

P. Meinrad Spieß

Offertorium

Precatus est Moyses

ex Dominica 12. post Pentecosten



Kompositionsbeispiel aus
Tractatus Musicus Compositorio - Practicus
Opus VIII

Caput XXX. Vom musicalischen Querstand

für Chor und Basso Continuo

herausgegeben von

Christof Walter

musica redi•viva

Bild auf der Titelseite:

Portrait von Pater Meinrad Spieß

Ölgemälde des Kunstmalers Karl Goldmann (1882–1976)
nach einem Kupferstich von Klauber, Augsburg
1752 erschienen als Frontispiz zu Band 3, Teil 4 der Musikalischen Bibliothek von Mizler

Foto: Ch. Walter

Vorwort

Im Jahr 1745 veröffentlichte Meinrad Spieß im Augsburger Verlag *Johann Jakob Lotters Erben* als Opus VIII seine Kompositionslehre „TRACTATUS MUSICUS COMPOSITORIO – PRACTICUS“. Dieser fand so guten Absatz, dass er bereits ein Jahr später in einer zweiten Auflage gedruckt wurde. Noch heute sind in der ganzen Welt zahlreiche Exemplare zu finden.

Mit dem vorliegenden Offertorium gibt Meinrad Spieß in „Caput XXX. Vom musicalischen Querstand“ ein Musterbeispiel einer auf den von ihm dargelegten Prinzipien beruhenden Komposition. Auf Seite 168 schreibt er:

„Nachdem wir nun bißhero nicht allein alles Wesentliche einer Musicalischen Composition, sondern auch was in dieselbe einschlägt, und auszieren kan, in möglicher Kürtze vorgetragen, hat es uns auch gedunckt, nicht unrecht gethan zu haben, wann wir annoch zuletzt ein Music-Stuck in Contrapuncto samt dessen Anlysi zu dem Ende hierhero setzten, damit ein angehender Compositeur nicht mehr, nach dem Beyspihl vieler Unwissenden, das Gute tadle, und das Tadelhafte lobe, sondern aus dieser Spartitur als in einem hellen Spiegel theils die Application der gegebenen Regeln ersehe, theils auch daß er ferners daraus erlerne, die Compositiones vortrefflicher Meistern zu zergliedern, oder auseinander zu setzen; alle Sätz, Figuren etc. mit den gewöhnlichen eignen Kunst-Wörtern zu nennen, und zu erklären; als ein wahrer Kenner die Spreuer von dem Korn abzusondern, d. i. das unrichtige, untüchtige Musicalische Flickwerck von der ächten, richtigen, gut- und Regelmäßigen Music zu unterscheiden; das Honig Safft und Krafft, das Artificium oder Kunstgriff heraus zu ziehen, zu appliciren, zu imitiren; von einem Musicalischen Stuck wahrhaft und gründlich wisse zu urtheilen; und folgsam nach genugsam erhaltener Lehr und Erfahrung endlich nach der Vorschrift renomirter Autorum in Stand gesetzt werde, als ein Music-Verständiger, Virtuoso, und Fundamental-Ton-Künstler aus eigenen Kräfften solche Compositiones zu ver-

festigen, die eine allgemeine Approbation verdienen.

Der Text ex Dominica 12. post Pentetosten ist dieser:

Precatus est Moyses in conspectu Domini Dei sui & dixit: Quare, Domine, irasceris in populo tuo? Parce iræ animæ tuæ! Memento Abraham, Isaac & Jacob, quibus jurasti, dare terram fluentem lac, & mel: Et placatus factus est Dominus de malignitate, quam dixit facere populo suo.“

Moses betete vor dem Antlitz des Herrn, seines Gottes, und sprach: Weshalb, Herr, zürnst Du Deinem Volk? Gebiete dem Zorn Deines Herzens Einhalt: Gedenke des Abraham, Isaak und Jakob, denen Du verheißten hast ein Land zu geben, das von Milch und Honig fließt. Und der Herr wurde besänftigt und ließ ab von dem Groll, den er seinem Volk angedroht hatte.

Der Text dieses nach heutiger Zählung dem 18. Sonntag im Jahreskreis zugeordneten Offertoriums ist eine Kurzfassung von Exodus 32, Vers 11-14:

¹¹ Da versuchte Mose, den Herrn, seinen Gott, zu besänftigen, und sagte: Warum, Herr, ist dein Zorn gegen dein Volk entbrannt? Du hast es doch mit großer Macht und starker Hand aus Ägypten herausgeführt. ¹² Sollen etwa die Ägypter sagen können: In böser Absicht hat er sie herausgeführt, um sie im Gebirge umzubringen und sie vom Erdboden verschwinden zu lassen? Lass ab von deinem glühenden Zorn und lass dich das Böse reuen, das du deinem Volk antun wolltest. ¹³ Denk an deine Knechte, an Abraham, Isaak und Israel, denen du mit einem Eid bei deinem eigenen Namen zugesichert und gesagt hast: Ich will eure Nachkommen zahlreich machen wie die Sterne am Himmel, und: Dieses ganze Land, von dem ich gesprochen habe, will ich euren Nachkommen geben und sie sollen es für immer besitzen. ¹⁴ Da ließ sich der Herr das Böse reuen, das er seinem Volk angedroht hatte.

Meinrad Spieß

Der am 24.8.1683 in Honsolgen bei Buchloe geborene und auf den Namen Matthäus getaufte Bauernsohn kam im Alter von elf Jahren als Klosterschüler in die reichsfreie Benediktinerabtei Irsee, wo er nach Gymnasialunterricht und ersten Musikstudien im Jahre 1701 das Noviziat antrat und 1702 die Profess ablegte und dabei den Ordensnamen Meinrad annahm. Daran schloss sich ein philosophisch-theologisches Studium an, das 1707 mit der Priesterweihe seinen Abschluss fand.

Auf Grund seiner außerordentlichen musikalischen Begabung wurde Pater Meinrad ein dreijähriger Aufenthalt in München ermöglicht (1709-1712), wo er als Schüler des kurfürstlichen Hofkapellmeisters Giuseppe Antonio Bernabei (1649-1732) am Hofe von Max II. Emanuel seine entscheidende musikalische Prägung erfuhr.

Nach seiner Rückkehr war Spieß von 1713 bis ca. 1750 als Musikdirektor für die musikalische Gestaltung der Liturgie

und von festlichen Anlässen im Stift Irsee verantwortlich. In diese Zeit datieren seine uns erhaltenen Kompositionen so wie das Lehrbuch „Tractatus Musicus Compositorio - Practicus“ (Augsburg 1745), das ihn weit über die Grenzen seines Wirkungsbereiches hinaus als Musikgelehrten bekannt machte. Innerhalb seines Ordens bekleidete P. Meinrad verschiedene Ämter im Kloster (Subpriorat, Priorat, etc.) und trat überregional als Orgel- und Glockenexperte hervor.

1743 nahm ihn Lorenz Christoph Mizler als einzigen süddeutschen Komponisten in seine „Correspondierende Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland“ auf, der u.a. auch Bach, Händel und Telemann angehörten. Im Jahr 1750 wird P. Anselm Schwink als Irseer Musikdirektor genannt, während Spieß vermehrt der musikalischen Korrespondenz nachging.

Am 12.6.1761 verstarb Spieß im 78. Lebensjahr.

Quellenbeschreibung

Als Vorlage für diese Ausgabe dienten zwei Exemplare des „Tractatus Musicus Compositorio - Practicus“, die von der Bayerischen Staatsbibliothek München verwahrt werden. Mit ihnen konnten die beiden Auflagen von 1745 (Signatur 2 Mus.th. 491) und von 1746 (Signatur 2 Mus.th. 492) berücksichtigt werden.

Die beiden Auflagen sind bis in Einzelheiten hinein identisch. Alle folgenden Anmerkungen gelten daher für beide Auflagen. Vermutlich wurde die zweite Auflage bis auf wenige Seiten nicht neu gesetzt.

Das „Analisierte Offertorium à 4. Voc.“ findet sich auf den Seiten 169 bis 178 des Traktates in Form einer fünfzeiligen Partitur mit zwei Akkoladen je Seite. Die einzelnen Stimmen sind unbezeichnet. Im Anhang des Traktats ist eine Liste mit Errata abgedruckt.

Die Singstimmen stehen im Sopran-, Alt-, Tenor und Bass-Schlüssel. Die fünfte Zeile ist ein bezifferter Bass.

Nummern von 1 bis 51 kennzeichnen im Notenteil Stellen, die Spieß auf den anschließenden Seiten näher erläutert, wobei die Nummer 51 im Textteil unerwähnt bleibt.

Der Textteil enthält die üblichen Abkürzungen:

sc. (lat. scilicet, *nämlich, das heißt*)

v.g. (lat. verbi gratia, *d.h., zum Beispiel*)

&seqq. (lat. et sequentiae, *und folgende*)

&c. (lat. et cetera, *und so weiter*)

rc. (Glyphen aus rundem r und c, steht für *et cetera*)

In den Erläuterungen gegebene Querverweise beziehen sich auf jeweils angegebene Seiten des Traktates.

Editionsrichtlinien

Diese Edition bemüht sich, einerseits die Vorlage weitgehend originalgetreu widerzuspiegeln, andererseits aber auch den Anforderungen der modernen Aufführungspraxis gerecht zu werden. Daraus ergeben sich die nachfolgenden grundsätzlichen Editionsregeln. Alle weiteren Besonderheiten erfasst der kritische Bericht.

Die **Schlüssel** werden in den Singstimmen durch die heute gebräuchlichen ersetzt. In der Generalbasszeile der Partitur werden dagegen die Originalschlüssel beibehalten.

Sämtliche **Vorzeichen** des Originals werden übernommen. Ergänzende Vorzeichen werden eingeklammert.

Die unverändert übertragene **Taktbildung** geschieht im Original mittels Taktstrichen, die zwischen den einzelnen Zeilen einer Akkolade unterbrochen sind. Dabei werden im Original **Zeilenwechsel** immer wieder auch in der Taktmitte vorgenommen. Die deswegen in Einzelfällen zerteilten Noten werden in der vorliegenden Ausgabe wieder zu einer Note zusammengefasst, was durch einen durchgestrichenen Kreis über der Note gekennzeichnet wird.

Da sich der Zeilenumbruch nach den Bedürfnissen des neuen Satzes richtet, entfallen die **Costodes**, die im Original konsequent an den Zeilenenden zu finden sind.




Umgekehrt reichen **Punktierungen** manchmal **über den Takt hinweg**, wobei der Punkt im neuen Takt notiert ist. Dies wird in dieser Ausgabe in zwei gebundene Noten aufgelöst, wobei die an Stelle der Punktierung verzeichnete Note mit einem kleinen Kreis markiert wird.

Balkierungen und **Phrasierungen** sind vom Original übernommen.

Die **Texte** folgen in Orthographie und Interpunktion modernen Regeln, so dass hier stillschweigend kleinere Änderungen vorgenommen wurden.

Die **Seiteneinteilung** der Partitur wurde so vorgenommen, dass die im Original erst im Anschluss an die Noten abgedruckten Anmerkungen jeweils gemeinsam mit der kommentierten Stelle des Notentext erscheinen.

Kritischer Bericht

Takt, Schlag	Stimme	Originalzustand / Kommentar / Änderung in der Edition (kursiv)
2, 4	B	 <p><i>e in g geändert</i> Diese Korrektur ist bereits in der ersten Auflage des „Tractatus Musicus Compositorio – Practicus“ von 1745 auf S. 11 des Anhangs verzeichnet: „169. lin. 4. Im Sing-Bass an statt der sechsten Note in e solle das g. seyn.“</p>
37, 3	C	Textfehler: „animæ aæ parce“; <i>geändert in „animæ tuæ parce“</i>
42	Org / GB	 <p>Positionierung innerhalb der Bezifferung geändert: <i>Kreuz zur Alternierung der ersten 3; zweite 3 erst nach der 5</i></p>
71	T	Textfehler: „maliguitate“; <i>geändert in „malignitate“</i>
84, 1	A	 <p><i>c' in h geändert</i></p>
61	alle	Doppelpunkt nach „mel“; <i>geändert in Punkt</i>

Offertorium Precatus est Moyses

ex Dominica 12. post Pentecosten

Meinrad Spieß (1683-1761)

1
2
3
4
5
6
7

Analysis, oder genaue Auseinanderlegung, und gründliche Erklärung dieses Contrapuncts.

(1) Ist dieser den heutigen Herren Practicis so häßlich- als denen neu-angehenden Componisten sehr fürchtliche anderte Modus Musicus Phrygius aus dem E. mit Fleiß vor anderen deßwegen erwähnt worden; Erstlich: damit jene in Anhörung solchen Contrapuncts mehrmahlen überwiesen zugeben müssen, daß aus dem E. ohne fis, die schönste und annehmlichste Compositiones vermögend seynd, tief zu Hertzen zu dringen: diese aber aus gegenwärtigem Contrapuncts-Muster ersehen können, wie leicht es seye, aus dem Clave E. ohne fis, künstlich- und fürtreffliche Stück zu setzen. Andertens ist dieser Phrygius vor allen anderen, als der diesem Text anständigst- und taugsamste Modus Musicus ausersehen worden, zumahlen Drittens dieser Hypo-Phrygius oder Plagalis den Anfang macht und Reihen führet, so von Natur zur Demuth und Traurigkeit zu bewegen mächtig ist. Vide pag. 46.

(2) Kan man nach pag. 46. und anderstwo gegebener Lehr keck und ohne Anstand vom Grund-Clavis E. in die Secundam Minorem, oder Semitonium Majus naturale gehen, dessen Lage, als die einzige Ursach, eben diesen Modum Musicum vor allen anderen Modis Musicis unterscheidet.

(3) Biß dahin wird das wahre Subjectum geführt. Item tritt auch hier durch den Tenor der Authentus oder Tonus Primarius ein, so sein Subjectum legaliter prosequirt; da indessen der Bass oder Plagalis durch seine Progressiones und Syncopationes sich dem Authento zu accommodiren, und zu conformiren sucht biß ad Numerum

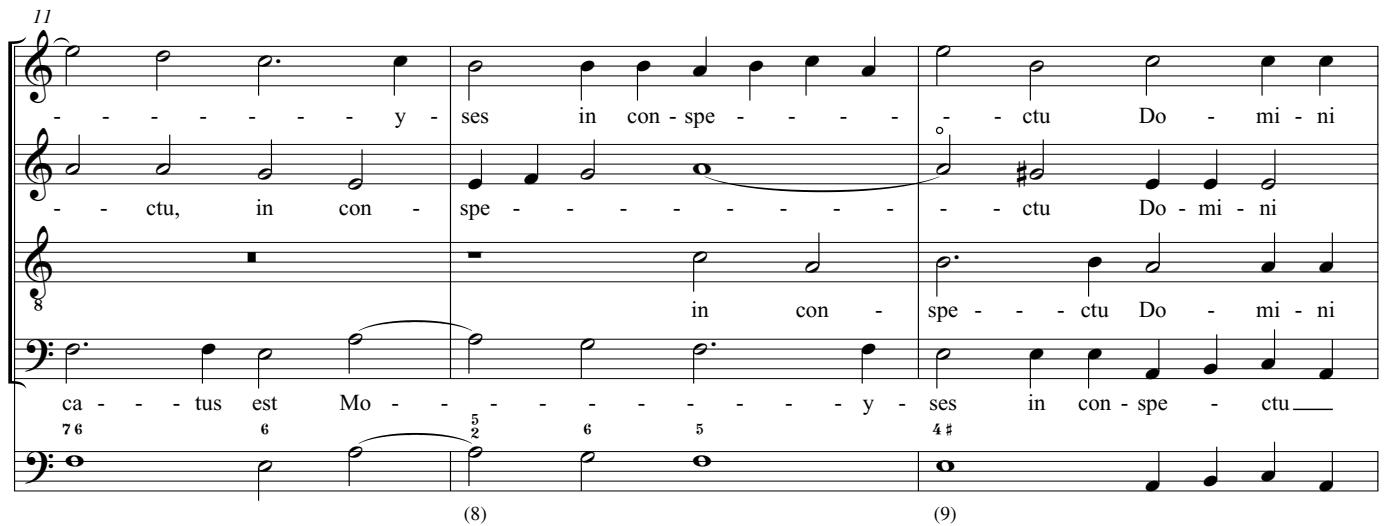
(4) allwo der Tenor durch diesen und folgenden Tact den Bass nur imitirt, und nicht vollkommen demselben, der Solmisation nach, respondirt.

(5) Hier läßt sich wiederum das Subjectum durch die Alt-Stimm hören, wo sodann der Contrapunct mit 3. Stimmen fortgehet, biß letztlich auch

(6) die oberste oder Discant-Stimm mit ihrem Authento den Plagalem ablößt, und das Subjectum prosequirt; da jedoch der Bass durch Replication oder Wiederholung des ersten Satzes dem Soprano vor Vollendung seiner Melodiæ gleich wiederum im dritten Tact einfället, und mithin den Vorzug zu behaupten sucht. Beyneben ersiehet man

(7) auch, wie das Subjectum constringiret, und gleichwohl mit beyden, d. i. mit der oberst- und untersten Stimm Regul-mäßig fortgeführt werde. Bey vorhergehendem Num. 6. ist noch anzumercken, daß im Sing- und Schlag-Bass deßwegen seye eine Minima samt einer kleinen Pausa gesetzt worden, damit nemlich die letzte Minima des Tenors in Arhsi (*Arhsis, unbetonter Schlag, im Gegensatz zur Thesis, Anm. d. V.*) oder G. als die Grund-Stimm wohl möchte von dem Gehör vernommen werden, um dardurch den Ohren keinen Argwohn zweyer Quinten verursachen zu können: gestalten wann der Bass den gantzen Tact im E. hätte ausgehalten, da der Tenor gleich darauf ins F. herab fährt, das Gehör wegen der obersten Stimm einiges Torto leiden könnte, sc. $\begin{matrix} h e \\ e f \end{matrix}$

11



ca - tus est Mo - y - ses in con - spe - ctu

(8) (9)

14



De - i su - i, et di - xit, di - xit, di - xit

De - i su - i, et di - xit, di - xit, et di - xit

De - i su - i, et di - xit, et di - xit

De - i su - i, et di - xit, et di - xit

(10) (11) (12) (13)

(8) Dieser Numerus zeigt, daß die Secunda zwar mehrentheils die Quartam: öfters auch die Quint zum Compagnon habe.

(9) Da kommt die erste Cadenz oder Clausula Assumpta zum Vorschein, welche jedoch sowohl von dem einfallenden Text, als auch von der folgenden kleinen Terz von ihrer suchenden Ruhe gestöhret wird, und mithin kaum den Namen einer unvollkommenen Cadenz verdient.

(10) Ist ein unvollkommene, kurtze, und eben darum wegen des nur geringen Einschnitts eines Commatis im Text sehr dienliche Clausula ordinata descendens pag. 95. & 97. Anbey siehet man auch den Fall des Alts vom F. herunter ins h. als von einem perfecten Consonanten in einen anderen vollkommenen Consonanten gegen den Bass. so schnur gerad wider die erste Regul de Motu pag. 23. laufft, allwo dieser Sprung nur Platz hätte in der widrigen Bewegung, nicht aber in Mutu recto, wie hier geschieht. Allein da nach Meynung Mizlers auch die grosse und kleine Terz unter die vollkommene Consonanten zu zehlen kommen, fället das Gebort der ersten Regul fast allerdings als ungiltig von selbst hinweg. Hernach findet allda diese Regul eine doppelte Ausnahm, Imò, weil dieser Sprung NB. in einem Quatuor: 2dò, auch nur von einer Mittel- oder Ausfüll-Stimm, und nicht von der obersten Stimm geschieht, welch letzteres freylich nicht so gar angenehm in das Gehör fallen würde: dann die äussere Stimmen müssen, so viel möglich, rein seyn. Bey dieser Gelegenheit kan nicht ungeahndet lassen, daß nemlich bey vielen Autoribus Musicis sehr viele, alte, verschimmelte, unnützliche, ja dem Gehör selbst oft sehr nachtheilige Regulen vorgeschrieben werden, wie man sc. in allen Stimmen von einem vollkommenen oder unvollkommenen Consonanten solle

in einen anderen gehen rc. Item, wie, und wo jede Stimm in einer Composition à 3. oder 4. Voc müsse stehen: wiederum, welche Claves v.g. die Octava, Quint, Terz, oder Sext &c. in einem vollstimmigen Stück vor anderen sollen duplirt, triplirt rc. werden? Nicht weniger daß in einem Tricinio der Dreyklang sich fast in allen Sätzen müsse hören lassen, und was dergleichen lächerliche Possen mehr seynd. Ich, meines Orts, wolte einen angehenden Componisten mit derley häßlichen Schulfuxereyen nicht gerne molestiren, oder verwirren; sondern vermeyne gänzlich, es seye alles dieses, und noch mehreres der Beurtheiligungs-Krafft eines geschickten Compositours anheim zu stellen. Viele Regulen seynd nichts nutz; wenige und gute Regulen seynd angenehm und nützlich. Und diese sollen wohl und genau beobachtet werden.

(11) Begibt sich der Discant zwar in seine bestimmte Lage; macht sich aber geschwind wiederum auf, gehet voran, zeigt anderen den Weg, und ziehet gleichsam alle übrige 3. Stimmen auf gleiche Art nach sich. Derley Vorläuffer sowohl Stufen- als Sprungweiß höret man öfters mit vielem Vergnügen an.

(12) Seynd Ligaturen, und Auflösungen, so ein NB. verdienen.

(13) Hier macht der Bass eine sogenannte Discantisirende Cadenz, oder Ruhe-Stell, welche allda um so mehr Platz findet, als dieselbe der Text, oder vielmehr das Colon (:) der Einschnitt des Textes erfordert. pag. 94. und 132. & seqq. Und da diese Cadenz in das C als in einen Clavem ausser der Triade harmonicâ macht, so wird sie mit Recht in gegenwärtigem Modo Musico E Clausula Assumpta genannt. Lese nach pag. 46.

18

xit: Qua - re Do - - mi - ne i - ra - sce - ris, i - ra - sce - ris, i - ra - sce - ris

xit: Qua - re Do - - mi - ne i - ra - sce - ris, i - ra - sce - ris, i - ra -

xit: Qua - - - re Do - mi - ne, i - ra - sce - ris, i - ra - sce -

xit: Qua - re Do - mi - ne, i - ra - sce - ris

(14)

22

in po - pu - lo, po - pu - lo tu - o? Par -

- sce - ris in po - pu - lo tu - o, po - pu - lo tu - o? Par - ce, par - - ce, par -

ris in po - - - - - pu - lo tu - o? Par - - - ce, par -

in po - - - - - pu - lo tu - o?

(15) (16) (17) (18) (19)

27

- - ce, par - - - - - ce,

ce, par - - - ce, par -

- - - - ce, par - - - ce,

Par - - - ce, par - - -

(20)

(14) Nach dieser Cadenz fanget der Discant ein neues – und zwar dem Text wohl anständiges Subjectum an, welches die übrige 3. Stimmen auch Regul-mäßig prosequiren. Wobey weiters zu bemerken vorkommt, wie nemlich die 4. Voces bey dem *Quare*, Anfragnungs-weiß in einem Terz-Absprung anfangen: bey dem *Domine* in kindlichem Vertrauen die Stimm um einen Ton erhöhen: und bey dem *irasceris*, um dieses Worts Emphasim recht zu exprimiren gantz bekläglich mit noch grösserer Intension hinauf zu steigen beginnen.

(15) Im vermischten Geschlecht solte man wohl vermög des Modi D. in dem verhergehenden E im Discant im c. das # setzen. Im Diatonischen aber mag man thun, was beliebt.

(16) Durch das Hinaufsteigen des Discants wird das Punctum Interrogationis nach pag. 130. gegebener Lehr ausgedruckt. Und gleich

(17) darauf macht der Alt mit einer sehr anmuthigen Syn-copation durch das klägliche *Parce* den Anfang zur Abbit-tung mit

(18) Fleiß, wegen Conformität der übrigen folgenden Stim-men in die Tertiam Majorem,

(19) worauf aber der Alt um sich dem Tenor und dem Mo-do A. in welchen der Tenor herab steigt, zu accomodiren, gleich wiederum mit Annehmung des # zu gehen sucht.

(20) Wiewohlen der Satz der 2. Noten im Alt vom Gis ins E. gegen die untere Stimm oder Tenor (zumahlen auch alle 3. Stimmen absteigen) wegen einer vorborgenen Quint nicht der beste ist, und das Gehör ein mehres Vergnügen würde haben, wann die Nota Semibrevis im E. in der Alt-Stimm in 2. Minimas vertheilt, deren die erste ins A. hinauf, die andere ins E. herunter gesetzt wurde; Nichts desto-weniger verhüllet solchen Argwohn genugsam der So-prano, der gar annehmlich nach dem Tenor einher gehet.

44
 - - to A - bra - ham, I - - saac et Ja - cob, qui - bus ju - ra - - -
 men - - to A - bra - ham, A - bra - ham, I - - - saac et Ja - cob, qui - bus ju - ra - - -
 8 men - - - - - to A - bra - ham, I - saac et Ja - cob, qui - bus ju -
 men - - to A - bra - ham, I - - saac et Ja - cob,
 5 6 5 6 5 6 5 6

(30)

48
 - sti, qui - bus ju - ra - sti
 - sti, qui - bus ju - ra - sti da - re ter - ram flu - en - - - - -
 8 ra - sti, qui - bus ju - ra - sti da - - - - re - - - - ram - - - - flu - - - - en -
 qui - bus ju - ra - sti
 2 2 3 6 2 3 2

(31) (32) (33)

52
 - tem lac et mel, lac et
 - - tem lac et mel, lac et
 2 6 7 6
 (34)

(33) Bey diesem Numero geschieht erstlich die Ruckkehr in den eignen Modum E. woraus man mit fleiß ein wenig ausgetreten. Zweytens äussern sich 2. zerschiedene Subjecta, deren das erste und langsame, so schlechter Dings das Subjectum heisset, und es der Tenor führet; das geschwinde aber unter dem Namen Contrapunkt der Alt mit der Obligation ad Octavam führet, und das Contra-Subjectum von darum genennet wird, weil es dem vorigen an den Noten, an der Bewegung, und vielen anderen Dingen gantz contraire ist. Drittens ist die Præcaution in deme gemacht worden, daß bey der lauffenden Stimm nicht das *flu*, oder der Vocal *u*, sondern das *fluen*, oder der Vocal *e*, gesetzt worden: massen die 2. Vocale *i*, und *u* ohne gröste absurdität niemahl in einem Lauff können angehoret werden. Und viertens wiewohl der Contrapunct, oder das Contra-Subjectum nicht so sehr Cantable, auch allda durch solchen lang dauernd und geschwinden Lauff wider dieses Styli Gravität es zu seyn scheint, und ist, so hat man dieses jedoch deßwegen geschehen lassen, damit nemlich sich die junge Compositeurs dabey alles desjenigen erinnern sollen, was oben pag. 155. & seqq. sub Tit. de Figuris Musicis geschrieben worden, als: Groppo, Circolo Mezzo, Tirata, Messanza &c. als lauter Musicalischen Zierrathen, womit der Contrapunct ausgeschmücket das Prædicat Floridus, erhaltet. Fünfftens ist zu observiren, daß dieser Doppel-Contrapunct All Ottava in Unisono anfangt, in der Octav aber sich schliesse. Hole fleißig nach was pag. 115. von der Beschaffenheit und Regeln dieses Contrapuncts tradiret worden.

(34) Sucht der General-Bass in das Riversciamento einzutreten, so der

(30) allwo der Bass samt den andern Stimmen in das F. als Tonum affinale, oder neben-Clavem eintritt, und allda mit etwas Hefftigkeit, und in eine

(31) ausserordentliche Höhe im Discant das Wort *Jurasti* exprimirt wird ohne Clausul, so hier wegen des schlechten Einschnitts eines Commatis auch keineswegs statt findete. Vide pag. 131.

(32) Dieses Zeichen, Coda, oder Cauda genandt, bedeutet insgemein, daß alle Stimmen zugleich still seyen. Bey denen sogenannten Canonibus infinitis zeigt es an, wo jede Stimm solle aufhören.

54

da - re - ter - ram flu - en - tem lac et
mel, da - re ter - ram flu - en - tem, flu - en - tem lac et
mel, da - re ter - ram flu - en - tem lac et
da - re ter - ram flu - en - tem lac et

(35) (36)

58

mel, lac et mel, lac et mel, lac et mel:
mel, lac et mel, flu - en - tem lac et mel:
mel, lac et mel, lac et mel, lac et mel:
mel, lac et mel, lac et mel:
mel, lac et mel, flu - en - tem lac et mel:
6 # T. S.

(37) (38)

63

Et pla - ca - tus fa - ctus est Do - mi - nus de ma - li - gni - ta - te, de
Et pla - ca - tus fa - ctus est Do - mi - nus de ma - li - gni - ta - te, de ma - li - gni - ta - te,
Et pla - ca - tus fa - ctus est Do - mi - nus de ma - li - gni - ta - te, de ma - li - gni - ta - te,
Et pla - ca - tus fa - ctus est Do - mi - nus de ma - li - gni - ta - te, de ma - li - gni - ta - te,
Et pla - ca - tus fa - ctus est Do - mi - nus de ma - li - gni - ta - te, de ma - li - gni - ta - te,

(39) (40)

(35) Soprano und Bass in Disdiapaso oder doppelter Octava sehr genau à 4. Voc. vollziehet, da nemlich das Subjectum oben: der Contrapunct unten zu stehen kommt. Wobey ferner erhellet, wie leicht es wäre, solchen Contrapunct so es die Zeit und Umstände des Texts zuliessen, durch Regul-mäßige Deduction auf viele Tact, ja Zeilen hinaus zu treiben.

(36) Ist ein Discantisierende, oder Cadentia Minima. Deßgleichen auch

(37) diese eine Cadentia Descendens ist. Worauf folget

(38) die sogenannte Coronatio Cadentiae, da der Discant eine syncopirte Anticipation machet rc. pag. 155.

(39) nach gemachtem Stillstand aller Stimmen gehet der Bass nach Besag eines neuen anderen Texts gar wohl aus dem Haupt-Modo E. ins C. als einen diesem Modo sehr beliebten Clavem. Webey zu bemerken kommt, daß man nicht pflege mit allen Stimmen zugleich einzufallen, sondern eine oder die andere Stimm durch einen Pausen zurück zu halten, wie es der Discant und Tenor vor Augen legt.

(40) Da fangt der Tenor an mit den Worten *De Malignitate* zu spihlen, welches die andere Stimmen prosequiren, und sich anlassen, als wolten sie den Gesang auf eine förmliche, gänzliche, dem Modo E. sehr zuwider scheinende Cadentiam ins F. leiten und ziehen, welches sie auch

83

o, po - pu-lo, po - pu-lo su - o, quam di - xit fa - ce - re, quam di - -
 - - - ce-re, po - pu-lo su - o, quam di - - - xit, quam
 8 di - xit fa-ce-re po - pu-lo su - - - o, quam di - xit fa - ce - re
 po - pu-lo su - - - - o, quam

5 4 3 5 6 4 3 9 8 5 6 5 #3 4 4 # ♭

(49) (50) (51)

88

xit po - pu-lo su - - - o, quam di - xit po - pu - lo, po -
 di - xit fa - ce - re po - pu-lo su - - - - o, quam di - - - xit fa - ce-re
 8 po - pu-lo su - - - o, po - - pu-lo su - - - o, po -
 di - xit fa - ce - re po - pu-lo su - - - o, po - pu-lo su -

6 6 5 4 # 5 2 7 6 6 5 4 # 4 #

93

- - - - - pu - lo, po pu - lo, po-pu-lo su - o, su - - - - - o,
 po - pu-lo, quam di - xit fa - ce - re po - pu-lo su - - - - o.
 8 - pu-lo su - o, po - - - - pu-lo su - - - - o, su - - - - - o,
 o, quam di - xit fa - ce - re po - pu-lo su - - - - o. - pu-lo su -

6 5 4 # 9 8 7 6 6 7 6 9 8 6 5 4 #

(49) sich der Gesang durch eine wohlgestellte förmliche Cadenz in Clavem A. als in eine Clausulam Assumptam herab lasset, wo jedoch (50) die Clausula finalis oder gänzliche Ruhestell durch das beygesetzte b. als ein Tertiam Minorem angebendes Zeichen hier noch keinen Platz findet, sondern durch Repetition des vorigen Subjecti der 3. oberen Stimmen, wie auch

(51) [Ergänzung d. Herausg., Nr. 51 ist nur im Notentext genannt] mittelst des Basses selbst durch widriges Movement die rechte, und diesem angenommenen Modo E eigenthumliche, wiewohl unvollkommene Cadenz oder Clausula finalis, Dissecta acquiescens, zuletzt sich angibt, und den ganzen Contrapunct zur Ruhe stellet. Vide pag. 98. &seqq.

Fernere Anmerckungen überhaupt:

Erstlich ist diesem so anmuthig- als Vertrauens-vollem Text ein recht anständiger Modus Musicus oder Ton-Art, nemlich der Hypo-Phrygius oder Tonus Quartus ausersehen worden, von welchem man sagt, er habe Naturam humilem &c.

2. Und was in einer Composition je das vornehmste seyn kan, liegt der Text gantz glatt und ohne geringsten Zwang da.

3. So wird der Enthalt, Emphasis oder rechte innerliche Nachdruck des Texts Elevatione & depressione vocis, dach Erhöhung, oder Erniederung der menschlichen Stimm bestens exprimiret; oder wie man pflegt zu sagen: seynd die Noten nach dem Text, und nicht der Text nach den Noten componirt, welches bey allen Wörtern sonderheitlich erhellet. pag. 129. Num. 1.2.3.9. &seqq.

4. Seynd die Incisiones &c oder die Ein- und Abschnitt des Textes sehr genau observiret worden.

5. Kommen fast alle Ligaturen, und derselben Resolutiones hier in diesem Stuck zum Vorschein. Wobey

6. wohl anzumercken ist, wie jedesmahl die eine zur Ligatur ausersehene Stimm so hüpsch vorhero praeparirter da lige; die zweyte Stimm so schön binde; und sodann alle Bindungen so Regul-mäßig wiederum gelöset werden.

7. Findet man da keine verbottene Sprung, auch

8. keine illegale Gäng, oder Fortschreitungen. Deßgleichen

9. nichts defectuoses, noch überflüßiges in denen Tonis, oder Intervallis Musicis.

10. Geschehen kurtze Excursionen oder Ausschweifungen in die Claves Affinales, oder Neben-Tone. Nichtweniger

11. gemächliche Reversiones oder Zuruckkehrungen in den Modum Principalem oder Haupt-Ton. Endlichen

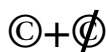
12. Kan man diesem Musicalischen Stuck die 4. Haupt-Eigenschaften, so je eine Composition gut machen können, nicht absprechen, als da seynd: Leichtigkeit, Deutlichkeit, Fließigkeit, und Lieblichkeit. Lese nach was pag. 163. &seqq. hievon des breiteren erwähnt worden.

Indeme wir aber eben jetzt, und auch sonst hin und wieder in diesem Werck diese 4. Eigenschaften eines anfangenden Componisten bestens recommendirt haben, solche durch beständigen Fleiß in seine Gewalt zu bringen, solle er anbey sich nicht fälschlich vorstellen, ob wären die Ligaturen, als jederzeit harte Dissonanzen, obigen 4. Haut-Eigenschaften entgegen, da sie weder deutlich, weder lieblich rc. klingen könnten. Nein! Schöne Bindungen, Regul-mäßige Auflösungen, unverhoffte Sätz rc. loben den Meister, zieren die Music, unter-

halten das Gehör, und thun allzeit, meistens aber bey denen gantzen (Music. Verständigen, und Music-liebenden) Menschen den gesuchten Effect, welcher ist, die Leidenschafften der Menschen zu erregen, oder zu stillen. Die Abwechslung belustiget. Honig und Mich seynd zwar angenehm, ersättigen aber auch eher, dann andere Speisen. Nach vielen schönen Tügen ist ein Regen auch willkomm. Und nach langem Regen ist das schöne Wetter desto angenehmer.

Also auch eine gut seyn sollende Musique muß nicht aus lauter Consonanten, sonder aus Con- und Dissonanten bestehen. Die Seel erwartet in der fortgesetzten Harmonie eine Veränderung nicht nur des Drey-Klangs, sondern auch der Music überhaupt; sie will bey Anhörung der Music beschafftigt seyn. Es kan aber da, wo lauter ähnliche Verhältnissen der Tönen vorhanden, keine, oder nur eine geringe Beschäftigung seyn. Will also die Seel eine Luft haben, muß sie eine Beschäftigung haben, doch so, daß es mit Bescheidenheit geschehe, und daß die Mühe nicht zu groß sey, damit nicht bey allzugrosser Beschäftigung bey ihr Unruhe, Unlust, Mißvergnügen und Verwirrung entstehe, welches alles erfolget, wann durch den verderblichen Mißbrauch überflüßig gesetzter Dissonanzen das Gemüth so obruiert wird, daß es nicht mehr mächtig ist, die Verhältnissen der Tönen von einander zu unterscheiden, und es dahero nach und nach geschicht, daß, gleichwie diejenige, so einen versäuerten Magen haben, vor anderen zu sauren Speisen einen verfälschten Appetit haben, also auch die, deren Gehör verwehnt, verkehrt, verderbt, sich an dem aus den grausamsten Dissonanzen entstandenen Heulen mehr können belustigen, als an dem wahren Gusto einer reinen, und wohlklingenden Music.

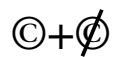
Da nun aber die heutige Herren Compositeurs bey der jetzigen so verwirrten Crisi der lieben Musicalischen Compositionen veranlassen werden, mit Erfindung neuer, seltsamer, unerhörter Sätzen, Bindungen, Gängen, Sprüngen, plötzlichen Ausschweifungen, oder Verfallungen in andere ausserordentliche Ton-Arten rc. die Ohren dererley Music-Liebhabern zu frappieren, zu demuleiren, oder, besser zu reden, zu thyranisieren; Als hat man bey diesen Umständen nöthig zu seyn erachtet, durch eine genauere Untersuchung das Böse von dem Guten, das Ungewisse von dem Gewissen, das falsche von dem Wahren, das Verdächtige und Verworffene von dem Zuläßigen von- und auseinander zu setzen, und mittlest der Noten vorzustellen.



eingeschränkte Kopierfreigabe / Copyright-Vermerk

Sämtliche Rechte am Notenbild dieser Ausgabe liegen beim Herausgeber. Jedoch darf das in Papierform oder als PDF vorliegende Notenmaterial zu privaten, zu nicht-kommerziellen, zu wissenschaftlichen und zu archivarischen Zwecken, sowie zur Verwendung im Gottesdienst frei ausgedruckt, kopiert, vervielfältigt und weitergegeben werden, solange dies vollständig und unverändert geschieht und dieser Copyrightvermerk erhalten bleibt. Die berufliche oder kommerzielle Verwendung des Notenmaterials ist an die kostenpflichtige Erlaubnis des Herausgebers gebunden:

musica redi-viva • Christof Walter • Riedener Weg 32 • 87600 Kaufbeuren • www.musica-rediviva.de



eingeschränkte Kopierfreigabe / Copyright-Vermerk

Sämtliche Rechte am Notenbild dieser Ausgabe liegen beim Herausgeber. Jedoch darf das in Papierform oder als PDF vorliegende Notenmaterial zu privaten, zu nicht-kommerziellen, zu wissenschaftlichen und zu archivarischen Zwecken, sowie zur Verwendung im Gottesdienst frei ausgedruckt, kopiert, vervielfältigt und weitergegeben werden, solange dies vollständig und unverändert geschieht und dieser Copyrightvermerk erhalten bleibt. Die berufliche oder kommerzielle Verwendung des Notenmaterials ist an die kostenpflichtige Erlaubnis des Herausgebers gebunden:

musica redi·viva • Christof Walter • Riedener Weg 32 • 87600 Kaufbeuren • www.musica-rediviva.de



