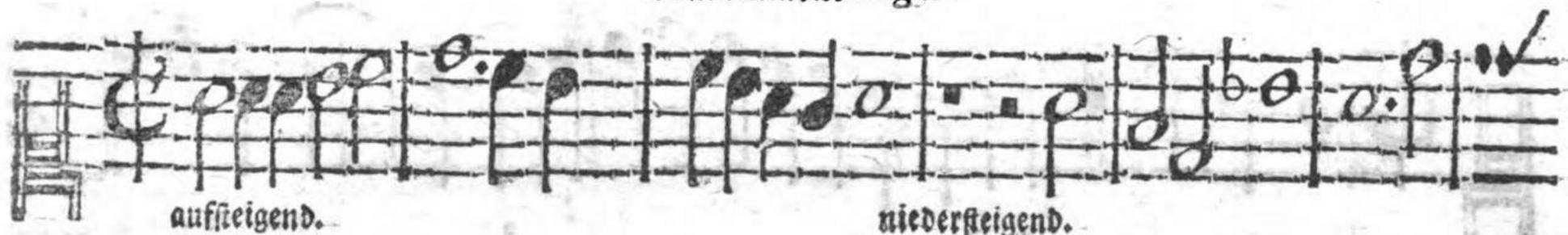


Eine Fuga mit Gegen-Gängen / oder per moti contrari.



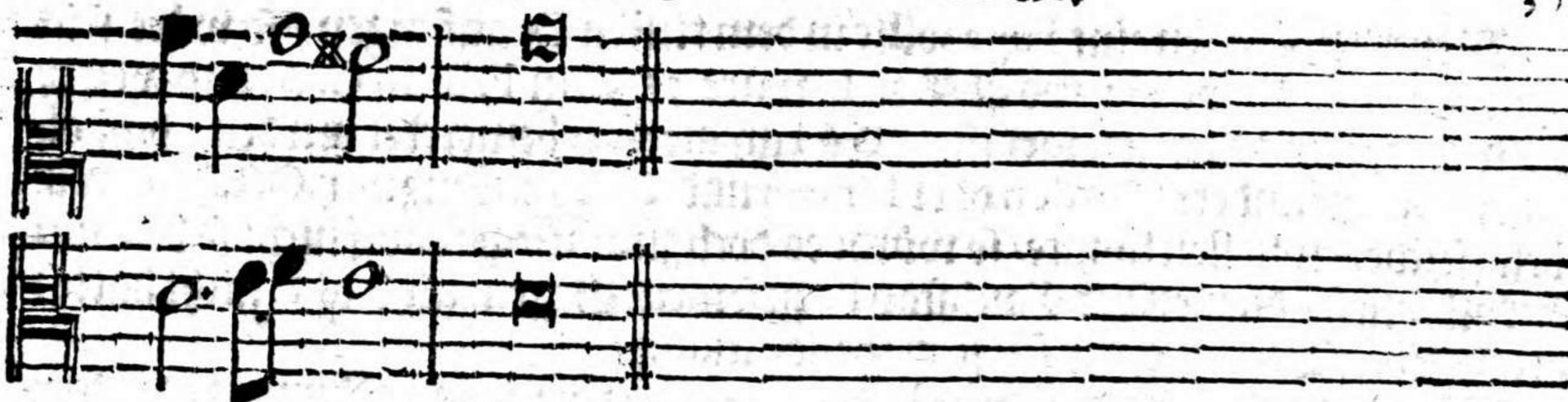
Über die sind noch einige so genannte Fuge composte, welche / ob sie schon nicht eben dieselben Tonos und Semitonia beobachten / dennoch gleichwohl Kunst-richtig / regular, und vollkommen sind / dieweil sie alle Stimmen der Octave, so den Thon ausmacht / in sich begreifen; so sind ingleichen dergestalt auch Fuge incomposte, die ebnermassen kunstrichtig und vollkommen sind / aus geführter Ursache / davon allhier die Exempel zu sehen.

**Fuga composta, regulare e perfetta, oder ausgezierte / Kunst-richtige und vollkommene Fuga.**



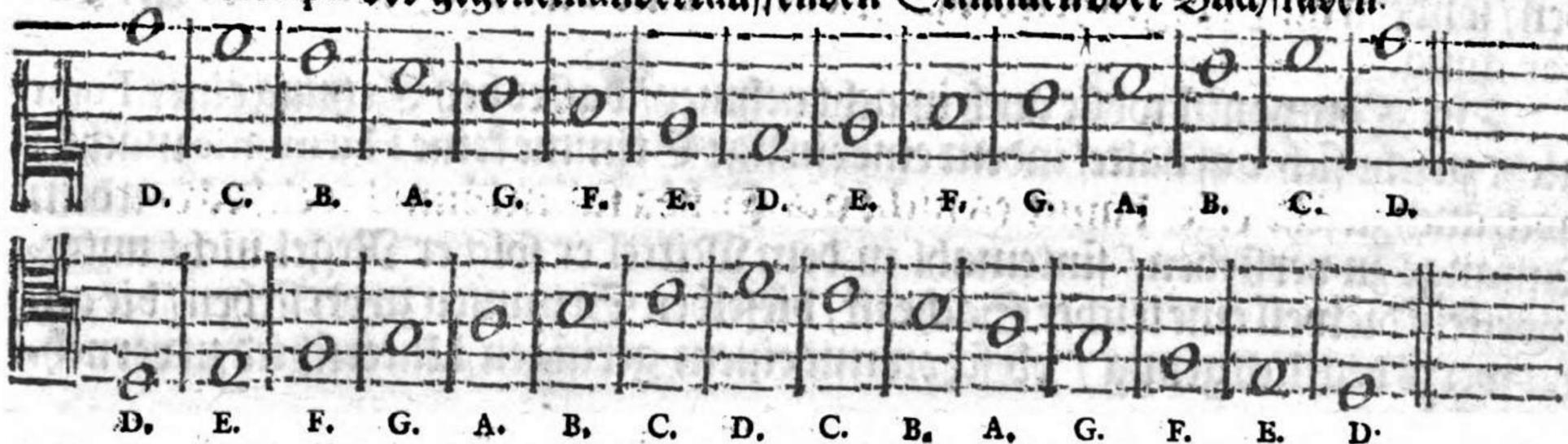
**Fuga incomposta, regulare e perfetta, oder ungezierte / schlechte / Kunst-richtige und vollkommene Fuga.**





Zum Begriff oder Verständniß der gegeneinanderlauffenden Fuga, oder so genannten Fuga contraria rei versa, ist nöthig eine gute Wissenschaft zu haben/ wie die Buchstaben oder Stimmen gegeneinander zu stehen kommen/ welches sich thun läßt/wenn man zwey Octaven, als eine absteigende und aufsteigende/so wohl in der Höhe als Tieffe gegeneinander aufzeichnet/selbige anfängt aus dem Buchstaben D. la, sol, re, und ferner die tieffen Buchstaben oder Stimmen gegen die auß der Höhe absteigende/aufsteigen läßt; wie allhier zu sehen:

Exempel der gegeneinanderlauffenden Stimmen oder Buchstaben.



Woraus den zu sehen/ daß der Buchstab D. in der Tieffe dem D. in der Höhe entgegen steht / desgleichen der Buchstab E. dem C. F. dem B. G. dem A. und also weiter/ zu mehrern Verständniß aber der gegeneinander lauffenden Fuga wollen wir folgendes Exempel setzen.

Exempel einer Fuga contraria riverla, oder gegeneinanderlauffenden Fuga.



Wenn derohalben eine Fuga sollte in dem tieffen D. anfangen / so wäre sein Gegentheil das hohe D; wo aber in E. wäre es C. in F. B. in G. A. und weiter rückwärts/ wie schon gezeiget ist. Es kan hierbey bemercket werden / daß ob man schon auf andern Corden oder Lineen und Buchstaben zwey Octaven, wie oben geschehen/ stellen könnte/ so würde es doch zum Gegenlauff nicht so bequem überall fallen / dieweil der Buchstab B. zu seinem Gegenhalt das F. nicht hätte: wie ein jeder Verständiger selbst urtheilen mag.

Noch ist zu mercken/ daß diese Fuga contraria riverfa kan gebunden oder frey seyn/ wie von andern Fugen schon gesagt ist; ingleichen daß Diesis oder das  $\sharp$  sich folglich in B. verändert / gleich wie hinwieder das B. sich in Diesin oder  $\natural$  verwandeln kan.

Der Unterscheid zwischen einer Fuga contraria und Contraria riverfa bestehet darinnen / daß in der Fuga contraria oder mit Gegen-Sängen allein auf die Stimmen / so einander nach belieben begegnen / gesehen wird; in der Contraria riverfa aber auf den Gegenstand der Buchstaben / nicht nach belieben / sondern nach vorgeschriebener Weise. Und dieses sey von dieser Art Fugen genug.

Ein Componist wolle auch in acht nehmen/ daß er bey Setzung einer Fuga nicht zu sehr sich aufhalte/ indem eine einzige Stimme keine Harmonie macht; noch auch zu sehr eyle/ damit es nicht ins Schör fallen könne / welches von dem Anfange zu verstehen / sintemahl in dem Mittel er solcher Regel nicht unterworffen/ dieweil eine leichte Sache ist / dieselben Stimmen zu verstehen / die anderwärts deutlich genug / ob schon mit einem geringen Unterschied zu vernehmen gewesen.

Über diß soll ein Componist / wenn er mit vier Stimmen fugiren will/ acht haben/ daß der Discant mit dem Tenor der Alt aber mit dem Bass übereintreffe; wenn er aber in dem Fortgang des Gesangs die Fugen unter ihnen verwechselt/ oder der Stimmen mehr als vier wären / kan er die fünfte / sechste/ 2c. nach belieben mit etwan einer übereintreffen lassen / wenn er zumahl kein neues Subjectum oder Invention durch selbige vorbringen will / welches aber gleichwohl aut und rühmlich gethan wäre / absonderlich / wo die Stimmen wechselsweise einander gleichsam antworteten oder imitirten / und nachahmeten.

Exempel einer ansteigenden Fuga des ersten Thons von vier Stimmen

Exempel einer niedersteigenden Fuga des andern Thons mit vier Stimmen.

Von der Imitation.

Die Nachahmung oder Imitation, ist eine von den andern Stimmen geschehene Replica und Wiederhohlung etlicher oder aller Noten die in der erst-  
singen.

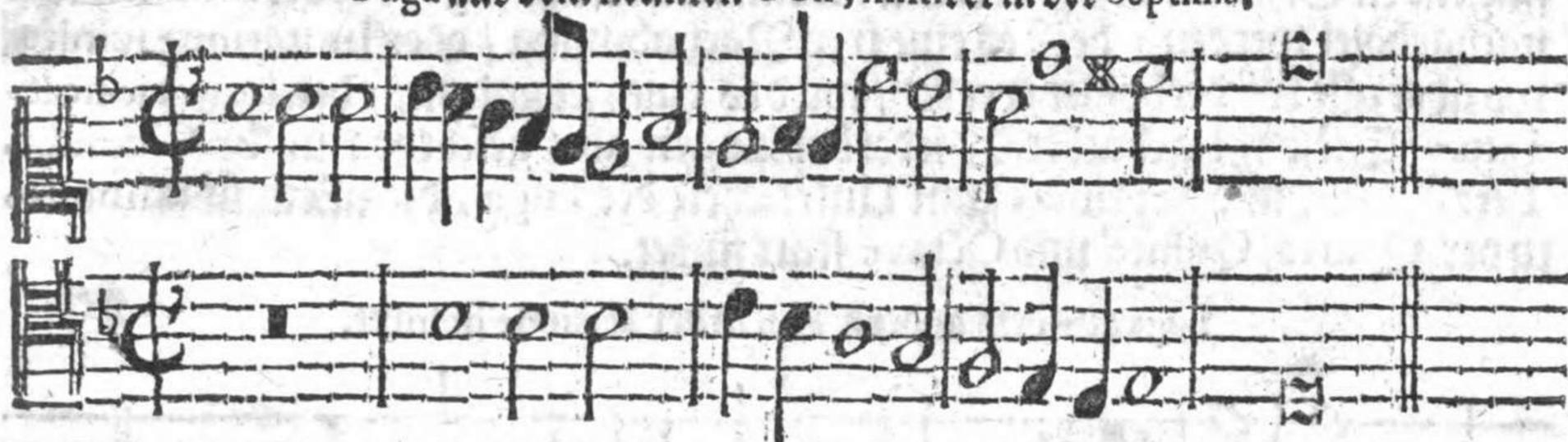
singenden Stimme gesetzt werden; wenn nun etliche Figuren oder Noten allein nachgehölet werden / heist es eine frey Nachahmung / oder Imitatione sciolta, wo aber alle wiederhohlet werden / wird es eine gebundene / oder Imitatione legata. Diese ist gedachte Wiederhohlungen aber geschehen in der Secunda, Terz, Sexta, und Septima, zum Unterscheid der Fuga, die allein in Unifonos in der Quarta, Quinte und Octave statt findet.

Fuga aus dem andern Ton in der Secunde imitiret.

Fuga aus dem zehenden Ton in der Terz imitiret.

Fuga aus dem andern Ton, in der Sexta imitiret.

Fuga aus dem neunten Ton, imitiret in der Septima.



Was der doppelte Contra-Punct, von wie vieler Art/  
und wie er zu machen sey.

### Filfftes Capitel.

**D**er doppelte Contra-Punct ist nichts anders/ als eine Composition von zwey Stimmen/ unter oder über das Subject eines Canto fermo oder figurato, das ist/ eines jeden Gesangs/ der sey schlecht oder kunstmäßig/ mit solchem Vortheil/ daß man sie kan gleich richtig/ al Diritto, zurück/ al contrario, und gegeneinander lauffend al contrario riverfo, auf unterschiedliche Arten mit Veränderung der Harmonie hören lassen / die tieffen Stimmen zur Höhe/ und Hohen zur Tieffe nehmen/ auch noch mehr andere Stimmen über diß darzu thun. Dabey doch gleichwohl zu bedencken / was hienächst soll gemeldet werden.

Jetztgedachter Contra-Punct kan allein auf neun Arten oder Modos in allem ganz verändert werden: als nemlich in der Terz, Quarte, Quinte, Sexta, Septima, Octave, Decima, Undecima, und Duodecima, und jede derselben kan man über diß auf vielfältige Weise/ und mit verschiedener Harmonie umwechseln und variren.

Er wird aber der doppelte Contra-Punct genannt / dieweil durch die Wiederholung in vielen Modis oder Weisen/ und mit mancherley Harmonie / er gleichsam verdoppelt wird. Ferner wird er genannt in der Terz, Quarta, Quinta, (alla Terza, Quarta, Quinta &c.) dieweil in der Übersetzung/ die übersetzte Stimme allezeit eine Terz, Quarte, Quinte, &c. von einer Haupt-Stimme/ oder derjenigen einer/ die zu erst gesetzt worden/ zu stehen kömmt.

Jetztgedachten Contra-Punct zu machen oder aufzusetzen/ muß man sich einer oder andern Consonanz, bald ein oder andern Dissonanz, bald ein oder andern

den Consonanz und Dissonanz zugleich bald aller Dissonanzen entäußert / oder begeben / damit er in der Wiederholung von denen daher entspringenden Fehlern möge gesäubert: Werden also hiernächst vermeldete allein gestattet; die verbottene Consonanzen aber inzwischen so weit erlaubt / als etwan die resolvirten oder gelöseten Dissonanzen indchten statt finden.

In dem Contra-Punct alla Terza wird zugelassen der Unifonus, eine Terz, Quinta, Octava, die Secunda oben ligiret / das ist in der Höhe zum Unifonum resolviret / in gleichem unten ligiret / das ist in der Tieffe zur Terz resolviret: Es wird auch die obere ligirte Quarte, so unten zur Terz gebracht wird / gestattet; alles ander aber verboten.

In dem Contra-Punct alla Quarta ist zugelassen die Sexta, Octava, die Quarta oben gebunden und zur Sexta resolviret / die Septima oben gebunden / und unten zur Sexta gebracht / die Nona oben gebunden und zur Octave, item unten gebunden und in die Decima terza resolviret.

In dem Contra-Punct alla Quinta ist zugelassen der Unifonus, die Terz, die Quinte, die Secunde unten gebunden / die Quarte oben gebunden / und beyderseits zur Terz gemacht.

In dem Contra-Punct alla Sexta ist zugelassen der Unifonus, eine Sexta, Octava, Decima, die Secunde oben gebunden und zum Unifonum gebracht / oder unten gebunden und in die Sexta resolviret; die Septima oben gebunden / und zur Sexta, oder unten gebunden und zur Octaven gemacht.

In dem Contra-Punct alla Septima ist zugelassen die Terz, Quinte, und Secunde oben gebunden und zur Terz resolviret.

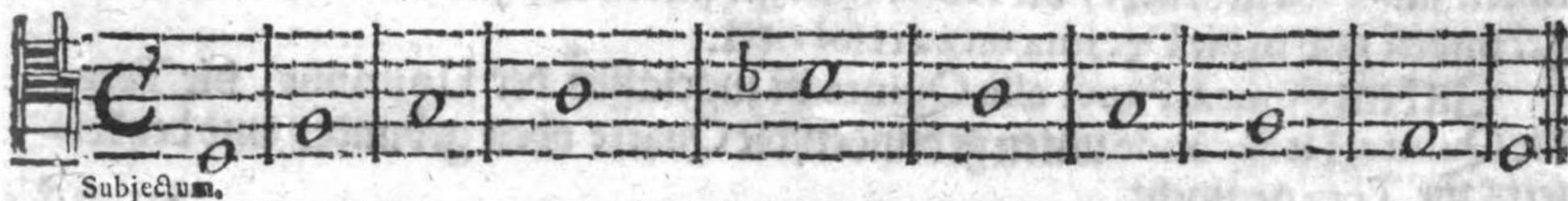
In dem Contra-Punct all' Octava, läuft mit der Unifonus, die Terz, Sexta, Octave, Decima, Duodecima, und alle wohl resolvirte Dissonanzen.

In dem Contra-Punct alla Decima, geht mit Unifonus, eine Tetz, Quinte, Sexta, Octave, Decima, Secunde und Quarte, so oben gebunden und zu Terzen resolviret werden / item die Septima unten gebunden / und in die Octave verwandelt.

Auf keine andere Art wird man einen doppelten Contra-Punct sehen können / daß er nicht einem von ist besagten nahe käme: inmassen der Contra-Punct in der Decima-terza den alla sexta; der in der Decima-quarta den alla septima; der in der Decima-quinta, den all' octava &c. zu vergleichen: in der Secunda und Nona aber kan kein Contra-Punct nicht wiederhohlet werden / indem die Consonanzen sich in Dissonanzen, die Dissonanzen aber in Consonanzen verkehren würden.

Ist-gedachte Contra-Puncten kan man nach diesen Lehr-Sätzen und Anmerkungen über und unter das Subjectum setzen / auch den Contra-Punct sowohl als das Subjectum auf viel und mancherley Arten wiederhohlen / wie in der Übung wird zu finden seyn! daher wir auch allein ein Exempel der vornehmsten Contra-Puncten setzen wollen / auß welchen man leicht die andern wird urtheilen können.

Exempel eines doppelten Contra-Puncts in der Quinte über das Subjectum, welchen man ohne Bewegung des Subjects eine Quinte tieffer setzen / oder aber das Subject ohne Veränderung des Contra-Puncts um eine Quinte erhöhen kan.

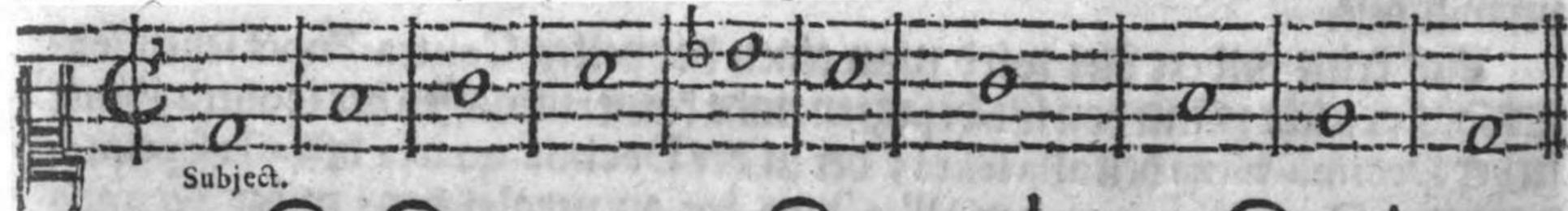


Replica um eine Quinte in die Tiefe.

Exempel des vorigen Contra-Puncts unter das Subject gemacht / welchen man ohne Bewegung des Subjects eine Quinte erhöhen / oder aber ohne Bewegung des Contra-Puncts das Subjectum um eine Quinte vertiefen kan.



Replica oder Wiederholung um eine Quinte höher.



Subject.



Contrapunct.

Exem-

**Exempel eines doppelten Contra-Puncts all' Ottava über das Subject, welchen man ohne Bewegung des Subjects um eine Octave vertieffen/ oder aber das Subject ohne Veränderung des Contra-Puncts um eine Octave erhöhen kan.**

This block contains three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Contrapunct.' and features a complex melodic line with many beamed notes and rests. The middle staff is labeled 'Subjectum.' and contains a simple subject consisting of a series of half notes. The bottom staff is labeled 'Replica um eine Octave tieffer.' and shows the subject from the middle staff transposed down an octave, with the counterpoint from the top staff placed above it. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

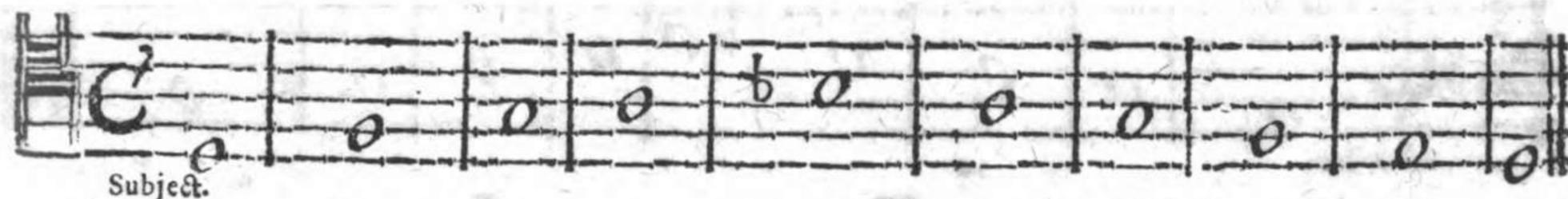
**Exempel des izigen Contra-Puncts unter das Subjectum, welcher ohne Veränderung des Subjects um eine Octave kan erhöht/ oder aber das Subject, ohne Veränderung des Contra-Puncts um eine Octave vertieffet werden.**

This block contains three staves of musical notation. The top staff is labeled 'Replica um eine Octave höher.' and shows the subject from the middle staff transposed up an octave, with the counterpoint from the bottom staff placed below it. The middle staff is labeled 'Subjectum.' and contains the original subject. The bottom staff is labeled 'Contrapunct.' and features a complex melodic line with many beamed notes and rests. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C).

Exempel eines doppelten Contra-Puncts alla Duodecima, über das Subject, welcher ohne Veränderung des Subjects um eine Duodecima kan vertiefft/ oder das Subjectum ohne Bewegung des Contra Puncts um so viel erhöht; oder aber der Contra Punct eine Quinte vertiefft/ und das Subjectum eine Octave erhöht werden.



Contrapunct.



Subject.



Replica um eine Duodecima tieffer.

Exempel voriges Contrapuncts unter das Subject, welcher ohne Bewegung des Subjects eine Quinte höher / oder das Subject ohne Veränderung des Contra-Puncts eine Quinte tieffer stehen kan.



Replica um eine Duodecima höher.

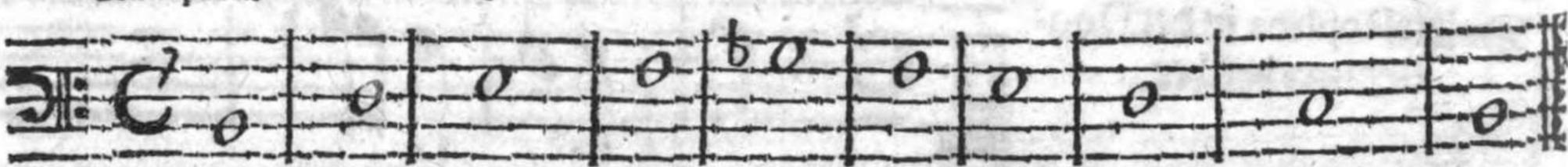
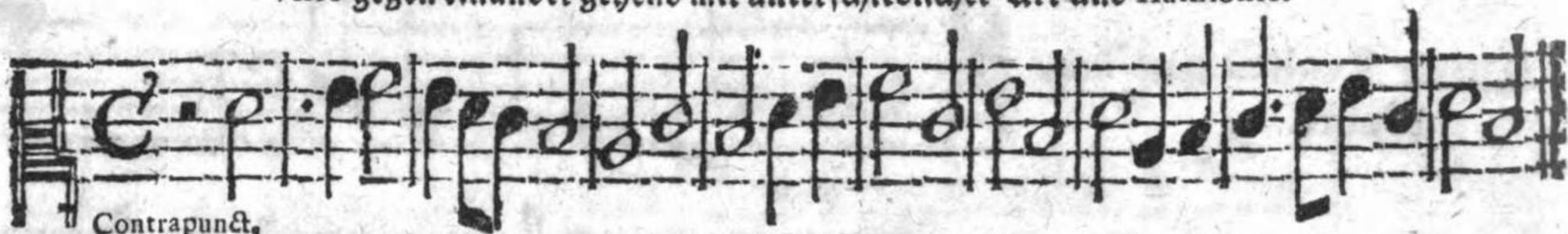


Contrapunct.

Zufall man einen Contrapunct setzen wollte/den man umgekehrt / (all contrario) oder gegeneinanderlauffend (al contrario riverfo) könnte hören lassen / und noch andre Stimmen darzu thun/ würde man sich aller gebundenen Dissonanzen müssen begeben/ und dann fleißig beobachten/ was zu Widerhohlung besagten Cootrapuncts sich sonst schicken wollte. Jedoch aber/damit auch so viel besser/ wie solches ins Werk zurichten sey/ verstanden werde / wollen wir folgendes Exempel setzen.

Exem.

Exempel eines doppelten Contra-Puncts alla Decima, welchen man kan hören lassen mit zwey / drey / vier Stimmen al diritto gleich fortgehend / al contrario, rückwärts gehend / al contrario i-  
verso gegen einander gehend mit unterschiedlicher Art und Harmonie.



Mit zwey Stimmen gleich fortgehend kan solches auf viererley Art / wie ohnschwer zusehen / gesungen werden.

Mit drey Stimmen kan dergleichen auf viererley Art geschehen / das ist, wenn der erste und andre Contra-Punct nebst dem Subject sich hören läßt; ferner der erste und vierte; denn der ander und dritte; und letztlich der dritte und vierte.

Mit vier Stimmen noch auf viererley Art läßt sich eben ein solches thun: Nämlich wenn man eine Stimme zum Subject in der Terz drüber setzet / hernach mit dem ersten und andern oder ersten und vierten Contra Punct singt: Hernachmahls besagte Stimme in der Terz unter das Subjectum legt / und mit dem andern und dritten / oder dritten und vierten Contra-Punct sich hören läßt.

Rückwärts gehend / oder dergestalt / daß der Alt in dem Baß, und wiederum der Baß in den Alt trette / kan man alle obgedachte Arten hören lassen / dafern man in obangezeigten Repliquen oder widerhohlungen allerdings wiederwertig verfähret / wie allhier erwiesen wird.

Exempel des obigen Contra-Puncts umgekehrt.

Vierte Replica eine Terz  
drüber.



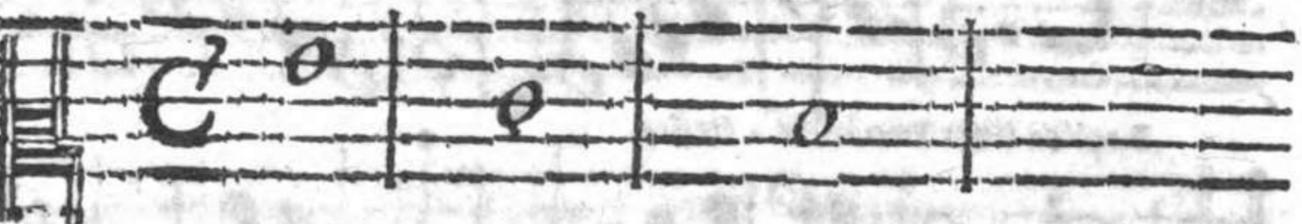
Dritte Replica in der Duo-  
decima drüber.



Andre Replica eine Deci-  
ma höher.



Subjectum, der Bass im  
Alt verkehrt.



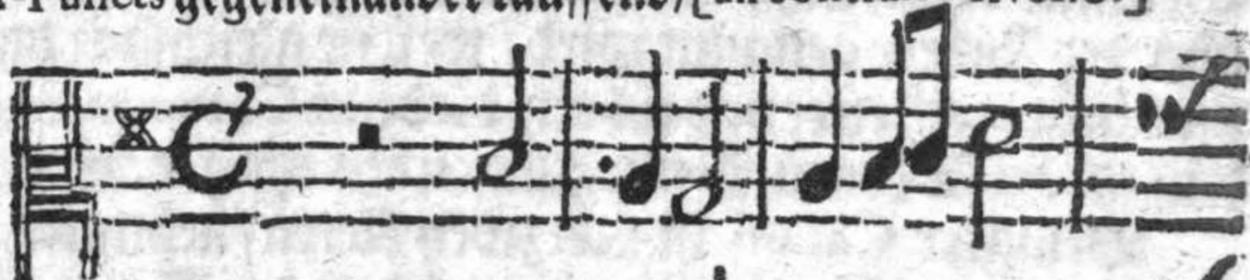
Contra-Punct, und erste  
Stimme aus dem  
Alt in Bass gesetzt.



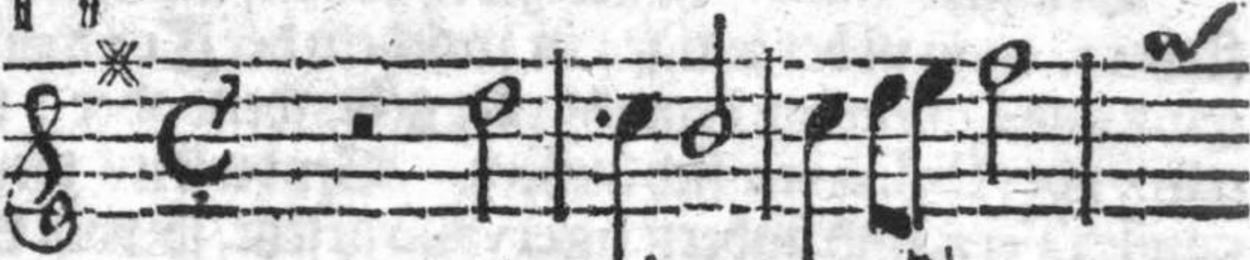
Al contrario riverfo, oder gegen einander lauffend / das ist dermassen / daß / wie oben gedacht  
der Alt im Tenor und der Bass in Discant sich verkehre / können ebner massen alle gedach-  
te Arten heraus gebracht werden / wofern man sich in denen Wiederhohlungen / gleich  
wie bey dem umgekehrten verhält / gestalt beygesetztes Exempcl ausweist.

Exempel obgedachter Contra-Puncts gegeneinander lauffend/[all contrario riverlo.]

Vierde Replica in der Terz  
drüber.



Dritte Replica in der Duo-  
decima drüber.



Andere Replica eine Decima  
höher.



Subjectum, da der Bass in die  
Ober-Stimme ver-  
wandelt ist.



Contrap. und erste Stim-  
me aus den Alt in Te-  
nor verwandelt.



Alles dieses kan man mit zwey/ drey oder vier Stimmen ja auf andre Weise hören lassen/  
welches zu erklären / wie auch über alles Exempel zu stellen / wir der Kürze halber vor-  
ben gehen / zumahl doch aus angeführten schon zu begreifen / wie dergleichen ins Werk  
zurichten sey.

Auch ist wohl wahr / daß in den doppelten Contrapuncten, Canonen, und andern solchen ge-  
bundenen Sachen je zuweilen einige Consonanzen und Dissonanzen folgen / welche dem  
Gehör nicht eben diejenige Vergnügung geben / die man von diesen Musicalischen Stü-  
cken verlangen könnte: Nichts destoweniger pflegt man / in so gestalteten Arten der Com-  
policion, etwas nachzusehen / welches man ausser dem nicht thun würde.

## Von denen Canonen und andern Obligationen oder Verbindungen.

### Zwölfften Capitels.

**C** Als Wort Canon, will nichts anders anzeigen oder bedeuten / (nach der  
Meinung des Picerli und anderer) als eine Regel oder Richtschnur / weil  
man nemlich einen Canonem mit solchen Regeln und Anmerckungen  
aufsetzet / daß eine oder mehr Stimmen alle Figuren oder Noten / so in der ersten  
Stim-

Stimme befundlich / nachhohlen / welche Anfangs-Stimme daher auch Guida oder der Führer genannt wird / weil sie gleichsam die Gänge der andern Stimmen anzeigt / leitet und führet / die denn Consequenti oder Folgende genannt werden / indem sie denen Bewegungen des ist-gedachten Guida oder Führers folgen.

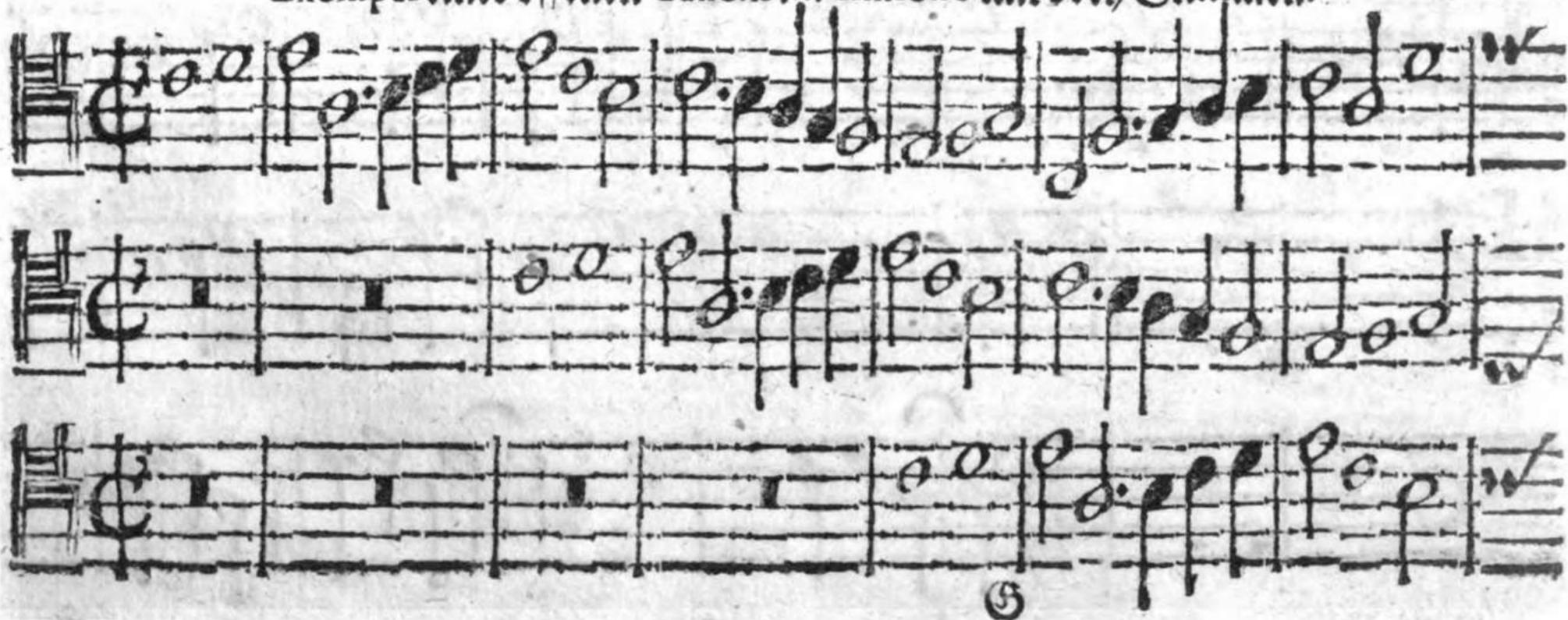
Besagter Canon ist von zwey Arten / nemlich: frey / und gebunden. Ein freyer Canon ist derjenige / in welchem der Componist nach belieben jede Consonanz und Dissonanz braucht ; der gebundene aber / in welchem er einiger Consonanz oder Dissonanz sich äussert. Beyderseits werden im Unifono, in der Secunde, Terz, und andern Intervallo gesetzt / sowohl in motu recto oder gleichfortgehend / auch umgekehrt oder zurückgehend / und auf tausenderley andere verbundene Arten / so zu reden. Über disz ist ein Canon entweder mit / oder ohne Ende : Ein Canon infinito oder ohne Ende ist derjenige / in dem die Stimmen / wenn sie auf die letzte Figur der Noten kommen / wieder von vorn an beginnen zwey / drey / vier oder mehrmahl / ja / wenn man stets anhaltende Stimmen finden könnte / möchte man solchen unendlich wiederholen : Er wird auch circolare, oder ein Circel- und Kreis-Canon genannt / weil er vom Anfang zum Ende / und vom Ende wiederum zum Anfang gleich als ein Circel oder Kreis gehet. Der Canon finito oder mit einem Ende ist derjenige / in welchem alle Stimmen zu einem Schluss gebracht werden / und mit selben sich endlich sämmtlich endigen. Weil es aber sehr weitläuffig und schwer fallen würde / wofern man alle Regeln und Lehr-Sätze aufs genaueste beschreiben wollte ; so will ich indessen eine ganz leichte Regel gar allein anführen / die für alle gungsam zulänglich seyn soll / ausser der einigen / in welchem wir die eine Stimme von Anfang / die andre von Ende anhebt / und dessen wir hernach absonderlich gedencken wollen.

Wenn dannhero man nun einen Canon setzen will / entweder in Unifono, oder andern Intervallo entweder in motu recto oder contrario, so setze man erstlich aufs Blat einige Noten zum Führer oder Guida, und wann denn nun die folgende Stimme einfallen soll / so lasse man sie mit eben denjenigen Figuren des Führers oder Guida eintreten in ein Intervallum, welches gegen den Anfangs-Ton zu rechnen dem Canon seinen Namen geben muß / also / daß / so der Canon von der Terz soll genennet werden / er gegen dem Anfangs-Ton zu rechnen in die Terz, oder so er von der Quarta, und so weiter / eintrette : Wenn dieses nun geschehen setze man über oder unter dem Führer einen Contrapunct, und fahre in der oder denen Folge-Stimmen von Hand zu Hand mit denen Figuren und Noten des Führers fort / bis zum Ende des Canons, welcher bis in die graue Ewigkeit fortfahren / und darzu unzählig viel Stimmen könnte eintreten lassen / wie aus den Ca-

von meines dritten Wercks zuersehen. Die Art aber einen Canon zu endigen/ist diese : wenn die Folge-Stimme den ganzen Canon welcher zum Führer ange setzt werden/wiederhohlet hat/in dem Intervallo, welches dem Componisten beliebig gewesen / kan er zu Aufsfüllung des besagten Guida oder Führers noch einige No ten hinzu thun/ mit denen er den Canon beschliessen mag / dabey aber/ so viel mög lich ist/ dahin bedacht seyn / daß er mit dem Ton endige/ mit welchen der Anfang gemacht worden. Wäre aber der Canon von mehr als zwey Stimmen/muß die Aufsfüllung des Führers alsdenn erst gemacht werden / wenn die letzte Stimme den Canon ihres Führers nachgehohlet hat/wie allbereits gesagt ist/und aus dem Exempel deutlicher wird zuersehen seyn. Über dis soll man auch dafür bedacht seyn/ daß man keine pausen mache / welche in der Resolution syncopiret würden/ aus der Ursache/ welche wir oben im zehenden Capitel des ersten Theils angeführet haben.

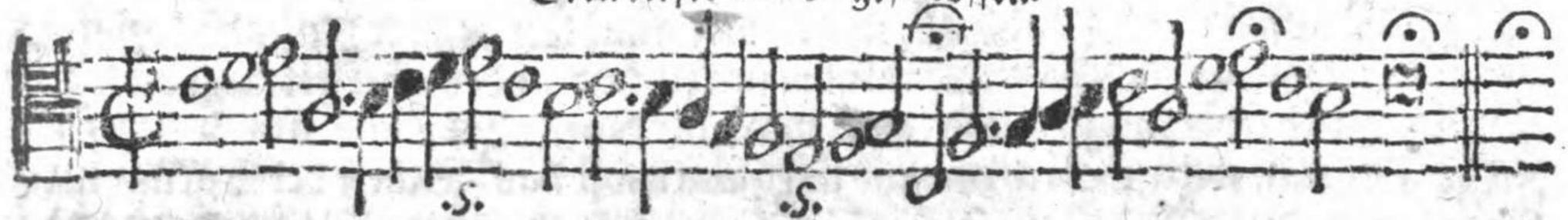
Wenn nun der Canon also geendiget/ setze man den Führer hin/ also daß man ihn anfänglich mit Schlüssel und pausen aufzeichne / oder aber hernach das Zeichen der Wiederhohlung es über oder unter der Note oder pause mit welcher die Folge-Stimme soll anheben/ und wo sie endigen soll das Zeichen der so genannten Krone  und mercke daß ein solcher Canon wo eine oder mehr Stimmen aus dem Guida singen/ ein geschlossener Canon (Canone chiuso) genannt werde / inmassen die andern oder Folge-Stimmen darinnen gleichsam verschlossen und enthalten sind : Wo aber die Stimmen unterschieden oder aufeinander geschrieben / wird es ein offener oder gelöseter Canon (Canone aperto overo risoluto) genannt/ als inmassen auch die Folge-Stimmen so dergestalt von dem Führer abgesondert stehen/ resolutioni, oder Lösungen heißen.

Exempel eines offenen Canons im Unifono mit drey Stimmen.



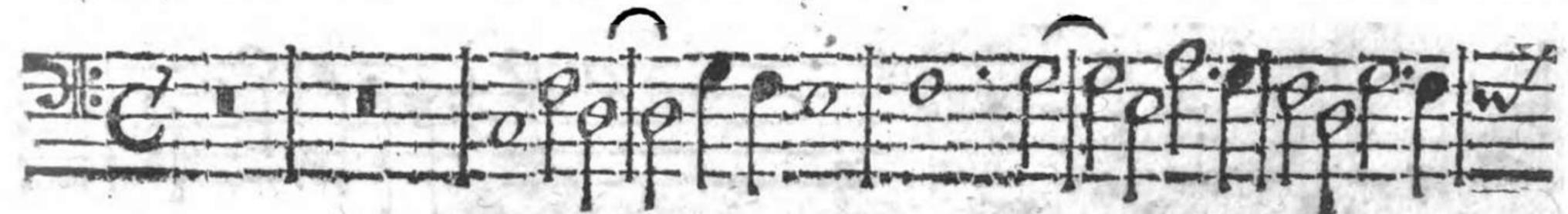
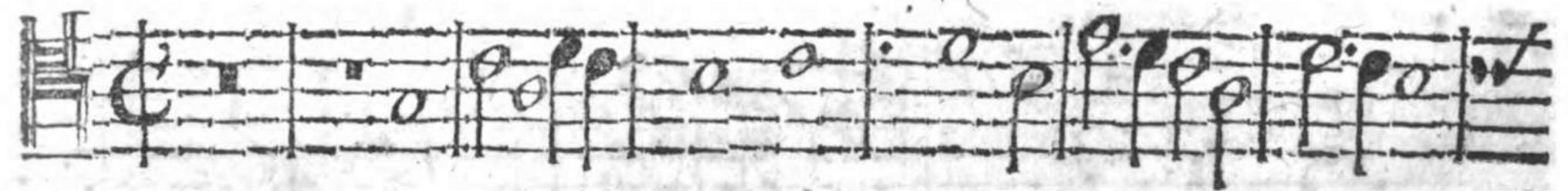


Eben dieser Canon geschlossen.



Exempel eines offenen Canons in der Quinta, Octava und Duodecima tiefer mit vier Stimmen ohne Ende.

[Canone infinito a quattro voci in sub Diapente, & in sub Diapason & in sub Diapason Diapente resoluto.]



Anfang.

Anfang

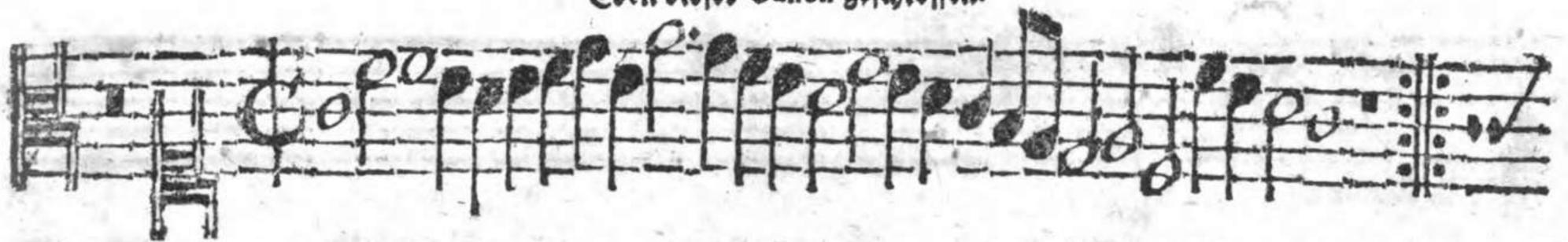
Anfang.

Eben dieser Canon geschlossen.

S. S. S.

Exempel eines offenen Canons in der Quinte tieffer (in sub Diapente) mit zwey Stimmen durch Gegengänge (per moti contrari.

Eben dieser Canon geschlossen.

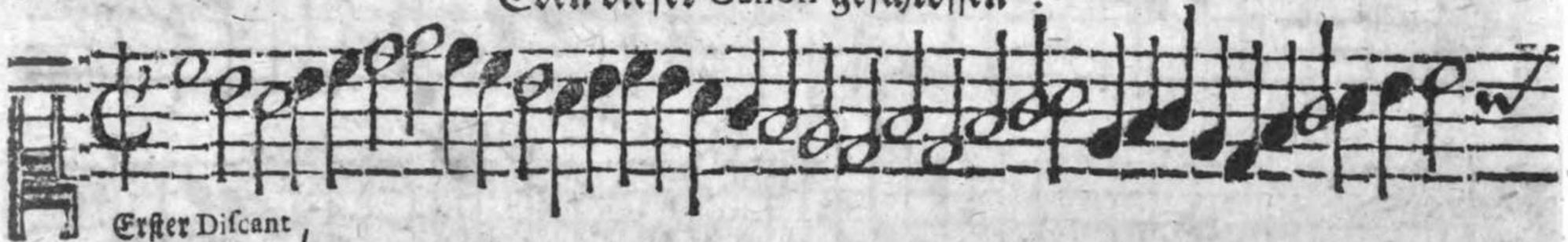


Izt folgender Canon ist nun derjenige / welcher nach obiger Regel eines sonst vorkommenden Canons nicht kan eingerichtet werden: sondern man muß erst die Helffte oder das Mittel des Canons zu Pappier bringen / hernach über und unter selbes eine andere Stimme im Contrapunct setzen / wenn solches geschehen / die Figuren oder Noten der obern Stimme abschreiben / und folgendes auch die Noten der untern wiewohl rückwärts / gestalt hierunten erwiesen wird. Über dis muß man auch in dessen Composition sich vor jeder Dissonanz hütten / desgleichen weder punctirte Noten, noch Diesis noch B. mol setzen.

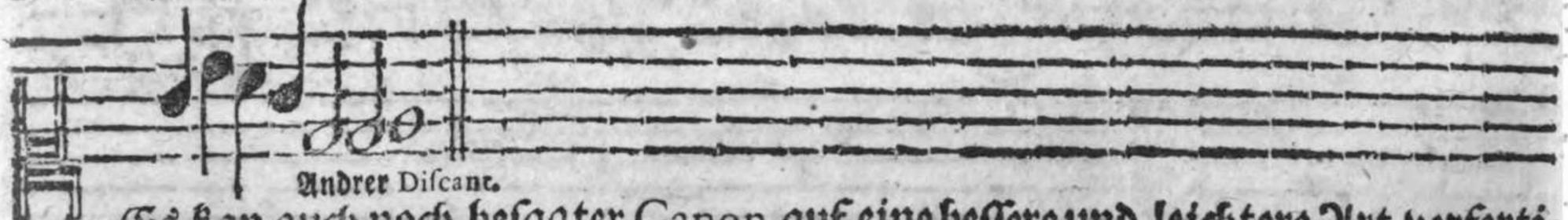
Ein offener Canon, da eine Stimme von vorn / die andre von hinten anfängt / und beyder seits gleich fortgehen mit zwey Stimmen.



Eben dieser Canon geschlossen :



Erster Discant



Andrer Discant.

Es kan auch noch besagter Canon auf eine bessere und leichtere Art fertiget werden / also nehmlich / daß die Stimme so vom Ende an singt / dergestalt / als sänge sie nach ihrer ordentlichen Richtigkeit / gegen der andern zu stehen kömme. Doch muß man über besagte Anmerkungen beobachten / daß man mit dem Tone welcher schliessen / und auß welchem auch der Canon gehen soll / anfangt : des

der

gleichem/ daß man keine unterbrochene pausen, oder ander accidens in die Composition mische/ weil solchermassen in der vom Ende anfangenden Stimme falsche folgen/ oder relationen, und ander ungereimt Werck herfließen würde. Wenn der Canon also fertig/ so schreibe man die Noten der obern Stimme ab/ kehre hernach das Blat um/ und schreibe auch die untere nach der Art / welche allhier zu sehen.

Ein offener Canon mit zwey Stimmen/allwo die eine von vornen/die andre von hinten anfängt/ und also eine richtig fort/die andere umgekehrt gehet.

Eben jetzt-gedachter Canon geschlossen.

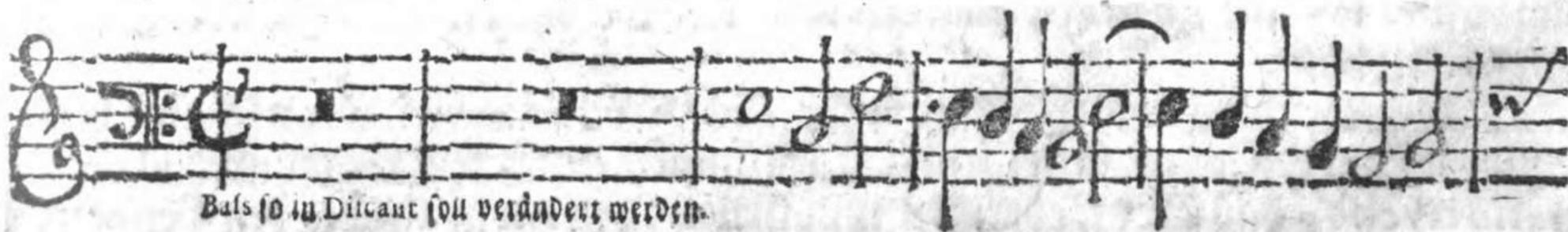
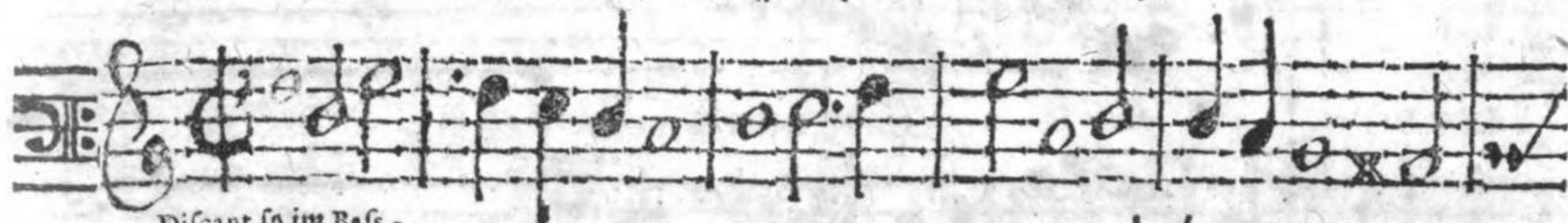
Erster Discant. Zweiter Discant.

Zim Fall man auch wolte einen Canon machen/ welcher / so oft er von vornen wieder anfängt/ einen Grad/ oder in gewisser Masse/ von dem Anfang zu rechnen/ anheben könne / der betrachte das obengesetzte Stück des Herrn Patris Augustini Bendinelli von Lucca Canonici Regularis Lateranensis: Welcher/ ob er wohl die Music allein zur Zierde seiner andern vielen Tugenden hat / dennoch in selbstiger so fürtrefflich ist / daß meines erachtens heut zu Tage wenig seines gleichen seyn dürfften/ wie ich denn vor meine Person zeugen kan/ daß das Beste/ so ich in dieser Profession erlernet/ich seinen angenehmen / und wohlgegründeten Anweisungen zu dancken habe.

Zum Beschluß und Vollführung dieses Capitels wollen wir noch eine verbundene Art der Composition mit vier Stimmen einfücken/ welche auch al contrario riverfo, das ist/ die ober Stimme in Bass, den Alt in Tenor, den Tenor in

Alt, und Bass in die obre Stimme verwandelt/und also nach der / in dem Capitel von denen Fugen angewiesenen Ordnung die Stimmen und Noten gegeneinander contrarie riverse gesetzt / mag gesungen werden. Die Regel solche Composition zu verfertigen / ist folgende : anstatt der Consonanz fugire man mit der Quarte in der obern Stimme / wie aus dem Exempel zu sehen : mache keine Ligatur ausserhalb der Quarte, und mit denen Mittel-Stimmen: denn habe man acht/ daß der Discant mit dem Alt in der Terz, Quinte, und Octave, ja unterweilen auch in einer wohlgesetzten Sexta fortgehe; und dieses halte man ebnermassen also mit dem Tenor und Bass, die andern zwey Stimmen umkehren / die pausen sich nicht ändern; Dies aber oder  $\text{H}$  sich in B. moll und hinwieder B. moll in Dies in oder B. dur verwandele / wie schon anderwerts erinnert / und in meinem fünfften Werke practiciret worden : Zu wissen ist über diß das man nicht allzeit in den Stimmen die gewöblichern Zusammenstimmungen oder accordi soliti angeben kan/und solches wegen Vermeydung eins oder anders Unrechts/wie aus der Übung wird zu ersehen seyn.

Composition, oder Satz mit vier Stimmen/ welchen man umgekehrt gegeneinander lauffend kan hören lassen. (al contrario riverse)



MUSICUS PRACTICUS.

4. 3. 4.

8.  
3.  
b5.

Voriger Satz umgekehrt gegeneinander lauffend gesetzt.  
(al contrario riverfa.)

Bass in Discant.

Tenor in Alt.

Alt in Tenor.

Discant in Bass verwandelt.

Es sind noch gar viel andre Arten von Obligationen oder Verbindungen/ massen denn einem Componisten frey stehet/ wie weit er sich verbinden will: Derhalben ich weiter nichts mehr hiervon gedencken mag / indem ich erachte / daß so viel bereits gesagt worden / so zu Erkänntniß aller anderwärtigen Obligationen schon gnugsam zulänglich sey.

Wem aber in Canonen etwas sonderliches zu sehen beliebt / nehme ohne Beschwert vor sich die Messe : O salutaris Hostia , des Pier della Rue ; die Messe de Feria de Ferim ; die Messe de beata virgine , & ad Fugam des Josquino ; die Messe Veni sancte Spiritus des Vulfrano ; die Messe Lumbre des Brumel ; die Messe Benedicta es Coelorum Regina , des Morales ; die Messe / Ultimi mei sospiri , des Rocho Rodio ; die Messe de beata Virgine des Costanzo Porta ; die Messe Repleatur os meum , des Palestina ; die Magnificat des Ludovici Victoria durch alle Kirchen. Tone die Caoni des Francesco Serviano ; I Duo del mettallo ; das vierzehende Werk des Francesco Valentini ; das Buch de' Canoni à 2. 3. e 4. die Gioo. Paolo Cima ; das Cartella musicale d' Adriano Bauchieri ; L' Organo di Gio, Battista Rossi und letztlich mein drittes Musicalisches Werk.

## Von der Composition mit zwey/ drey/ und vier Stimmen.

### Dreizehendes Capitel.

**I**n Duo (oder Stück mit zwey Stimmen) ist fast am schwersten zu machen; dieweil in selbigen oben angeführte Regeln aufs genaueste müssen beobachtet werden/ allermassen ein allgemeiner Lehr. Satz ist: daß/ je weniger Stimmen man in einer Composition braucht / je mehr man auf die Regeln zu sehen habe.

Derohalben in einem zweystimnigen Stück/ so viel möglich die Unisoni, und noch mehr die Octaven zuwenden / sonderlich aber inniederzuschlagen: Die Stimmen lasse man einander wohl imitiren / und aufs beste und zierlichste klingen / also daß sie meist von und gegeneinander gehen (per moti contrari,) hienächst aber/ so viel sich will thun lassen / bey sammen bleiben / aller falschen relationen und unrichtiger Sprünge sich entäußern/ nach anderwärts angezeigten guten Regeln die Dissonanzen resolviren und die Cadenzen aus der Secunde in Unisonum oder Septima in die Octave, niemahls aber in die Quarte machen.

Exempel eines Duo.

The musical score is written in C major and 4/4 time. It consists of four staves. The first two staves are for the upper voices, and the last two are for the lower voices. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final cadence on the fourth staff.

JOANNIS MARIE BONONCINI.

A handwritten musical score for a single instrument, consisting of ten staves of music. The notation is in a single system, with each staff beginning with a clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of the 18th or 19th century, featuring a variety of note values including minims, crotchets, and quavers, along with rests and phrasing slurs. The score concludes with a double bar line and a fermata. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly faded appearance.

Ein

Ein Terzö (oder Composition von drey Stimmen) soll nach guter Art beydes etwas von der Tieffe als Höhe mit sich führen / und nie ohne Terz oder Quinte, und in deren Manglung nie ohne Sexta seyn / welche / so es Sexta major ist (Nach gutbefinden des Zarlino in seinem Institut. Harm. part. Terza, cap. 60.) am besten wegen Vermeydung des Tritoni, mit der grössern Terz zuder Höhe / und mit der kleinern zur Tieffe kan abgetheilet werden.

Exempel eines dreystimmigen Stückes / oder Terzo.

The image shows a handwritten musical score for a three-voice Terzo. It consists of seven staves. The first three staves are the vocal parts: Soprano (top), Alto (middle), and Bass (bottom). The remaining four staves (4-7) are figured bass lines, likely for a keyboard instrument. The music is in G minor (one flat) and C major (no flats or sharps). The time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. The second and third staves have a bass clef and a key signature of one flat. The fourth, fifth, sixth, and seventh staves have a bass clef and a key signature of one flat. The music concludes with a double bar line and a fermata.

A handwritten musical score consisting of ten staves. The notation is in a single system, with each staff beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is written in a style characteristic of the late 18th or early 19th century. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and accidentals. The first staff begins with a common time signature 'C'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign on the final staff. There are some markings, such as an asterisk, on the sixth staff.

The image shows a single system of ten staves of handwritten musical notation. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation is dense and includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ornaments. The first staff contains a series of quarter notes. The second staff features a slur over the first two notes and a sixteenth-note ornament on the fifth. The third staff has a slur over the first two notes and a sixteenth-note ornament on the fourth. The fourth staff contains a series of quarter notes. The fifth staff has a slur over the first two notes and a sixteenth-note ornament on the fourth. The sixth staff has a slur over the first two notes and a sixteenth-note ornament on the fourth. The seventh staff contains a series of quarter notes. The eighth staff has a slur over the first two notes and a sixteenth-note ornament on the fourth. The ninth staff contains a series of quarter notes. The tenth staff has a slur over the first two notes and a sixteenth-note ornament on the fourth. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

## JOANNIS MARIE BONONCINI.

Ein Quarto (oder Composition von vier Stimmen) ob es schon nicht so genauer Aufsicht als ein Duo oder Terzo unterworfen/ muß doch in dem allein der Ton wol beobachtet/ und zugleich nicht ohne Terz und Quinte gelassen werden/ damit nicht in der Harmonie ein Mangel vorfalle / ja wenn auch solche Accordi und Zusammenstimungen je zuweilen schwerlich einzubringen wären/ könnte man an deren Stelle der Sexta bestmöglich sich bedienen: mit beyden Mittel- Stimmen ist erlaubt aus der Quarte in die Quinte und wieder zurück zu gehen/ dabey man die übelgesetzte Unisonos vermeiden/ und sonst angeführte Lehr- Sätze und Regeln/ beobachten soll.

Exempel eines Quarto, oder vierstimmigen Composition.

The image displays a handwritten musical score for a four-part setting (Quarto) by Joannis Marie Bononcini. The score is written on eight staves, each with a clef and a common time signature (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and accidentals (sharps, naturals). The music is arranged in four parts, with the top two staves likely representing the soprano and alto parts, and the bottom two staves representing the tenor and bass parts. The score shows a progression of chords and melodic lines, with some notes marked with an asterisk (\*). The overall style is characteristic of 18th-century manuscript notation.



This image shows a page of handwritten musical notation for a multi-staff instrument, likely a lute or guitar. The page is numbered 64 in the top left corner and is titled "JOANNIS MARIE BONONCINI." at the top center. The music is arranged in eight horizontal staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The first staff begins with a treble clef and a sharp sign. The second staff has a treble clef and a sharp sign. The third staff has a treble clef and a sharp sign. The fourth staff has a treble clef and a sharp sign. The fifth staff has a treble clef and a sharp sign. The sixth staff has a treble clef and a sharp sign. The seventh staff has a treble clef and a sharp sign. The eighth staff has a treble clef and a sharp sign. The music concludes with a double bar line and a repeat sign in the final measure of each staff.

The musical score is written on eight staves. The first four staves are in treble clef, and the last four are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and ornaments. The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Ich will mich nicht weiter einlassen über Sätze/mit mehr als vier Stimmen  
Anmerkungen zugeben / nach dem aus besagtem ein junger Componist leicht se-  
hen

hen kan / wornach er sich zurichten habe : Zumahl je mehr die Zahl der Stimme aufsteiget / je mehr sich auch Freyheiten herfür thun: Dannenher / so fern ein Music-Beflissener mit vier Stimmen recht und gut setzen wird / kan es ihm auch wenig Schwürigkeit geben / in Compositionen mit fünff / sechs und mehr Stimmen; Daben er sich allein zu erinnern hat / daß / je reiner und richtiger er setzen wird / je besser seine Arbeit fallen / und je mehr er verständigen Leuten gefallen werde.

In welcherley Compositionen und Sätzen einem Componisten zuweilen erlaubt sey / einige Freyheit und Authorität zu gebrauchen:

### Vierzehendes Capitel.

**B**zwar gute Regeln / im Fall sie wohl angebracht werden / in allerley Composition nicht anders als eine gute Wirkung jederzeit verspühren lassen : so scheint doch allerdings / als ob solche einmahl mehr als das ander zu beobachten nöthig wäre ; daher wir nicht unbillich sehen / in welcherley Art eines Musicalischen Stückes oder Gesangs zuweilen einem Componisten erlaubt sey / einiger Freyheit und Authorität sich zu gebrauchen.

Es können aber die Compositiones in zweyerley Sorten / das ist / in singende / und klingende getheilet werden : Die Singende sind entweder Geistliche / als : Psalmen / Messen / Moteten zc. oder Weltliche / als : Arien, Canzonetten, Lieder / Stili recitativi, Madrigali und dergleichen / über diß können geistliche Compositionen entweder abwechselende ( in concerto ) oder miteinander zugleich singende à Capella, ) seyn / welche letztere auch alla Pallestina genannt werden / aldiert weil diese Art sonderlich gebraucht worden von dem vortrefflichen Mann / Johann Peter Ludwig Pallestina / welchem Augustin Pisa in seinem Tractat von dem Tact nicht unbillich einen Fürsten der Musicorum, und Ruhm der ganzen Music genannt / und anderswo beglaubt / daß um seiner willen die Music nicht wäre aus der Kirchen verbannt worden / welches doch die Päbste wegen vieler Mißbräuche ungeschickter und grober Componisten sonst hätten thun wollen.

Der End-Zweck geistlicher Compositionen / sie bestehen nun in singenden oder instrumental-Stimmen / ist Gott zu ehren / und zu loben / als auch die Zuhörenden zur Andacht zubewegen ; Das Abschen anderer Compositionen aber ist / das Gehör der Zuhörer zu ergößen / und ihre Gemüther zu vergnügen.

So sollen dannenhero in Kirchen-oder geistlichen Stücken gute Lehr-Sätze  
und

und Regeln allerdings beobachtet / und Gott also auf die beste ersinnliche Weise gelobet und gepriesen werden / vornehmlich in denen alla Capella, in welchen ganz keine Freyheit oder autorität zunehmen / ohne nur so weit selbe beyh Palinista, Costanzo Porta, Cipria de Rore, Morales, Adriano Vuilaert, Henrico Isaac, und andern ansehlichen Practicis sich erstreckt: In denen abwechselenden oder concertirenden kan zuweilen noch etwas mit hingehen / zumahl / wenn die Stücke von vielen Stimmen wären; Desgleichen in weltlichen Compositionen, Sinfonien, und andern die zu Bewegung der Affecten gesetzt sind.

Zwar sind Musicalische Lehr-Sätze eben keine göttliche Gebotte; je democh aber solche menschliche Sätze und Regeln / welche von guten Componisten jederzeit in acht genommen / und so sie ja zu Zeiten überschritten worden / ist es doch mit solcher Kunst / und in gewissen Begehnüssen geschehen / daß verständige gar wohl sehen können / es habe sich nicht anders thun lassen / zum Unterscheid einiger / welche ohne Obsicht auf die Composition, und sonder Stylum gegen Stylum zu halten / ihnen alles erlauben / und nichts vor übel halten / auch gar nicht erwegen / daß verständige Leute den Werth der Personen nicht nach den übel regulirten Freyheiten ihrer Lieder / sondern vielmehr nach deren Güte schätzen. Solche aber / welche gute Regeln hindan setzen / geben deutlich zuerkennen / daß sie solche nicht verstehen / auch / in dem sie in ihrer falschen Meinung ihnen nicht weisen lassen / nicht geschickt seyn nach guten Regeln angenehme und wohl zu hörende Lieder zuverfertigen: Und sehe man nur an die Werke des Herrn Benevoli, Graziani, Carissimi, Fabri, Foggia, Abbatini, Virgilio Mazzocchi, und andrer ihres gleichen Componisten, so werden sie zur Gnüge überwiesen seyn / nachdem in selbigen sich durch sondere Kunst die guten Regeln nebst der musicalischen Anmuth aufs schönste verknüpfft befinden: Und schliesse ich daher / daß die so keinen gewissen Grund ihrer Composition geben können / gleich denen Blinden zwar gehen / nicht aber wissen / wohin und wie sie die Füße setzen.

## Von denen Tönen des Figurirten Gesangs.

### Fünffzehendes Capitel.

**V**on denen Tonis und Modis zuhandeln / ist zwar eine schwehre Sache / wegen der vielfältigen Meinungen / theils ihrer Zahl / theils ihren Namen betreffend / wie solches in des Zarlini Institut: Harm: parte quarta, cap. 3. zu sehen: Inzwischen aber sey dem / wie ihm wolle / behaubten wir vor diß-

mahl / daß deren nicht mehr noch weniger denn zwölffe seyn / und folgen disfalls des Zarlini Gutachten / als eines Mannes / welcher in dieser Wissenschaft kaum seines gleichen hatt / wie solches Artusi, nell' Arte sua del Contrapunto bekant. Vorher aber ist nöthig zu wissen / daß wer in denen Speciebus und Arten der Consonanzen und Dissonanzen, deren wir oben im andern Capitel Erinnerung gethan haben / keine gute Wissenschaft oder Erkäntniß habe / zu vollkommenen Verstande hierinnen folglich nicht gelangen werde.

Es ist aber ein Ton nichts anders / als eine gewisse Form und Gestalt / oder Beschaffenheit der Harmonie, die sich in jeder derer sieben Specien der Octave finden läßt / wenn solche durch die (ihrer Gestalt nach am füglichsten fallende) Species der Quint und Quarte moduliret und geführet wird. Man nennet es einen Ton von intonare, oder thönen, welches eigentlich von dem Canto fermo gebraucht wird / zum Unterscheid des figurirten / allwo man den Ton, Modum, oder eine gewisse Masse nennet / von dem Wort modulare, daß ist auf kunstreiche Masse einen Gesang oder Ton führen; Und sind daher in dem Canto figurato die Modi nichts anders als unterschiedliche Modulationen und Harmonien.

Musicalischer Buchstaben / welche eine Octave machen sind sechs / nahmentlich D. E. F. G. A. C. aus welchem die Toni oder Modi entspringen / dergestalt / daß die Corde, Seite / oder der Buchstab B. weil er keine vollkommene natürliche Quart oder Quint hat / abgeheth: Jeder von besagten Buchstaben begreiff in ihm zwey Tonos, deren der eine authenticus und authentica, (dem Wort nach der haupt-Ton) der andre plagalis und plagicus, (oder neben-Ton) benannt wird / von deren Unterscheid anderwärts soll gemeldet werden. Den Autenticum findet man in der getheilten Octav, nach der ersten / Plagalen aber in der getheilten Octave nach der andern hierbey gesetzten Vorbildung.



Der Unterscheid bemeldeter Tonorum entspringt aus der Specie der Quint und Quarte zusammen / wie nunmehr sol gedacht werden.

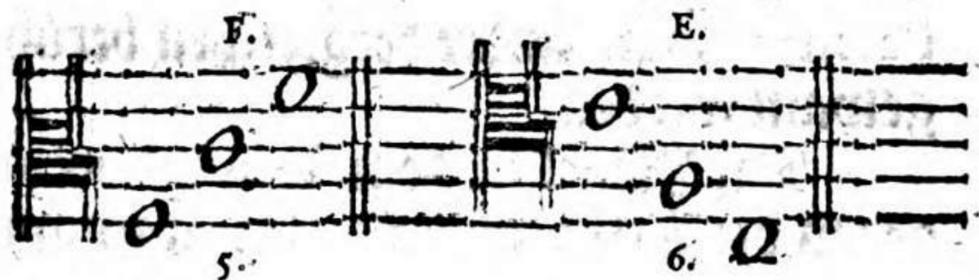
Der erste und andre Ton kommen aus der ersten Species der Quinte D. und A. und aus der ersten Species der Quart A. und D.



Der dritte und vierte Ton kommen aus der andern Specie der Quinte E. und B. und andern Specie der Quatt B. und E.



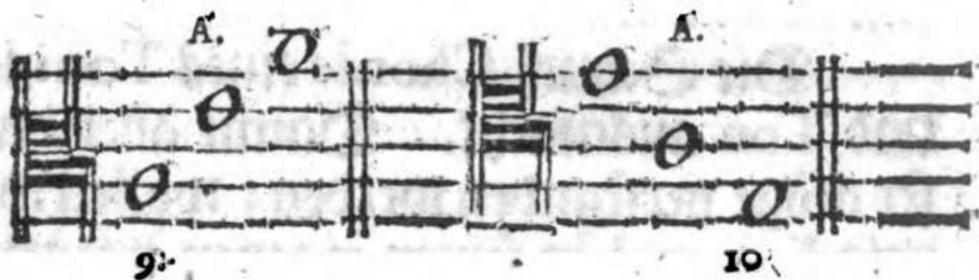
Der fünft und sechste Ton kommen aus der dritten Specie der Quint F. und C. und dritten Specie der Quart C. und F.



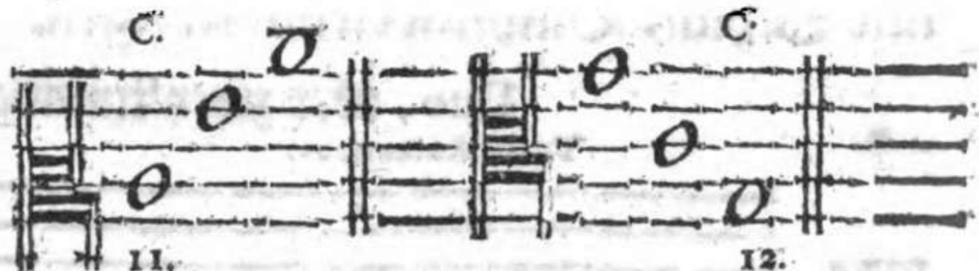
Der sibend und achte Ton kommen aus der vierten Specie der Quint G. und D. und ersten Specie der Quart D. und G.



Der neunte und zehende Ton kommen aus der ersten Specie der Quinte A. und E. und andern Species der Quart E. und A.



Der eilffte und zwölffte Ton kommen aus der vierten Specie der Quinta C. und G. und dritten Specie der Quarta G. und C.



Und weil im übrigen die Quart und Quinte auf keinerley andere Wege kan zusammen gefüget werden / so bleibt dannhero erwiesen / daß nicht mehr noch weniger als zwölff Toni seyen / wie solches in dem neunzehenden Capitel noch klärer soll dargethan werden.

Von einigen absonderlichen Dingen obgenanter Tonorum, als auch von jedem ein Exempel mit zwey Stimmen.

### Sechszehendes Capitel.

**S**Wischen einem Tono Autentico und seinem Plagali ist wol kein Unterscheid / ohn daß der Autenticus eine Quarte über den Plagalen, der Plagalis aber um so viel unter dem Autenticum steigt: Und ist das Autentici Eigenschaft in die Höhe/der Plagalis aber gegen die Tiefe zu fugiren; der Autenticus

ticus ist (nach etlicher Meinung) einer freudigen / der Plagalis aber traurigen Natur: Indessen aber wird / und kan solches in dem Stylo Concertato wegen der darinnen gesuchten vielfältigen Verkehrlungen nicht allzeit in Acht genommen werden; In dem Stylo a Capella aber kan und soll nicht allein auf ist besagte Dinge / sondern auch auf dasjenige / was Giovanni Nasco, Giachetto Berchem, Jhan Gero, Palestina, und andre dergleichen berühmte Meister beobachtet haben / Fleiß angewandt werden.

Die Regel in dem Tono Autentico gegen die Höhe / und in dem Plagali gegen die Tieffe zu fugiren steht zwar in eines jeden Willkühr; Inzwischen aber kommt man doch / dafern sie nicht zurück gesetzt wird / der Tonorum Natur um so viel desto näher.

Die Regular-Cadenzen in beyderseits Tono macht man im Anfang / Mittel / und Ende mit der Quinte, im Anfang und Ende auch mit der Quarte: Die irregulare Cadenzen aber kan man in andern beliebigem Corden oder Buchstaben machen.

Die Schluß-Chorde eines Toni, ist derjenige Buchstab / welcher den Modum und Ton ausmacht. Damit aber / was bisher gesagt worden / um so viel besser möge verstanden werden; wollen wir hiernächst von jedem Ton ein zweystimmig Exempel in seinen eigenen natürlichen Corden, mit regularen Cadenzen, und Schluß-Buchstaben ausfertigen.

Duo, oder zweystimmig Exempel des ersten Toni.  
Tonus Autenticus.

Canto.

Das Semitonium steht allhier auf der 3. und 7. Corde oder Buchstaben.

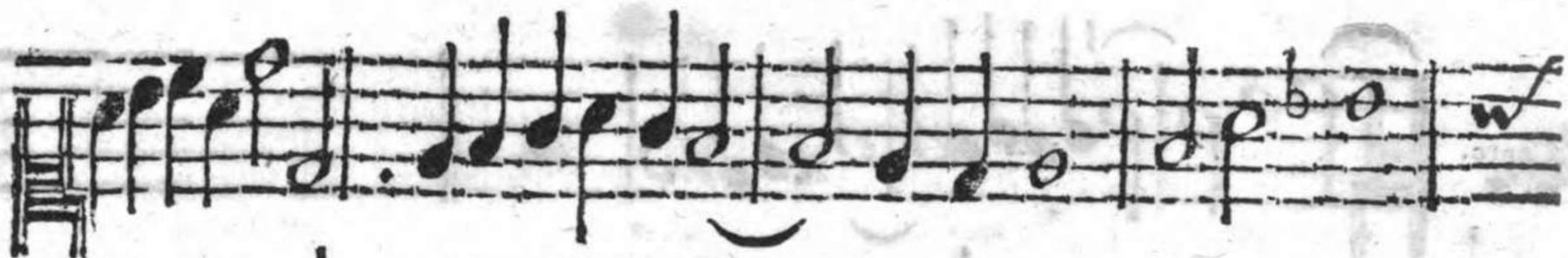
Tenore

Re. mi. fa. sol. re mi fa sol.

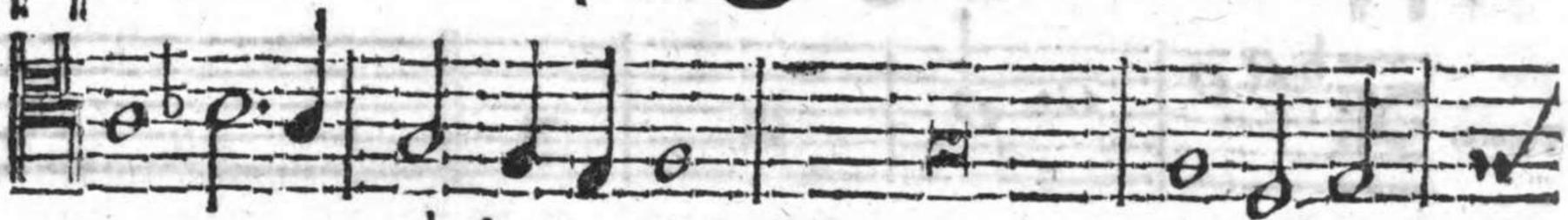
Canto.

Tenore

Canto.



Tenore.



Canto.



Tenore.



Exempel des andern Toni.

Tonus Plagalis.

Canto.



Tenore.



la. sol. fa. la. sol. fa. mi. re.

Canto.



Tenore.



JOANNIS MARIAE BONONCINI,

72

Canto.

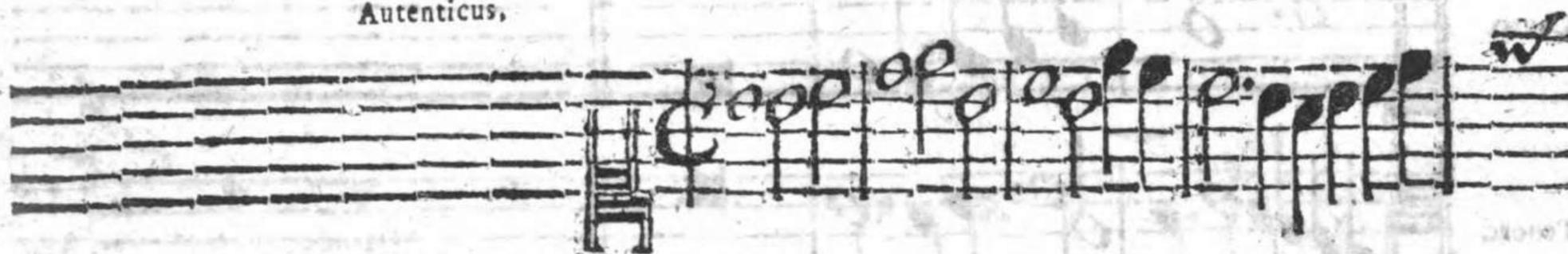


Tenore.



Exempel des dritten Toni.

Autenticus,



Semiton, auf der 2. und 6. Corda,



mi, fa. sol. re, mi, fa. sol. la.



Exempel des vierten Tons.

Canto,

Plagalis.

Tenore,

mi. fa. sol. fa. la. sol. fa. mi.

Exempel des fünften Tons.

Autenticus.

Canto,

Das Semitonium auf der 5. und 3. Corda,

Tenore,

fa, sol, re. mi, fa, re. mi, fa

A musical score for the sixth tone, consisting of four staves. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

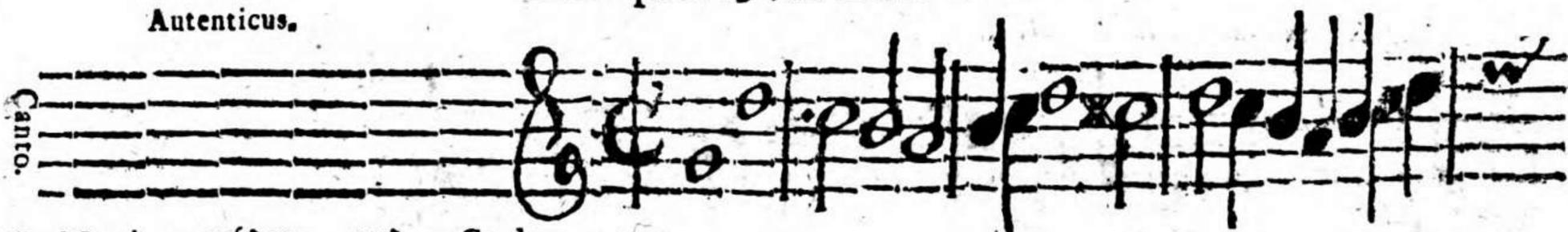
Exempel des sechsten Tons.

A musical score for the sixth tone with vocal line and figured bass. It includes staves for 'Canto', 'Plagalis', and 'Tempo' with lyrics 'fa. mi. la. sol. fa. mi. re. do.' and a figured bass line.



Exempel des siebenden Tons.

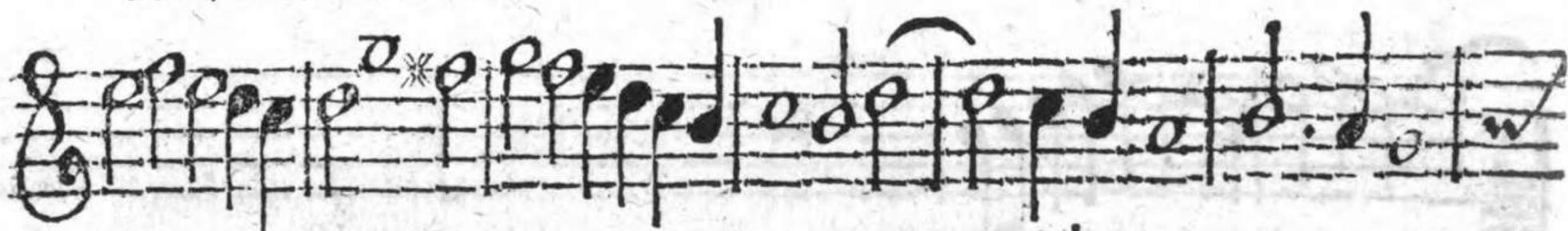
Autenticus.



Das Semiton, auf der 4. und 7. Corda.



Do. re, mi. fa, re. mi. fa, fol.



JOANNIS MARIE BONONCINI:

Exempel des achten Tons.

Canto.

Plagalis.

Tenore.

fol, fa. mi. la. fol. fa. mi. re.

Detailed description: This block contains the first system of musical notation for the eighth tone. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Canto.' and the lower staff is labeled 'Tenore.'. Between the staves, the word 'Plagalis.' is written. The music is in a C-clef (soprano and alto clefs) and a common time signature. The lower staff includes the Latin lyrics 'fol, fa. mi. la. fol. fa. mi. re.' written below the notes.

Detailed description: This block contains the continuation of the musical notation for the eighth tone, spanning three systems. Each system consists of two staves. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with some notes marked with an asterisk (\*). The music concludes with a double bar line and a repeat sign.

Exempel des neunten Tons.

Antentius.

Alto.

Das Semiton, auf der 3. und 6. Corden.

Tenore.

re. mi. fa. re. mi. fa. sol. la.

Detailed description: This block contains the first system of musical notation for the ninth tone. It consists of two staves: the upper staff is labeled 'Alto.' and the lower staff is labeled 'Tenore.'. Between the staves, the word 'Antentius.' is written. Below the upper staff, the text 'Das Semiton, auf der 3. und 6. Corden.' is written. The lower staff includes the Latin lyrics 're. mi. fa. re. mi. fa. sol. la.' written below the notes.

The first two staves show a sequence of chords and melodic lines. The third staff contains a sequence of notes with asterisks and crosses, possibly indicating specific intervals or accidentals. The fourth staff continues the sequence with chords and melodic lines.

Exempel des zehenden Tons.

Canto.  
Tenore.  
Plagalis.  
la. sol. fa. mi. la. sol. fa. mi.

The fifth and sixth staves show a sequence of chords and melodic lines, continuing the musical piece.

Two staves of musical notation for guitar. The first staff contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The second staff contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. Both staves end with a double bar line.

Exempel des eilfften Tons.

Autenticus.

Musical notation for the Alto voice part. It begins with a C-clef on the first line and a common time signature. The melody consists of a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The staff ends with a double bar line.

Das Semiton, steht auf der 4. und 3. Corde.

Musical notation for the Tenore voice part. It begins with a C-clef on the first line and a common time signature. The melody consists of a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. Below the staff, the lyrics "Do, re, mi, fa, sol, re, mi, fa," are written. The staff ends with a double bar line.

A staff of musical notation for guitar, showing a sequence of notes and rests. The notes are: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The staff ends with a double bar line.

A staff of musical notation for guitar, showing a sequence of notes and rests. The notes are: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The staff ends with a double bar line.

A staff of musical notation for guitar, showing a sequence of notes and rests. The notes are: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The staff ends with a double bar line.

A staff of musical notation for guitar, showing a sequence of notes and rests. The notes are: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The staff ends with a double bar line.

## Exempel des zwölfften Tons.

Alto.  
Plagalis.

Tenore.  
sol. fa. la. sol. fa. mi. re. do.

Der eigentliche Ort und Sitz/ also bey jedem Ton mit einer oder mehr Stimmen zu Discant, Alt, Tenor und Bass der Schlüssel stehen soll/ist folgen.  
der.

Canto.

1<sup>ro</sup>.

Tenore.

Basso.

Erster.    dritter.    fünfter.    siebender.    neunter.    und elfter Ton.

Canto.

Alto.

Tenore.

Basso.

Zweiter.    vierter.    sechster.    achter.    zehender.    und zwölften Ton.

Zu mercken ist / daß man keine regular-Cadenz in der Terz und Quarte machen kan (absonderlich in dem Stylo a Capella, es wäre denn auf dem jenigen Corden oder Buchstaben / nach welchem ohnmittelbahrer Weise gegen die Höhe das intervallum eines Toni naturalis folgte / gleich wie allhier :

Und so man sie auf dem E. in dem dritten / vierten / neunten / zehenden / eilfften / und zwölfften Ton, und zwar in ihren natürlichen Buchstaben oder Corden machte / wäre solches wieder die Regel / indem dieses eine Cadenz ist des ersten / andern / siebenden und achten Tons so einen Buchstab höher gesetzt worden / und daher in keinem derer obgesagten dritten / vierten / neunten / zehenden / eilfften / und zwölfften Tons regular seyn kan. Wolte man aber / daß es regular seyn sollte / müste man es nach der andern Art / mit mehr als zwey Stimmen machen / auch mit dieser andern Corde B. in dem dritten / vierten / siebenden und achten Ton

auf ihren natürlichen Corden gleicher Gestalt verfahren / (alldieweil solche Corde jedem dieser Tone regular ist) und also die End-Cadenz des dritten und vierten Tons mit mehr als zwey Stimmen nach einer von diesen Arten sehen.

Über dieses ist noch zu bemerken / wenn man durch jedes Tons Corden richtig und regular fortgehen will / solches darinnen bestehe / daß man die Fugen so wohl nach der Höhe als Tiefe durch die Species der Quinte und Quarte des jenigen Tons, in dem man die Compositionen stellen will / modulire oder führe / und die regular Cadenzen selbiges Tons bestens beobachte.

Welche von obgedachten Tönen bey denen Componisten  
ordentlich im Brauch seyen.

### Siebenzehendes Capitel.

**D**On allen ist angeführten Tönen werden bey denen Componisten nicht mehr als sieben ordentlich gebraucht: Als nemlich der (1.) erste in seinen natürlichen Corden, der (2.) ander eine Quarte höher / der (3. neunte in der Quinte tieffer / (4.) der zehende in seinen natürlichen Corden oder Buchstaben / der (5.) eilffte eine Octave tieffer / der (6.) zwölffte in der Quinte tieffer / der (7.) achte in seinen natürlichen Corden.

Der neunte Ton dienet an statt des siebenden / der zehende aber an statt des dritten und vierten / ausgenommen was die Schluß-Cadenz anlanget / indem er zuweilen der jenigen aus dem vierten Ton sich bedient; der eilffte ist an statt des  
fünff.

fünfften; und der zwölffte an des sechsten statt. Jedoch weil in dieser Sache die Exempla zu mehrerer Verständniß geschickter sind / als noch so viel Worte; wol- len wir von jeden iht berührten Ton ein Duo auf gemelten Corden oder Lettern setzen / und drüber gesetztes zur Erleuterung gelten lassen.

Duo des ersten Tons in seinen natürlichen Lettern.

Autenticus.

Canto

Das Semiton in der 3. und 7. Corde.

Tenore

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

JOANNIS MARIAE BONONCINI.

Duo des andern Tons, der eine Quart höher gesetzt worden.

Canto.

Plagalis.

Tenore.

la. sol. fa. la. sol. fa. mi. re.

This musical score is for the first exercise. It consists of two staves: 'Canto' (Soprano) and 'Tenore' (Tenor). The mode is 'Plagalis'. The Tenore staff includes the lyrics 'la. sol. fa. la. sol. fa. mi. re.' below the notes. The score includes a keyboard diagram and several measures of music with various note values and rests.

Duo des zehenden Tons in seinen natürlichen Corden, an statt des dritten Tons gesetzt.

Canto.

Plagalis.

Tenore.

la. sol. fa. mi. la. sol. fa. mi.

This musical score is for the second exercise. It consists of two staves: 'Canto' (Soprano) and 'Tenore' (Tenor). The mode is 'Plagalis'. The Tenore staff includes the lyrics 'la. sol. fa. mi. la. sol. fa. mi.' below the notes. The score includes a keyboard diagram and several measures of music with various note values and rests.

Handwritten musical score for a keyboard instrument, consisting of four staves. The first two staves contain a melodic line and a bass line. The last two staves show a continuation of the piece with some rests and specific chordal markings.

Duo des zehenden Tons in seinen natürlichen Corden, an statt des vierten gesetzt.

Handwritten musical score for voice and tenor, consisting of two staves. The top staff is labeled "Canto" and the bottom staff is labeled "Tenor". The music includes a vocal line and a tenor line with lyrics "la. fol. fa. mi. la. fol. fa. mi." written below the tenor staff.

Handwritten musical score for a keyboard instrument, consisting of two staves. This section continues the piece with a melodic line and a bass line.



Schluß-Cadenz des vierten Tons.



Duo des elfften Tons, so eine Octave höher und an statt des fünfften Tons gesetzt worden.

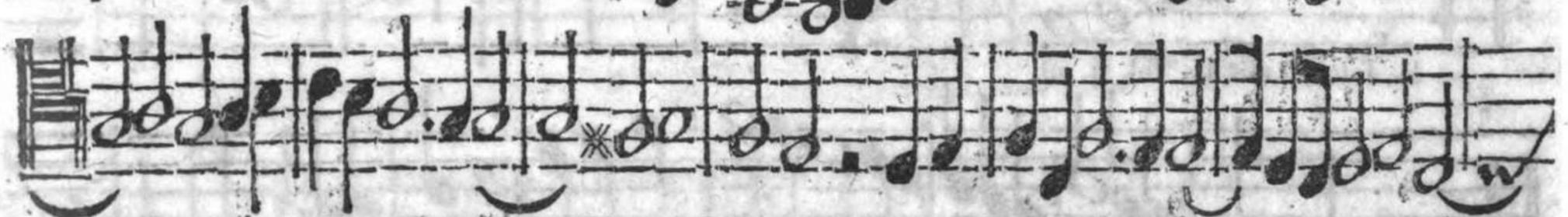
Autenticus.



Das Semiton, auf der 4. und 8. Corde.



Do. re. mi. fa. sol. re. mi. fa.



Duo des zwölfften Tons eine Quinte tieffer/und an statt des sechsten gesetzt.

Alto.

Plagalis.

Detailed description: This block contains the first staff of music for the Alto part in Plagal mode. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and moving through various intervals, ending with a final cadence.

Tenore.

sol. fa. la. sol. fa. mi. re. do.

Detailed description: This block contains the second staff of music for the Tenor part in Plagal mode. It begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G3 and moving through various intervals, ending with a final cadence. Below the staff, the lyrics "sol. fa. la. sol. fa. mi. re. do." are written.

Detailed description: This block contains the first staff of music for the Alto part in Authentic mode. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and moving through various intervals, ending with a final cadence.

Detailed description: This block contains the second staff of music for the Tenor part in Authentic mode. It begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G3 and moving through various intervals, ending with a final cadence.

Detailed description: This block contains the third staff of music for the Alto part in Authentic mode. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and moving through various intervals, ending with a final cadence.

Detailed description: This block contains the fourth staff of music for the Tenor part in Authentic mode. It begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G3 and moving through various intervals, ending with a final cadence.

Duo des neunten Tons, eine Quinte tieffer/und an statt des siebenden Tons gesetzt.

Autenticus.

Alto.

Das Semiton auf der 3. und 6. Corde.

Detailed description: This block contains the first staff of music for the Alto part in Authentic mode. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G4 and moving through various intervals, ending with a final cadence. Below the staff, the text "Das Semiton auf der 3. und 6. Corde." is written.

Tenore.

Detailed description: This block contains the second staff of music for the Tenor part in Authentic mode. It begins with a bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The melody consists of a series of eighth and sixteenth notes, starting on a G3 and moving through various intervals, ending with a final cadence.

Four staves of musical notation, likely for instruments such as strings or woodwinds. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

Duo des achten Tons, in seinen eigenen natürlichen Corden.

Musical notation for the Cantor part, featuring a vocal line with lyrics and a lute-like accompaniment.

Plagalis.

Musical notation for the Tenore part, including a vocal line with lyrics and a lute-like accompaniment.

sol. fa. mi. la. sol. fa. mi. re.

Two staves of musical notation, likely for instruments such as strings or woodwinds. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.



Der eigentliche Ort / allwo bey jedem derer besagten sieben Tone mit vier oder mehr Stimmen zu Discant, Alt, Tenor, und Bass der Schlüssel stehen soll:

Discant.

Alt.

Tenor.

Bass.

Fünffter. Sechender. Eilffter. Neunter. Andrer. Sechender. Zwölffter. Achter. Ton.

Die Practici brauchen auch bisweilen den Griff / daß sie den ersten Ton eine Quarte höher setzen / und die Claves, wie hierbey zusehen / ändern über diß damit



sie den Gesang entweder frölicher oder trauriger heraus bringen mögen / setzen sie  
 M  
 solchen

solchen ordentlich einen Buchstaben höher oder tieffer, vermittelst der bey dem Zeichen  $\sharp$ . b. wie hier unten zusehen / verändern sonst keinen Clavein; als welches sie nur thun wenn der Ton eine Quarte, Quinte, oder Octav. höher oder niedriger gesetzt wird.

Der erste Ton in seinem natürlichen Stande. Tieffer um einen Stand. Höher um eine Corde.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

Man hat in obbesagten und andern transpositionen mit Fleiß dahin zusehen / daß die Semitonien an ihren eigenthümlichen Orten wieder zufinden seyen / und man dergestalt die Specien der urspringlichen Quartan und Quinten nicht verwechsle.

Ob das b molle und  $\sharp$  die Macht habe einen Ton zu verändern / und warum der dritte / vierte / und fünffte / sechst- und siebende Ton nicht gebraucht werden.

### Achtzehendes Capitel.

**I**n jeder Ton oder Modus ist aus fünff Stufen oder Grad-Tonis und zwey naturalibus Semitonii formiret und gebildet / das ist von einer Octave, welche keines von diesen Zeichen b  $\sharp$  in sich hält / es wäre zufälliger Weise in etwan einiger Composition, und dieses aber machts nicht / daß der Ton verändert würde / wosern nur die richtigen und regularen Cadenzen nach der im sechzehenden Capitel angewiesener Art sich finden; Wosern man aber besagte Cadenzen verwechseln / oder eines von diesen Zeichen gleich Anfangs des Gesangs nach dem Schlüssel / davon oben Meldung gethan / setzen würde / oder aber (womit jedoch was etliche mahl geschicht / nicht / gemeinet ist) in der ganzen Composition auf allen ihren sonst gehörigen Stellen / daß b Molle auf der Corden B. und  $\sharp$  oder Diesis das Creutz auf der Corden F. oder C. allzeit zeichnen wolte / so wäre der Modus und Ton allzeit ausser seinen natürlichen Corden, und nach des Semitonii Stellen weit von selbst entfernet / wie aus folgenden Capitel abzunehmen.

Es werden der dritte und vierte Ton aber nicht gebraucht / dieweil sie mit  
mehr

mehr denn zwey bis drey Stimmen schwerlich angehen / wegen Ermanglung der vollkommenen Quinte in der Cadenz B. welches dieser beyden Tone regular-Corde ist ; der fünffte und sechste Ton werden nicht gebraucht von wegen der Härte die aus der Relation Tritoni herkömmt / welcher in ihrer Corda Finali F. und B. befindlich ist ; und leßlich wird der siebende übergangen / weil er mit dem achten fast einerley / und kein anderer Unterscheid ist / als den wir oben im sechszehenden Capitel bemerckt haben. Wolte aber jemand noch über die zweystimnige Exempel-Stück / welche wie auf jeden Ton gesetzt / und im besagten Capitel vorgestellt haben / noch einige Composition sehen / der nehme nechst vielen andern vor sich das Madrigal : Tutto il dì piango, aus dem dritten Ton, di Cipriano Rore ; das Madrigal : Rompi del empio cor il duro Scoglio, aus dem vierten Ton, di Adriano Vuilaert ; ferner das vierte Buch delle Canzoni del Frescobaldi, und in selbigen den fünfften Canzon, la Belleroffonte genannt / aus dem fünfften Ton ; die Motetta ; Ecce Maria genuit nobis Salvatorem, aus dem sechsten Ton, und leßlich das Madrigal : o voi troppo felici, aus dem siebenden Ton, del Principe di venosa ; so wird er sonder Zweifel sein Vergnügen finden.

Daß in dem Canto figurato zwölf Tone, und nicht achte sind / wie etliche vorgeben.

### Neunzehendes Capitel /

**S**iele Scribenten haben vorgeben / daß die Tone des Canto figurato sich nicht weiter / als bis auf acht erstreckten / haben auch ihre Meinung auf den Canto Fermo gegründet / und behaupten wollen / daß gleich wie in dem Canto Fermo nur acht Tone, also auch in dem Canto Figurato nicht mehr wären : in dem die letzten vier / nemlich der neuute / zehende / eiffte / und zwölfte von besagten ersten achten herstammten / und nur aus selbigen auf andre Corden oder Lettern übersetzt wären ; daher sie vor jenen nichts besonders als den Ort / oder eine andre Stelle hätten ; welches daß es falsch / wollen wir (ob es schon aus dem / was bisher von dem Tonis gesagt worden / gnugsam abzunehmen) hiez nechst dennoch mit mehrer erweisen.

Nun haben wir bereits gesehen / daß sieben Arten / oder sieben unterschiedliche Octaven in der Music oder Music-Begriff / welches ist eine Octave von G. bis g. oder andern Buchstaben / wie hiervon der erste Theil pag. 89. zusehen befindlich seyn / und zwar deshalben unterschieden / diewell jede dererselben das

Semitonium ist zwischen einer / denn zwischen zwey Corden anders als die ander hatt; so sind daher aus besagten sieben Octaven sechs zu ausfertigung eben so vieler Tone geschickt / indem sie die Corde B. (diweil sie/wie schon anderwärts gesagt / keine natürliche Quarte und Quinte hat) ausfallen lassen; jede dieser sechs Tone gibt oder formiret nun einen Tonum Autenticum, deren folglich auch sechs seyn müssen / nach der Zahl ist gedachter sechs Octaven, wie allbereits erwiesen worden / und zwar nach dem unterschiedenen Platz und Stelle des Semitonii ganz unterschieden / welches / daß ihm also sey / hierbey die Probe geben wird.

Zum Exempel, wenn wir den ersten Ton mit seinen natürlichen lettern oder Corden wie er hierbey gesetzt ist / nach dem Stande des Semitonii wolten ver-

Exempel des ersten Tons, in seinem natürlichen Stande.

Das Semiton auf der 3. und 7. Corden.

re. mi. fa. sol. re. mi. fa. sol.

wechsell / und selbigen aus der siebenden auf die sechste Corde bringen / würde es nicht mehr der erste / sondern der neunte Ton um eine Quinte tieffer gesetzt seyn / indem dessen wesentliche Gestalt in der Octave ist / daß er sein Semitonium naturale auf der dritten und sechsten Corde habe:

Exempel des neunten Tons, eine Quinte tieffer gesetzt.

Das Semiton auf der 3. und 6. Corde.

re. mi. fa. re. mi. fa. sol. la.

Wo wir nun allein des Semitonii Stelle aus der dritten Corde auf die vierte legen wolten / würde es abermahl nicht mehr der erste / sondern siebende Ton seyn / um eine Quarte tieffer / in dem dessen Octave sein Semitonium naturale auf der vierten und sechsten Corde hat.

Der siebende Ton, eine Quarte tieffer gesetzt.

Das Semiton auf der 4. und 7. Corde.

Do. re. mi. fa. re. mi. fa. sol.

Wolte man aber des Semitonii beyde Stellen ändern / als aus der dritten und siebenden die vierte und achte Corde machen / so wäre kein Zweifel / daß der Gesang nicht mehr in dem ersten Tone sey / sondern vielmehr in dem eilfften / um einen Buchstaben höher / inmassen dieser aus der jenigen Octave formiret und gebildet ist / welche ihr Semitonium naturale auf der vierten und achten Corde hat.

### Eilffter Ton, um eine Corde oder Stand höher.

Das Semiton, auf der 4. und 8. Corde.

Do, re, mi, fa, sol, re, mi, fa.

Diese und dergleichen Veränderungen des Semitonii kan man nicht nur aus dem ersten Modo oder Tono; sondern aus einem jeden nach belieben machen / wie wir in nachgesetzten Exempel des siebenden Tons mit seinen natürlichen Corden mehrerer Erklärung halber weisen / und in selbigen das Semitonium auß der vierten in die dritte Corde bringen wollen / da es denn nicht mehr der siebende /

### Exempel des siebenden Tons, in seinem natürlichen Stande.

Das Semiton auf der 4. und 7. Corde.

Do, re, mi, fa, re, mi, fa, sol.

sondern vielmehr der erste Ton um eine Quarte höher gesetzt seyn wird / inmassen solcher in der Octave sein Semitonium naturale auf der dritten und siebenden Corde hat.

### Erster Ton, eine Quarte höher.

Das Sem: auf der 3. und 7. Corde.

re, mi, fa, sol, re, mi, fa, sol.

Wollen wir nun abermahl das Semitonium aus der siebenden auf die achte  
 M 3 Corde

Corde übersetzen / würde der Gesang nicht mehr zum siebenden ; sondern eilfften Ton , um eine Quarte tieffer gesetzt / gehören / inmassen dieser in der Octave sein Semitonium naturale auf der vierten und achten Corde hat.

Exempel des eilfften Tons , um eine Quarte tieffer.

Das Semiton : auf der 4. und 8. Corde.



Do, re, mi, fa fol, re, mi, fa.

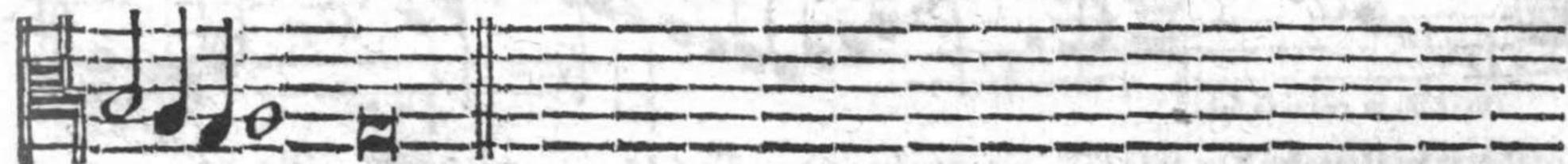
Wolte man noch ferner besagtes Semitonium nach beyden Stellen verändern / und selbiges aus der vierten und siebenden / in die dritte und sechste Corde versetzen / würde es ebner massen nicht mehr der siebende ; sondern der neunte / um einen Stand tieffer gesetzte Tonus seyn / als dessen Semitonium naturale in der Octave auf der dritten und sechsten Corde seinen Stand hatt.

Neunter Ton um eine Corde tieffer.

Das Semiton auf der 3. und 6. Corde.



re, mi, fa, re, mi, fa, fol, la.



Man könnte über diß gedachtes Semitonium noch auf viel und mancherley Arten variren oder verändern / welche ich der Kürze halber unterlasse / und glaube / daß obangezeigte gnugsam zuerkennen geben / welcher massen das besagte Semitonium , nachdem es an einer oder zwey Stellen verändert und umgesetzt werde / die ganze Composition aus einem Tono in den andern bringen / und daher auch unterschiedene Harmonie vorstellen könne.

Wenn denn nun das Semitonium , nach dem man es an einen oder zwey Stellen ändert / die Kraft hatt / einen Ton in einen andern zuverwechseln / wie hieroben erwiesen worden / so ist gewiß / daß alle sechs bemeldete Toni Autentici, oder haupt, Tone voneinander würcklich unterschieden seyn / indem jedweder aus  
einer

einer Species der Octave bestehet / deren besagtes Semitonium naturale an ein oder zwey Stellen vom andern unterschieden ist / wie wir bereits gesehen: wenn in gleichen auch jeder Tonus Autenticus einen Gesellen hat / welcher Tonus Plagalis oder Plagialis genennet wird / und ihm von dem Aretino, Autore della Mano Musicale bengelegt worden (gestalt solches Gioseppi Stella in seinem Tractat di Canto fermo, libro primo, Cap. 17. vermeldet /) so bleibt erwiesen / (wie anderwärts gesagt ist /) daß in dem Canto figurato angegebne zwölf Toni sich befinden / wormit auch übereinstimmet das Ansehen und die Meinung des Zarlini, nell' istituzioni Armoniche, Tigrino, nel Compendio del Contrapunto, Freggi, nel suo Pedagogo, Galerano nella sua Musica, Salines, in dem vierten Buch seines lateinischen Wercks / Zaccone, nella Prattica di Musica, Picerli, nel Specchio di Musica, Diruta nel Transilvano, Banchieri, nella cartella del Canto figurato, Crivellati, nelli suoi discorsi Musicali, Gracioso Uberti, nel contrasto Musico, Galilei, nel Dialogo di Musica, Artusi, nell' Arte del Contrapunto, e nelle Imperfezioni della Musica Moderna, Pietro Ponzio, nel suo Ragionamento di Musica, und vieler andern mehr / die ich Kürze halber vorbegehe.

Art und Weise / ein jedes musicalisches Stück zu erkennen unter welchen Tones gehöre.

### Zwanzigstes Capitel.

**M**it man erkenne / zu welchem Ton ein jedes wol eingerichtetes musicalisches Stück gehöre / ist nöthig / (über alles das jentige / welches bisher von denen Tonis gesagt ist /) wol im Gedächtniß zu halten / daß / wenn nicht alsbald zum Anfange der Composition nach einigen Schlüssel diese Zeichen **b** \* folgen / der Ton allzeit entweder in seinen natürlichen Stande befindlich / oder eine Octave tieffer / wie in dem eilfften / oder eine Octave höher / wie zuweilen in dem andern geschicht / übersetzt sey / ausser dem / und wenn im Anfange des Gesangs um **b** molle nach obgedachter Conformität auf der Corde oder Stelle **B**. gezeichnet stünde / würde der Ton eine Quarte höher / wie in dem ersten / andern / dritten / vierten / sechsten / achten / und zehenden / oder eine Quinte tieffer als in dem siebenden / neunten / eilfften und zwölfsten geschicht / übersetzt seyn; noch mehr / und wofern zwey **b** Molli, als eines auf der Corde **B**. das ander auf der Corde **E**. stünde; so wäre der Ton um einen Tritt oder littera tieffer gesetzt: wären aber drey **b** Molli, als das erste auf **B**. das ander auf **E**. und das dritte auf  
der

der Corde A: so steht der Ton um eine kleine Terz höher. Hingegen wenn zu Anfang der Composition auf der Stelle oder Corde F. ein \* Kreuz oder Diesis befindlich ist / wird der Ton um eine Quarte tieffer gesetzt seyn / wie in dem fünften / siebenden / neunten / eilfften / und zwölfften Tone geschicht / oder aber um eine Quinte höher / wie in dem andern / vierten / sechsten / achten / und mehren bräuchlich ist; wären der \* Kreuze oder Diesis zwey / als eins auf besagtem F. das ander auf C. so ist der Ton um einen Ton oder Corde höher übersetzt; wären aber der \* Kreuze drey als eines auf F. das ander auf C. das dritte auf G. so ist der Ton um eine kleinere Terz gegen die Tieffe übersetzt.

Unter dessen aber / wird diese Regel gleichwol zuweilen geändert / als in dem ersten Tone; allwo der Ton um einen Buchstaben erhöht wird / durch ein einzig Kreuz \* zu Anfang des Gesangs auf der Corde F. desgleichen in dem achten: allwo der Ton um eine kleinere Terz tieffer kömmt / vermittelt zweyer Kreuze \* deren eines auf F. das ander auf C. befindlich ist: in dem eilfften wird der Ton, um einen Buchstaben tieffer gesetzt / vermittelt eines einigen b Molle auf der Corde B. in dem zwölfften aber um eine Terza Minor höher / vermittelt zweyer b Mollis, als eines auf der Corde B. das andern auf E. und so weiter: weil aber gedachte Zeichen sich hernachmahls nur in dem Fortgange der Compositionen auf den Linien finden lassen; da sie doch solten anfänglich gesetzt worden seyn; muß man zugleich auf die regular Cadenzen sehen / vermittelt welcher man so leicht nicht irren wird. Zwar sind ichtgedachte Arten zu transponiren noch einige andere: solche aber unterlasse ich hieselbst zu erklären / weil sie theils wenig gebraucht werden / theils auch / weil ein jeder / der bis anher gemeldete wol verstehet / alle übrige leicht zu erkennen wissen wird.

Das aber oben ein wol eingerichtetes Musicalisches Stücke genennet worden / ist darum geschehen / weil sich einige unrichtige mit Fugen befunden / welche in demjenigen eigentlichen Corden ihres Tons daraus sie gesetzt sind nicht fortgehen / sondern ohne vor angezeichnetes b oder \* in einen andern Ton fallen; anstatt der richtigen irregular-Cadenzen brauchen: Von einem Tono anfangen / in der Mitte zu einem andern treten / und den Schluß also machen / daß er fast zu gar keinem Ton kan gebracht werden / mit mehrem dergleichen Verwirrungen / so daß nicht genau zuvermelden steht / unter welchen Ton solch Stück gehöre.

Gewiß ist zwar / das jede Composition von vier Stimmen / als / Discant, Alt, Tenor, und Bass, aus zwey Tonis bestehe / nemlich aus einem Autentico und seinem Plagali, oder aus einem Plagali und seinem Autentico, dergestalt: daß  
wenn

wenn der Tenor durch die Corden eines Autentischen Tons, der Bass hingegen durch den Plagalem, oder so der Tenor durch den Plagalem, der Bass durch den Autenticum gehet / da der Discant den Tenor, der Alt aber dem Bass sich vergleichet / wie oben in dem zehenden Capitel / aus dem Exempel mit vier Stimmen / so wohl durch den Tonum Autenticum als Plagalem zu fugiren kan abgenommen werden; Unterdessen aber wird doch in alle wege gedachte Composition nach einem Ton, und zwar nach dem jenigen genannt / durch welchen der Tenor gehet; denn dieweil besagter Tenor vor die natürlichste Stimme gehalten wird / als in welchem alle Stimmen zusammen kommen / so haben ihm die Musici als ein eigentliches / wahrhaft / und würckliches Zeichen eines jeden Tons angesetzt / wenn derhalben nun der Gesang keine Quarte unter die eigenthümliche Schluß-Corde eines Tons im gedachten Tenor herabsteiget / wird der Tonus als ein Autenticus angenommen / so aber der Gesang oder das Stück eine völlige Quarte unter angemerkte eigentliche Schluß- oder Endigungs-Corde abtritt / ist der Tonus Plagalis, wie wir in dem sechszehenden Capitel gesehen haben / und dieses sey vor ihm wegen der Tone eines Canto figurato genug.

## Von denen Tönen des Canto Fermo.

### Ein und zwanzigstes Capitel.

Nach dem wir von den Tönen des Canto figurato gehandelt / wird es nicht unbillig seyn / auch von denen des Canto fermo etwas zuzudencken / in welchem (nach gut befinden des Pietro Aron nel suo Toscanello) deren Wissenschaft einem Componisten nöthig ist / damit er auch Psalmen setzen könne.

So sind nun also derer in dem Canto fermo üblichen Tönen acht / gestalt solches Dionigi, und Pelatis in ihren Introductionibus über diesen Canto fermo, desgleichen Aguino nel suo illuminato, und andre mehr erweisen / sie werden aber von denen vier Littern D. E. F. G. auff eben die Art / wie die ersten acht im Canto figurato formiret und gemacht.

Die Kirchen-Tone werden an der letzten Noten der Antiphona, und ersten des Finals erkannt / allwo diese Buchstaben EVOVÆ, das ist: Seculorum Amen.

Toni Autentici.

1 re. la.

3 mi. fa.

5 fa. fa.

7 do. sol.

Toni Plagales.

2 re. fa.

4 mi. la.

6 fa. la.

8 do. fa.

Die erste Note eines jeden Tons ist die letzte in der Antifona, und die ander die erste aus dem Seculorum Amen. Weil man aber nicht leichter erkennen kan/wesß Tons ein Gesang so wohl aus dem Canto fermo als figurato sey / gibt man die gemeine Regel / welche diese ist / daß man wol beobachte die Specien der Quinte und Quarte, sintemal man hierdurch die wahre und gründliche Kundschafft von jedem Tono hat / dieweil so lange sich besagte Species nicht ändern / auch kein Ton einige Aenderung treffen kan / wie wir oben im Neunzehenden Capitel gesehen.

Austimmung oder Intonation der Kirchen-Tone im Canto fermo.

Ersten Ton.

Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis.

Andrer Ton.

Confitebor tibi Domine in tote corde meo, in consilio iustorum & congregati one.

gati one.

Dritter

Dritter Ton.



Bea - tus vir qui timet Dominum, in mandatis ejus volet ni mis,

Vierter Ton.



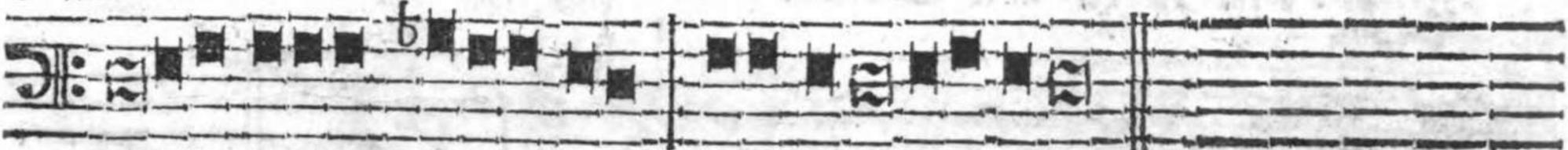
Lau da te Pueri Dominum, laudate nomen Domini.

Fünfter Ton.



Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes po puli.

Sechster Ton.



Dixit Dominus Domino meo, fede a dextris meis.

Siebender Ton.



Be a - tus vir qui timet Dominum, in mandatis ejus volet ni mis.

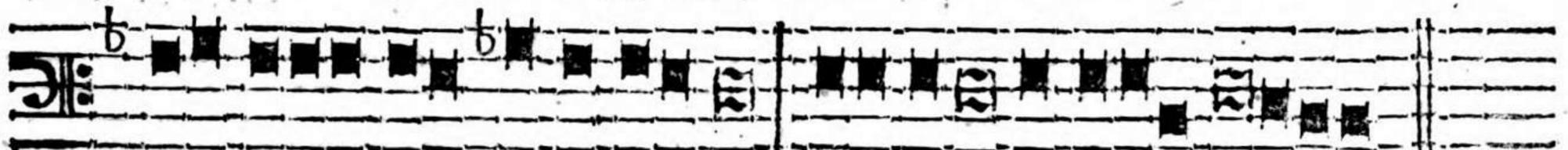
Achter Ton.



Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.

Über diese besagte acht Tonos hat man in Kirchen noch den neunten aus dem Canto figurato, welchen man mixtum oder den gemischten nennet/dierweil er (nach des Pietro Fabrici Meinung nelle sue regoli di canto fermo) an mehr Tonis seinen Antheil und Verwandniß hat.

Intonation des gemischten Tons oder Tuono misto.



In exitu Israël de Ægypto, domus Jacob de populo bar - baro.

# JOANNIS MARIAE BONONCINI.

## Intonation der Kirchen-Töne nach dem Canto fermo.

Erster Ton.

Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis.

Zweiter Ton.

Confitebor tibi Domine in toto corde meo, in consilio justorum & congregatione.

Dritter Ton.

Beatus vir qui timet Dominum, in mandatis ejus volet nimis.

Vierter Ton.

Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.

Fünfter Ton.

Laudate Dominum omnes gentes, laudate eum omnes populi.

Sechster Ton.

Dixit Dominus Domino meo, sede a dextris meis.

Siebender Ton.

Beatus vir qui timet Dominum, in mandatis ejus volet nimis.

Achter Ton.

Laudate pueri Dominum, laudate nomen Domini.

Neunter



# Register / der in diesem Buch enthaltenen Capiteln.

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Was / und wie vielerley der Contrapunct sey / und woraus er bestehe.</b>  | <b>I</b>  |
| <b>Erstes Capitel.</b>   |           |
| <b>Von Natur der Consonanzen und Dissonanzen, wie auch von ihren Arten. Anderes Capitel.</b>   | <b>3</b>  |
| <b>Von einigen haupt- und General-Regeln des Contrapuncts. Drittes Capitel.</b>  | <b>8</b>  |
| <b>Von dem eigentlichen Gange einer jeden Consonanz. Viertes Capitel.</b>  | <b>13</b> |
| <b>Wie die Dissonanzen gebunden und resolviret werden. Fünftes Capitel.</b>  | <b>15</b> |
| <b>Was man ferner / über besagte Nachricht in der Composition beobachten sol.</b>  |           |
| <b>Sechstes Capitel.</b>   | <b>20</b> |
| <b>Wie man einen einfachen Contrapunct setzen sol. Siebendes Capitel.</b>  | <b>24</b> |
| <b>Von dem künstlich ausgearbeiteten Contrapunct, oder Contrapuncto composito. Achtes Capitel.</b>   | <b>28</b> |
| <b>Von der Cadenz. Neuntes Capitel.</b>  | <b>31</b> |
| <b>Von denen Fugen und Nachahmungen; Zehendes Capitel.</b>   | <b>32</b> |
| <b>Was der doppelte Contrapunct, von wie vieler Art / und wie er zumachen sey: Elfftes Capitel.</b>  | <b>40</b> |
| <b>Von denen Canonen und andern obligationen oder Verbindungen; Zwölfftes Capitel.</b>   | <b>47</b> |
| <b>Von der Composition mit zwey / drey und vier Stimmen. Drenzehendes Capitel.</b>   | <b>57</b> |
| <b>Zu welcherley Compositionen und Sätzen einem Componisten zuweilen erlaubt sey / einige Freyheit und Authoritæt zugebrauchen / Vierzehendes Capitel.</b>                             | <b>66</b> |
| <b>Von denen Tönen des figurirten Gesangs. Fünfzehendes Capitel.</b>   | <b>67</b> |
| <b>Von einigen absonderlichen dingen obgenanter Tonorum, als auch von jedem ein Exempel mit zwey Stimmen / Sechszehendes Capitel.</b>  | <b>69</b> |
| <b>Welche von obgedachten Tönen bey denen Componisten ordentlich im Brauch seyen / Siebenzehendes Capitel.</b>   | <b>82</b> |
| <b>Ob das b molle und ♯ die Macht habe, einen Ton zu verändern / und warum der dritte / vierte und fünfte / sechst- und siebende Ton nicht gebraucht werden? Achtzehendes Capitel.</b> | <b>90</b> |
| <b>Daß in dem Canto figurato zwölf Tone, und nicht achte sind / wie etliche vorgeben. Neunzehendes Capitel.</b>  | <b>91</b> |
| <b>Art und weise / ein jedes musicalisches Stück zuerkennen / unter welchen Ton es gehöre. Zwanzigstes Capitel.</b>  | <b>95</b> |
| <b>Von den Tönen des Canto fermo, Ein und zwanzigstes Capitel.</b>   | <b>97</b> |

1941



