

# Edition: *Fundamenta compositionis* *Jean Kuhnaus 1703*

Derek Remeš, Johann Kuhnau

## EDITIONSRICHTLINIEN

- <...> = Vervollständigung einer Abkürzung
- «...» = vom ursprünglichen Autor nachträglich ergänzter Text
- [...] = Ergänzungen der Herausgeber (inklusive Bindungen und Taktstriche)
- [?] = orthographische Unklarheiten
- {...} = originale Seitenzahlen
- In der Edition des Originaltexts erfolgt die Auszeichnung von lateinisch- und deutschsprachigem Text einheitlich, während in der englischsprachigen Übersetzung lateinischer Text durch kursive Auszeichnung hervorgehoben wird (z. B. bei *Trias harmonica*, *relatio non harmonica* etc.).
- Die Abkürzung ›m‹ mit Geminationsstrich als Abbrivatur für ›mm‹ wird generell als ›mm‹ aufgelöst.
- Alle Fußnoten sind Ergänzungen des Herausgebers.
- Worte, die mit griechischen Schriftzeichen niedergeschrieben wurden, werden mit lateinischen Buchstaben wiedergegeben und gegebenenfalls übersetzt. Dies betrifft die Überschrift »Mit Gott« sowie die Kanonvorschriften in Caput VIII.
- Die Groß- und Kleinschreibung entspricht durchgehend dem Original.
- Oktavlagen werden wie folgt angegeben: C, c, c' sowie c''.

## EDITORIAL PRINCIPLES

- <...> = completion of abbreviation
- «...» = text added subsequently by the original author
- [...] = editorial additions (including ties and bar lines)
- [?] = orthographical ambiguity
- {...} = original page numbering
- In the edition no typographical distinction is made between Latin and German in the original; in the translation, words like *Trias harmonica*, *relatio non harmonica*, etc. appear in italics, however.
- The abbreviation "m" (with slash), an abbreviation for "mm," is always corrected to "mm" without comment.
- All footnotes are editorial.
- The heading "With God" on p. 1 of the original appears in Greek lettering, that has been given in German and English, respectively.
- Capitalization always reflects the original.
- Octaves are referred to in the system C, c, c', c''.

«1)» Fundamenta Compositionis Jean Kuhnaus. Dir⟨ectoris⟩ Mus⟨ici⟩ Lipsiæ 1703.	1) Fundamentals of Composition Johannes Kuhnau. Director of Music in Leipzig 1703.
«2) Anleitung zur Composition u⟨nd⟩ Sing Mani- er [Christoph] Bernhardi Capellm⟨eisters⟩ in Dresden 1682.»	2) Guide to Composition and Singing [Christoph] Bernhard, Capellmeister in Dresden 1682.
«3) Kurtze doch deutliche Regula von den doppelten Contrapuncten.»	3) Brief yet Thorough Rules Regarding Double Counterpoint.
Institutio Kuhnaviensis	Kuhnau's Instruction
Caput 1. Von den Intervallis, in Specie p⟨agina⟩ 1. Von den Consonantiis et Dissonantiis	Chapter I. Regarding Intervals, Especially Con- sonances and Dissonances, p. 1.
Caput 2. Von den [sic, dem] Gebrauch d⟨er⟩ Consonantiis p⟨agina⟩ 3.	Chapter II. Regarding the Use of Consonances, p. 3.
Caput 3. Von den [sic, dem] Gebrauch d⟨er⟩ Dissona[n]tien p⟨agina⟩ 9.	Chapter III. Regarding the Use of Dissonances, p. 9.
Caput 4. Von d⟨er⟩ Triade harmonica. 16	Chapter IV. Regarding the <i>Trias Harmonica</i> , 16
Caput 5. Von den Modis in genere 19	Chapter V. Regarding the Modes in General, 19
Caput 6. Von d⟨en⟩ Modis in Specie 27.	Chapter VI. Regarding the Individual Modes, 27.
Caput 7. Von d⟨er⟩ Transpositione 42	Chapter VII. Regarding Transposition, 42
Caput 8. Von d⟨en⟩ Fugis [d.h. Kanon] 44.	Chapter VIII. Regarding Fugues [i.e. Canon], 44.
Caput 9. Von d⟨em⟩ doppelten Contrapunct. 54.	Chapter IX. Regarding Double Counterpoint, 54.
Caput 10. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ alla Octa- va. 54.	Chapter X. Regarding Double Counterpoint at the Octave, 54.
«Caput 11. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ alla duo- decima 55.»	Chapter XI. Regarding Double Counterpoint at the Twelfth, 55.
«Caput 12. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ alla deci- ma 56.» [recte 57]	Chapter XII. Regarding Double Counterpoint at the Tenth 56, [actually 57]
«Caput 13. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ per motum contr⟨arium⟩ 57.» [recte 58]	Chapter XIII. Regarding Counterpoint in Contrary Motion 57, [actually 58]
«Caput 14. Von d⟨em⟩ Contrap⟨unct⟩ welcher aus einem Ionico [sic, Bicinio] ein Quatuor zu machen pflegt 58.» [recte 59]	Chapter XIV. Regarding counterpoint whereby on makes a quartet out of a two-part setting, 58. [ac- tually 59]
{1} Mit ... [?] Gott	With ... [?] God

CAPUT I. VON DENEN INTERVALLIS;  
IN SPECIE ABER VON DENEN  
CONSONANTIEN UND DISSONANTIEN.

§. 1. Was Intervalla seyn, und in welcher Ordnung dieselbigen angeführet werden, solches ist ex *Modulatoria*, welche zum wenigsten bey Setzung eines Musicalischen Stückes præsupponiret wird, bekandt.

§. 2. Sie werden eingetheilet in Consonan-[tien]; dissonan-[tien]; und mixta. Insgemein werden sie Consonantiæ et Dissonantiæ, oder Concordantiæ et Discordantiæ genennet.

§. 3. Consonantiæ führen den Nahmen daher, weil sie einen lieblichen und wohl-klingenden laut [sic] von sich geben, und sind: Unisonus, Tertia, Quinta, Sexta und Octava.

§. 4. Hergegen aber werden Dissonantiæ also genennet, weil sie mit ihrem harten und unfreundlichen Klange dem Gehör einen Ekelhaften Verdruß erwecken, und sind ausgenommen, [sic] die Consonantien, alle andere Intervalla.

§. 5. Intervallum mixtum wird die Qvarta genennet, weil sie dem Gehör nach, bald Consonans bald Dissonans ist.

§. 6. Dieselbe ist zweyerley: Fundata et non Fundata.

{2} §. 7. Qvarta Fundata wird genennet, wenn sie nicht alleine stehet, sondern einen andern Sonum welches gemeinlich der Obere, oder auch medius ex Triade Harmonica ist, zum fundamento hat



und solcher gestalt stehet sie wegen ihres vollkommenen lautes [sic] unter den Consonantien mit oben an.

CHAPTER I. REGARDING INTERVALS,  
ESPECIALLY CONSONANCES AND  
DISSONANCES.

§. 1. It is assumed that the reader already knows what an interval is and in what order intervals are combined. This is known as [*Musica*] *Modulatoria*, which at the least is presupposed in the composition of a musical piece.

§. 2. Intervals can be consonant, dissonant, or mixed. Most of the time they are called consonances and dissonances, or concords and discords.

§. 3. Consonances are named as such because they produce a pleasant and euphonious sound. They are: the unison, third, fifth, sixth, and octave.

§. 4. In contrast, dissonances are named as such because they arouse a sickening displeasure in the ear through their hard and disagreeable sounds. They include all intervals that are not consonant.

§. 5. The fourth is termed a mixed interval because the ear sometimes perceives it as a consonance, sometimes as a dissonance.

§. 6. The fourth is two-fold: grounded and ungrounded.

§. 7. The grounded fourth arises when the fourth does not appear alone, but with another pitch as its foundation [bass], generally the upper note ["c2" doubled an octave lower as "c1" in the first example below], or the *medius* [chordal third] of the *trias harmonica* ["e1" as the third of a c major triad in the second example].

in which case fourth is considered a consonance on account of its complete sound.

§. 8. Qvarta non fundata ist, wenn sie gantz alleine stehet, und keinen andern Sonum zum fundamento hat. e⟨xempli⟩ gr⟨atia⟩



und auf solche weise ist sie pro Dissonantia zu achten.

§. 9. Die Consonantien werden eingetheilet in Perfectas und Imperfectas.

§. 10. Conson[an]tiæ Perfectæ sind solche Intervalla, welche einen vollkommenen laut [sic] von sich geben, und die ihr gewißes maaß unveränderlich b⟨e⟩halten, daß man sie also weder klein noch größer machen kan, und sind: Unisonus, Octava, Qvinta und Qvarta fundata.

§. 11. Consonantiæ Imperfectæ im Gegentheil sind solche Intervalla, welche ihr gewißes maaß unveränderlich nicht behalten, und denen man etwas geben oder nehmen kan, und sind: Tertia Major, Tertia minor, Sexta Major und Sexta Minor. Oder Imperfectæ Consonantiæ sind, welche ob sie gleich aus einer vollkommenen Harmonie nicht zu entbehren, auch iezuweilen an Liebligheit nicht bestehen noch vollkommen ruhen können; unter welchen Tertia Major die vornehmste ist.

## {3} CAPUT II. VON DEN [SIC, DEM] GEBRAUCH DER CONSONANTIEN.

Diese Materia als ein haupt-werk reiner Composition deutl⟨ich⟩ vorzustellen, wollen wir dieses Caput in drey Membra theilen; das erste soll handeln allein von den Perfectis Consonantijs.

Das andere soll zeigen, was Relatio non Harmonica bey dem Gebrauch der Consonantien auf sich habe.

Das dritte verbeut [verbiethet] alle unnöthige und allzu große Sprünge.

### MEMBRUM PRIMUM.

§. 1. Zwey Consonantiæ Perfectæ können nicht weder motu recto |: juxta Exemplum 1. :| noch Contrario |: juxta Exemplum 2. :| weder öffentlich, noch verdeckt |: juxta Exemplum 3. :| auf

§. 8. The ungrounded fourth is when the fourth appears alone without another pitch as its foundation. e.g.

in which case the fourth is considered a dissonance.

§. 9. The consonances are divided into perfect and imperfect.

§. 10. Perfect consonances are those intervals that emit a complete sound and to a certain extent remain unchangeable, so that one cannot make them smaller or bigger. They are: the unison, octave, [perfect] fifth, and the grounded fourth.

§. 11. In contrast, imperfect consonances are those intervals which are to a certain extent mutable and to which one can add or subtract something [to change their size]. They are: the major third, minor third, major sixth, and minor sixth. Imperfect consonances, though necessary for a complete harmony, occasionally lack pleasantness and cannot come to complete rest [at the end of a piece]. The most important imperfect consonance is the major third.

## CHAPTER II. REGARDING THE USE OF CONSONANCES.

In order to introduce this material clearly, which is a central aspect of pure composition, we will divide this Chapter into three sections. The first deals exclusively with perfect consonances.

The second will show how a *relatio non harmonica* [cross relation] can arise in the use of consonances.

The third prohibits all unnecessary leaps and leaps that are too large.

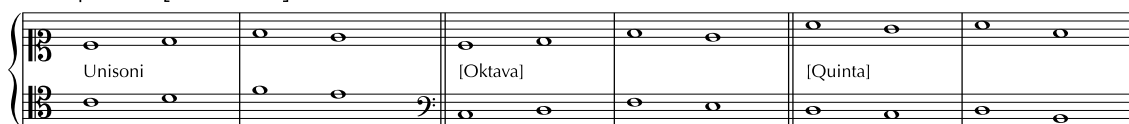
### Section One.

§. 1. Two perfect consonances may not follow each other in *motu recto* (Ex. 1), *motu contrario* (Ex. 2), or in hidden [direct] parallels (Ex. 3). There is even the error of *Consecutio*, which

einander folgen, so gar das solche Vitiosa Consecutio, weder durch dazwischen gesetzten Dissonantien, noch andere Noten oder Pausen kan verhindert werden. |: juxta Exemplum 4. :|

cannot be avoided by intervening dissonances or other notes or rests (Ex. 4).

Exemplum 1. [motu recto]



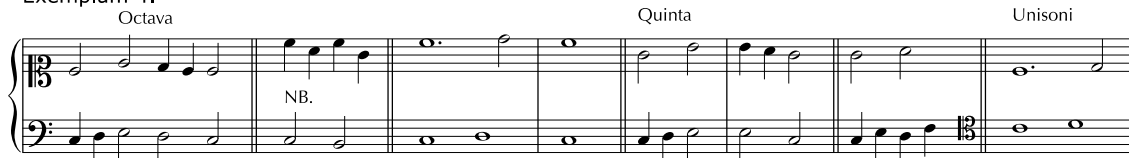
Exemplum 2. [motu contrario]



Exemplum 3. [verdeckt; hidden]



Exemplum 4.



§. 2. Hierauf folgen der obigen Regul entgegen gesetzte Exceptiones, und zwar was (1.) Quartam betrifft, so solte selbige eben so wenig als andere Perfectæ Consonantiæ continuiret werden; allein es zeigt die Erfahrung, daß selbe gar öfters, sonderlich, wenn der Bass mit der Ober- {5}Stimme in Sexten fortgehet, gebraucht werde. e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩

§. 2. Here follow the exceptions to the above rule, namely: (1) regarding fourths, they should be used consecutively as seldom as the other perfect consonances. Yet experience shows that fourths are often used, especially when the bass proceeds in sixths with the highest voice. e.g.



§. 3. So wird auch (2.) in vielstimmigen Sachen der Mot⟨us⟩ Contrari⟨us⟩ zugelassen, wie mann denn auch solchen fallß (3.) verdeckte unisonos Quinten, und Octaven gebrauchen kan und muß.

§. 3. (2) In many-voiced textures, contrary motion is allowed. (3) In this case, hidden unisons, fifths, and octaves can and must be used.

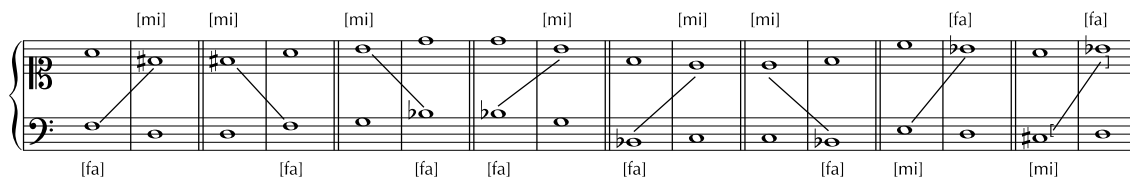
§. 4. Der Gang von der Octave zur Qvinte, oder von der Qvinte zur Octav', wo nicht in den mittel Partien, iedoch in denen beyden vocib⟨us⟩ extremis vermieden werden muß. e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩

§. 4. The progression from the octave to the fifth or from the fifth to the octave [via contrary motion] must be avoided when occurring in the outer voices, but not when in the middle parts. e.g.



## Membrum 2.

§. 1. Es führet Relatio Non harmonica ihren Nahmen daher, weil der unterste Clavis mit den obern letzten (aut vice versa) eine Dissonanz machet; und ist nichts anders, als wenn mi auf fa, oder fa auf mi obliquè folget. {6} E⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩



## Section Two.

§. 1. The *relatio non harmonica* receives its name because the lower pitch *mi* makes a dissonance against the upper one (or vice versa). This is the same as *mi* against *fa* or *fa* against *mi* obliquely. e.g.

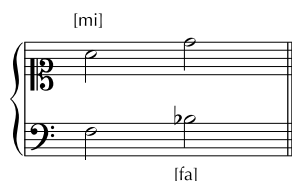
§. 2. Wie Relatio non harmonica, wo sie zu rechter Zeit angebracht wird, nicht allein in hohen werthe zu halten, sondern auch in Movirung der Affecten eine sonderliche Annehmlichkeit verursacht; also werden im Gegentheil einige Gänge gantz und gar verworffen, und zwar (1.) zwey oder mehr tertiae majores dürffen nicht aufeinander folgen, e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩

§. 2. The *relatio non harmonica* is greatly valued, not only when used at the proper time, but also because it causes a special pleasantness in the movement of the affects. However, some passages must be avoided completely, such as (1) when two or more major thirds may not follow one another. e.g.



N⟨ota⟩ b⟨ene⟩ Es sey denn, daß beyde Theile springen, da die von mi und fa herrührende unannehmlichkeit hinweg fällt. e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩

N.B. An exception is when both parts leap, such that the unpleasantness of *mi* and *fa* is avoided. e.g.



{7} (2.) So schickt es sich vermöge des vorhergehenden ersten Exempels nicht, daß zwey oder mehr Sextae minores auf einander folgen, E⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩

(2) In accordance with the previous example, it is also prohibited when two or more minor sixths follow consecutively. e.g.



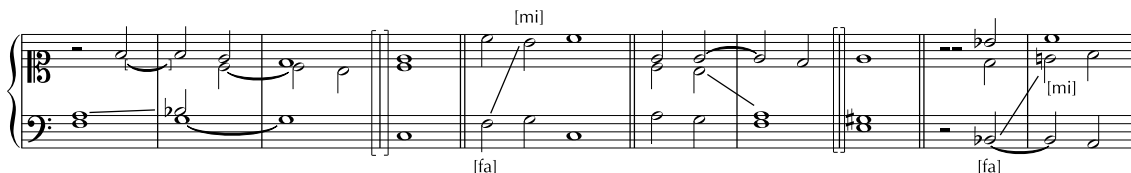
(3.) So kan man auch nicht, wenn mi auf fa oder fa auf mi oblique folget, aus der großen Tertia zur Qvinte oder von der Qvinte zur großen Tertia fortschreiten. E<xempli> g<ratia>



(3) In addition, one may not proceed from a major third to a fifth or from a fifth to a major third when *mi-fa* or *fa-mi* results obliquely. e.g.

Es seyn denn (1.) in vielstimmigen Sachen, weil die Nothwendigkeit gestattet, was sonst nicht zugelassen wird, oder (2.) In Syncopatione (3.) in formirung einer formal clausul; in dem solcher gestalt die auf behörige [sic] weise resolvirte Dissonanz dem Gehöre gnüge leistet. E<xempli> g<ratia>{8}

Exceptions arise (1) in many-voiced textures, since necessity permits what is otherwise not allowed; (2) in a suspension; or (3) in the formation of a *clausula*, since the properly resolving dissonance satisfies the ear. e.g.<sup>1</sup>



N<ota> b<ene> So scheint auch die unannehmlichkeit in denen Clavib<us> fictis nicht so penetrant zu seyn, wie in denen naturalib<us>. e<xempli> g<ratia>

N.B. The unpleasantness [of a cross relation] seems to be less penetrating with *musica ficta* than with unaltered diatonic notes. e.g.



*Membrum 3.*

*Section Three.*

Dieses Concerniret [sic] den gebrauch der Consonantien, und bestehet darinnen, daß die Stimme, umb allen übelstand zu verhüten, in allzu großen Sprüngen nicht fortgehen; dahero folgende und dergleichen gänge nicht zu gebrauchen.

This section concerns the use of consonances and advises that, in order to avoid any discord, the voices should not make leaps that are too large. Thus, the following progressions and those like them should not be used.



1 In the first example below, the tenor b-flat could be an error. B-natural would be more logical as a demonstration of allowable cross relations in parallel thirds.

{9} CAPUT III. VON DEN [SIC, DEM]  
GEBRAUCH DER DISSONANTIEN.

§. 1. Die Dissonantien werden, um dem Gehör keinen Verdruß zu verursachen, denen Consonantijs auf zweyerley weise accomodiret, nehml:ich) per celebritatem. s(ive) Transitum und per Syncopationem s(ive) Ligaturam.

[Rand:] Compositio ornata consistit in dissonantijs Harmonicae immiscendis[?] et elaborandis fugis.

§. 2. Transit(us) ist, wenn eine Stimme stille hält, und die andere sich beweget, dergestalt, daß zwischen zweyen wohlklingenden Noten eine übelklingende sich befindet E(xempli) gr(atia)



§. 3. Wobey zu mercken (1.) daß der Transit(us) nur in Notis minorib(us), als minib(us), semiminis, fuis et semifuis, nicht aber in majorib(us) als brevib(us) und semibrevib(us) gebraucht werde, weil diese in ihren Sedib(us) zu lange bleiben, und die Resolutionem harmonicam über die Zeit aufhalten. (2.) daß die Noten besonders die Dissonirende, allein per gradus entweder auf oder niederwärts fortschreiten müßen.

§. 4. Er wird getheilet in Regularem et irregularem.

§. 5. Transit(us) Regularis wird genennet, wenn die anschlagende oder {10} ungerade Note Consonans; die andere oder gerade hingegen Dissonans ist; Ein Exempel ist neben obangeführten auch folgendes.



CHAPTER III. REGARDING THE USE OF  
DISSONANCES.

§. 1. In order to avoid causing the ear displeasure, dissonances are accommodated by consonances in two manners, namely by *transitus* [passing and neighbor notes] and by *syncopatio* or *ligatures* [suspensions].

[Margin:] Ornamented composition consists of dissonant harmony and embellished imitation.

§. 2. *Transitus* is when one voice holds still and the other moves, such that a bad-sounding note [dissonant interval] occurs between two good-sounding ones [consonant intervals]. e.g.

§. 3. Here one must note (1) that the *transitus* is only used in shorter note values, such as half, quarter, eighth, and sixteenth notes, not in larger values like breves and whole notes, since these remain stationary too long and delay the resolution; and (2) that the notes, particularly the dissonant ones, must either ascend or descend by step.

§. 4. The *transitus* is divided into *regularis* [unaccented] and *irregularis* [accented].

§. 5. *Transitus regularis* occurs when the first odd-numbered beat is consonant and the second even-numbered beat is dissonant. The following is an example of this, as is the above example.



§. 6. *Transitus irregularis* ist, wenn die anschlagende Note dissoniret, die folgende aber Consoniret. e⟨xempli⟩ g⟨ratia⟩

§. 6. *Transitus irregularis* is when the downbeat is dissonant and the following beat is consonant. e.g.

Exemplum 1.

Exemplum 2.    Exemplum 3.    Exemplum 4.

{11} §. 7. Etliche Recommendiren diesen ziemlichern maßen, und suchen in den öfftern Gebrauch deßelben eine besondere Eleganz, andere bestehen auf dem Gegentheil, und halten dafür, daß Er nicht wohl zu gebrauchen sey; diejenigen, so die ersten zu imitiren trachten, erwehlen das beste, sonderlich, was die Art der 3. ersten Exempel anbelanget, das letztere fällt in etwas verdächtig [sic], und dieses daher, weil in demselben die letztere Note von den Transitu Regulari, und die erste von den irregulari, und solcher Gestalt zwey Dissonantien zusammen kommen, und ist in Vierteln und größern Noten nicht zu dulden, in gar geschwinden aber, kan es admittiret werden.

§. 7. Many adamantly recommend this [*transitus irregularis*] and perceive a special elegance in its frequent use. Others are of the opposite opinion and believe it should not be used too often. Those who subscribe to the former opinion mention the best [practices], particularly regarding the manner shown in the first three examples [Ex. 1–3 above]. The last [Ex. 4] is somewhat suspect because the second note [in the first pair: f'] is a *transitus regularis* [unaccented], and the first note [in the second pair: d'] is a [*transitus irregularis*] [accented]. This results in two consecutive dissonances. This is not to be used in quarter-note values or larger, but can be allowed in fast values.

§. 8. *Syncopatio* oder *Ligatura* wird genennet, wenn die Noten wieder [wider] den Tact gesungen werden, und so lange inæqualiter einher gehen, biß sie mit denselben wieder in Ordnung kommen.

§. 8. *Syncopatio* or *Ligatura* is when the notes are sung against the meter and proceed unequally until they reunite with the meter.

§. 9. Diese Rückung geschicht entweder Cum oder sine dissonantiarum intermixtione.

§. 9. This shift occurs either with or without dissonances mixed in.

§. 10. Sine dissonantijs begiebt sich folgende, und dergleichen Art:

§. 10. [A *Syncopatio*] Without dissonances occurs in the following manner:

§. 11. In Syncopatione, so cum Dissonantiarum intermixtione geschiehet, ist das vornehmste, daß man wiße.

§. 11. The most common type of syncopation includes dissonances.

{12} (1.) wie die Consonantien sich in Dissonantien verändern. (2.) wie diese hinwieder in Consonantien sich resolviren.

(1) How the consonances change into dissonances. (2) How these [dissonances] then resolve to consonances.

§. 12. Da denn zu mercken, daß man es vornehmlich mit 2. Stimmen zu thun habe; die eine giebt die Dissonanz, die andere aber leidet oder empfähet gleichsam dieselbige; diese muß allezeit vorher Consoniren, oder liegen |: wenige Fälle ausgenommen :] und nachgehends nieder, nicht aufwärts gehen.

§. 12. One should note that this primarily has to do with two voices. The first voice causes the dissonance and the second suffers or accepts it. The second voice must be tied [prepared] as a consonance (with some exceptions) and afterwards descend, not ascend.

§. 13. Diejenige Gänge, so sich besonderer Lieblichkeit willen, Contra regulam zutragen, da nemlich keine Stimme liegt, bestehen mehrentheils in folgenden und dergleichen Exempeln der Quartæ, Semidiapente und Septimæ: als

§. 13. Those progressions that are allowed to violate this rule on account of their special sweetness, so that no voice is tied, consist largely of the following examples of the fourth, diminished fifth, and [minor] seventh, and those like them. e.g.

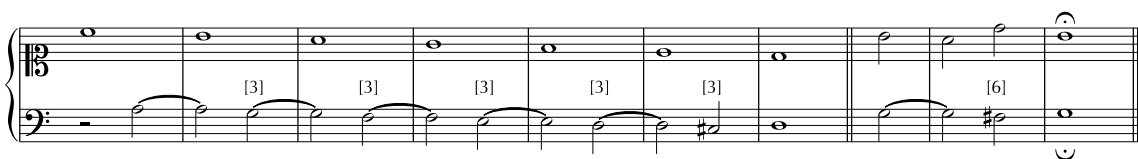


§. 14. So viel hiernächst die Resolutiones Dissonantiarum anbelanget, so sind selbige folgender Gestalt angeführet worden, daß dasjenige, was außer solchen Gängen solte gefunden werden, nicht allerdings ist vorzulässig zu halten.

§. 14. Now we come to the resolution of dissonance, which is arranged in the following way, so that those passages not conforming to the below examples should not be considered permissible.

§. 15. Folget also Resolutio Secundæ, welche (1.) entweder in der {13} Tertia oder in der Sexta geschiehet.

§. 15. Here follows the resolution of the second, which (1) occurs on a third or sixth,



Oder doch gar selten in Quarta abundante fundata.

or rarely [the second may resolve] to an augmented grounded fourth [i.e., an augmented fourth between two upper voices];



(2.) in eine andere Dissonanz nehml(ich) in Semidiapente.



(2) [or the second may resolve] to another dissonance, namely to the diminished fifth.

Insgemein wird auch hier Resolutio Secundæ in unisonum et Tertiam angeführet, weil aber solches in denen Simplific(us) nicht so wohl, als in denen Compositis, als in der Nona und Octava wohl zu lauten scheint, als soll solches auch biß dahin versparet werden.

The second very often resolves to a unison or third. But since this does not seem to sound as good in a simple interval as it does in a compound, namely as a ninth [*sic*, tenth] or octave, we will pass over this topic until later.

{14} §. 16. Semidiatesseron kan nicht wohl auf andere als folgende Art angebracht werden.



§. 16. The diminished fourth may only be used in the following way:

§. 17. Qvarta gehet entweder (1.) in Tertiam oder in Sextam.



§. 17. The fourth resolves (1) either to a third or a sixth:

Oder (2.) in Semidiapente; welches aber, wie auch die beyden vorigen Gänge in vielen Stimmen an [*sic*, am] füglichsten angebracht wird. e(xmpli) g(ratia)

or (2) to a diminished fifth. But like the previous two progressions [§. 17.], this is best used with many voices [not just two]. e.g.



§. 18. Semidiapente oder die falsche Qvinte verursacht ein sonderliches Contentement; leidet aber keine Resolution, wo sie nicht per Tertiam geschiehet. {15}

§. 18. The diminished fifth or false fifth is especially satisfying, [but] allows for no resolution except to a third.



§. 19. Septima resolviret sich insgemein

§. 19. In general, the seventh resolves

1.) in Tertiam.

to a third:

(2.) in Sextam.

to a sixth:

(3.) selten in Octavam

seldom to an octave.

[(4.) in Quintam]

[(4.) to a fifth]

{16} §. 20. Nona gehet in Octavam oder Tertiam.

§. 20. The ninth resolves to an octave or third.

§. 21. Nun folgen noch einige Progressus, welche zwar wieder [wider] obangezogene Exempla laufen, dennoch aber gar viel gebraucht worden.

§. 21. Here follow a few more progressions, which, although they contradict the above examples, are often used nevertheless.<sup>2</sup>

Syncopatio Catachrestica.

2 Christoph Bernhard's *Tractatus* defines "syncopatione catachrestica" as a syncopated dissonance in the *stylo luxuriante communi* that either resolves down by step to a dissonance or resolves by leap to a consonance. The third example below is copied from Bernhard (Müller-Blattau 1963, 77).

§. 22. Was in [sic, im] übrigen die Verdoppelung der Stimmen bey denen Dissonantijs betrifft, so ist sonderlich zu merken, daß Nota Syncopen patiens niemahls könne und dürffe verdoppelt werden; in denen übrigen richtet man sich nach denenjenigen, was deß falls in folgenden Capite wird angezogen werden.

§. 22. Regarding the doubling of dissonances, one should take particular note that the patient voice [i.e., the tied voice] may never be doubled. Regarding what remains, one should orient oneself around the instruction given in the following chapters.

#### CAPUT IV. DE TRIADE HARMONICA.

#### CHAPTER IV. REGARDING THE *TRIAS HARMONICA*.

§. 1. Trias harmonica, ist das fundament einer vollkommenen zusammen stimmung, und wird daher also genennet, weil sie aus denen wohlklingenden Sonis, als der Qvinta und zweyen Tertijs bestehet, worbey vornehmlich dreyerley zu beobachten:

§. 1. The *trias harmonica* is the basis of a complete concord and is therefore so named because it consists of good-sounding pitches: the fifth and two thirds, whereby one must observe three things:

(1.) die Eintheilung (2) die Veränderung (3) die Verdoppelung.

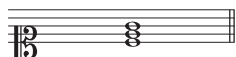
(1) the spacing, (2) the inversion, and (3) the doubling.

§. 2. Trias harmonica ist entweder dura (sive perfecta, sive Naturalis) oder mollis (sive imperfecta.)

§. 2. *Trias harmonica* is either major (perfect or natural) or minor (imperfect).

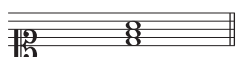
§. 3. Trias harmonica dura führet die große Tertia unten, die kleine oben

§. 3. The major *trias harmonica* has the major third below and the minor third above.



§. 4. Mollis hergegen hat die kleine Tertie unten, die große aber oben

§. 4. In contrast, the minor [*trias harmonica*] has the minor third below and the major third above.



§. 5. Wenn nun ein Stück aus solchen modo gesetzt ist, deßen ordentliche Trias die große Tertie unten hat, so ist Cantus duri, obgleich die Scala mollis ist; stehet aber im gegentheile die kleine Tertie unten, so ist es Cantus mollis, wenn auch gleich die Scala dur oder hart wäre. e<sup>x</sup>empli gratia

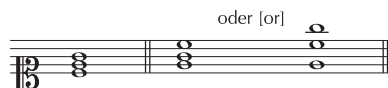
§. 5. If a piece is set in a mode whose main triad has the major third below, then it is in *cantus durus*, even if the key signature includes a flat. In contrast, if the main triad has a minor third below, then it is in *cantus mollis*, even if there is no flat in the key signature. e.g.



§. 6. So auch, wie ob[en]gemeldet die große Tertia in Triade harmonica unten stehet, so ist die Trias vollkommner, und gibt einen freudigen Concent; {18} welches um von der Eigenschafft eines Modi oder Thons desto schwerer zu judiciren, wohl in acht zu nehmen ist. [Siehe Kap. V, §. 31.]

§. 6. As mentioned above, when the major third in the *trias harmonica* is below, then the *trias* is more complete and it makes a pleasing concord. One must observe that this should be weighted strongly when judging the quality of the mode or key [see Chapter V, §. 31.]

§. 7. Das andere, so bey der Triade harmonica in acht zu nehmen, ist die Veränderung; welche geschieht, wenn die in Triade befindliche Theile bald hier bald dorthin versetzt werden, wie aus gegenwärtigen Exempel zu sehen, da die unterste Stimme in die Oberste oder in die Mitten kömmt, daß solcher Gestalt die Tertia das fundament führet:



§. 8. Wobey zu mercken, daß die oberste Stimme niemahls in fundamento stehen könne, es sey denn, daß man Syncopire, und die darzwischen [sic] kommende Qvarte behörigermaßen resolvire.



§. 9. Und endlich ist noch übrig die Verdoppelung, wenn nemlich die theile [der] Triadis, nachdem man es mit vielen Stimmen zu thun hat, müßen vermehret werden.

§. 10. Wobey in acht zu nehmen, daß (1.) die Stimmen nicht zu weit voneinander gesetzt werden dürfen, denn ie näher selbige beyeinander stehen, ie angenehmer wird die Music zu hören seyn; (2.) daß beydes in wenigen als vielen Stimmen, der unterste und oberste Klang am meisten; der mittelste {19} aber am wenigsten, ja niemahls, es sey denn, daß man es nicht umgehen könne, doppelt gesetzt werde.

§. 11. Wäre also folgendes und dergleichen Exempel unrecht, ob sie gleich vielfältig vorkommen.



§. 12. Welches jedoch in geschwinden Noten geduldet wird.



§. 7. The other thing that must be observed with the *trias harmonica* is the alteration [inversion]. This occurs when the composite parts of the *trias* are placed here, then there, as seen below: the lowest voice is shifted to the highest or the middle voice, and in such an arrangement the third forms the foundation.

§. 8. Here it should be noted that the highest voice [the fifth of the *trias*] may never be in the bass unless one syncopates and the intervening fourth resolves properly.

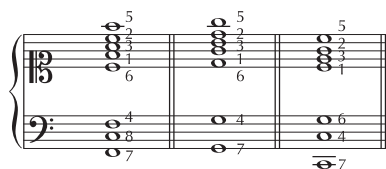
§. 9. And finally, the topic of doubling remains, which is when the parts of the *trias* must be multiplied in many voices.

§. 10. Here one should be aware (1) that the voice may not be set too far from one another, for the closer the voices are to each other, the more pleasant the music is to hear; (2) that in both many- and few-voiced textures, the lowest and highest voices are most often doubled. The middle voice is doubled the least often, in fact never, except when it cannot be avoided.

§. 11. The following example and those like it are incorrect, even though they occur often.

§. 12. But this doubling [of the third] is allowed in fast notes:

§. 13. Sonsten pflegen, um die natürlichen [sic] Stellung der Consonantien desto beßer zu laßen, folgende Exempel vorgestellt zu werden, welche billig wohl müssen betrachtet werden, wiewohl es unmöglich ist, die Consonantien in solche Ordnung zu stellen



§. 13. Many [authors] use the following example to show the natural spacing of consonances. This should be examined, even though it is impossible to arrange the consonances in this way.<sup>3</sup>

#### CAPUT V. VON DENEN MODIS INSGEMEIN, UND DEROSELBEN AMBITU. CLAUSULIS UND REPERCUSSION.

{20} §. 1. Nechst dem, was in beyden vorhergehenden Capiteln angezogen worden, muß ein Componist zu anfang eines Stückes auf einen solchen modum reflectiren, welcher beydes denen Text-Worten, als auch denjenigen Fällen, worauf die Music eigentlich gerichtet wird, gemäß sein.

§. 2. Es ist aber der Modus |: wird sonsten insgemein auch Ton«us» genennet :| eine gewisse Ordnung und Schrancken, so bey Setzung eines Musicalischen Stückes gehalten wird, damit recht angefangen, fortgefahen, und recht geschlossen werde.

§. 3. Es rühret aber der Modorum ursprung vornehmlich her ex divisione Octavæ; denn weil die Octava, wie sie sich in Scala diatonica befindet, wegen des bald hier bald dort sich befindenden Semitonij, ingleichen Gradus nicht kan getheilet werden, als entspringen daher sieben Species Octavæ; welche um mehrerer deutlichkeit willen mit ihren ungleichen Gradib«us» auf folgende Systemata gleich unter einander gesetzt, auch die Semitonia, als aus welchen die ungleichheit herkömt, mit einen bogen anmerket worden. {21}

#### CHAPTER V. REGARDING THE MODES IN GENERAL AND THEIR *AMBITU*, *CLAUSULAE*, AND RECITING TONE.<sup>4</sup>

§. 1. Besides that which was recommended in the previous chapter, at the beginning of a piece a composer must decide which mode to use. The mode must be fitting, both in those occasions where there is a text and where there is not.

§. 2. The mode (also often called a key) is a certain ordering and set of limitations that is maintained in the setting of a musical piece, so that one may begin, continue, and end properly.

§. 3. Originally the system of modes was based primarily on the division of the octave. Because the the octave as found in the diatonic scale cannot be divided equally, there arise therefore seven species of the octave, each of which distribute the semitones differently. For the sake of clarity, the seven species, with their unequal pattern of whole and half steps, are shown below one after another. The semitone, which is the cause of the unequal pattern, is also indicated with a slur.

3 See Praetorius/Remeš (2019, 110) for another instance of this sort of graphic from an anonymous seventeenth-century thoroughbass treatise.

4 As mentioned in the introduction, the following section on modes closely resembles that found in Walther's *Praecepta* (1955, 159ff). This material may be taken from the lost fourth volume of Printz's *Phrynis Mitilenaeus*.

C. 1.

D. 2.

E. 3.

F. 4.

G. 5.

A. 6.

H. 7.  
[B. 7.]

§. 4. Aus diesen 7. Speciebꝰ Octavæ entstehen propter inversam Qvintæ et Qvartæ dispositionen 14. Modi, nachdem nehmlich in selbigen die Qvinta und Qvarta sich entweder oben oder unten befindet. eꝰmpliꝰ gꝰratiaꝰ {22}

§. 4. From these seven octave species arise the fourteen modes on account of the inversion of the fifth and fourth. The fifth and the fourth may be located above or below. e.g.

§. 5. Die erste Disposition Modorum, da die Qvinta unten, die Qvarta oben stehet, wird Harmonica genennet, weil die Qvarta, in dem man ex Sono gravi in acutum steigt, an ihren behörigen Orte, nehmlich über der Qvinte zu stehen kömmt, und solcher gestalt einen schönen wohl-laut, verursacht, die Modi werden Domini, oder Avthentici und Primarij genennet, und sind die §. præcedꝰentiꝰ angeführte 7. Species.

§. 5. The first modal disposition is termed “harmonic” because when measuring from low to high notes the fourth appears in its proper place, namely above the fifth, and such an arrangement causes a beautiful concord. The [harmonic] modes are thus called dominant, authentic, or primary. These are the seven species introduced in the previous paragraph.

§. 6. Die andere Dispositio, da nehmlichꝰ die Qvinta oben, die Qvarta unten gefunden, wird Arithmetica genennet. Denn weil die Qvarta, in dem man ex Sono acuto in gravem herunter gehet, nicht an ihren behörigen orte über der Qvinte, sondern gar unter die Qvinte zu stehen kömmt, und also den gehör eine Dissonanz verursacht; so wird diese Dispositio um der natürlichen Ordnung willen, worinnen sich gleichwohl die Zahlen befinden, denen Mathematicis überlaßen, und erhält auch daher den Nahmen; die Modi werden Servi [oder] Plagales oder Secundarij gennet.

§. 6. The other disposition, namely with the fifth above and the fourth below, is termed arithmetic because when measuring from high to low, the fourth comes to stand not in its proper place over the fifth, but instead below the fifth, thus causing a dissonance to the ear. Thus, for the sake of the natural order of things, which is the rationale behind the ordering of modes, the arithmetic division will be left to the mathematicians. [?] Because of their subservient status, these modes are called servants, plagal, or secondary.



§. 7. Weil aber der letzte Modus so wohl in Ordine Arithmetico als Plagali propter falsam dispositionem Quintæ et Quartæ gantz und gar verworffen wird; als behalten wir von 14. Modis nur die folgenden 12. {23}

	Authentici	Plagales
D.	1. Dori <sup>cus</sup> -	2. Hypodori <sup>cus</sup> .
E.	3. Phrygi <sup>cus</sup> .	4. Hypophrygi <sup>cus</sup> .
F.	5. Lydi <sup>cus</sup> .	6. Hypolydi <sup>cus</sup> .
G.	7. Mixolydi <sup>cus</sup>	8. Hypomixlydi <sup>cus</sup> .
A.	9. Æoli <sup>cus</sup> .	10. Hypoæli <sup>cus</sup> .
C.	11. Joni <sup>cus</sup> .	12. Hypojonic <sup>cus</sup> .

§. 7. Because the last mode [from B to b] has a faulty disposition in both the arithmetic and plagal orderings of the fifth and the fourth [a diminished fifth], it is discarded completely. Thus of the fourteen modes, we retain the following twelve.

§. 8. Bey einen ieden Modo hat man vornehmlich auf 3 Stücke zu sehen, (1.) auf den Ambitum oder limites (2.) auf deßen Clausulen, oder Cadentien und (3.) auf die Repercussion.

§. 8. In each mode one must consider three aspects: (1) the *ambitus*, or boundary; (2) the *clausulae* or cadences; and (3) the reciting tone.

§. 9. *Ambitus* heißet eigentlich das auf und absteigen aus denen äusersten *clavibus* eines iedweden modi in die Octave. *exempli gratia*

§. 9. *Ambitus* means ascending and descending of an octave from the outer-most pitches of the respective mode. e.g.



Werden also hierdurch [sic] den Modo gewisse Gränze gesetzt, in welchen er sich befinden soll.

This sets certain boundaries on the mode, within which it is located.

§. 10. *Clausula formalis* oder *Cadentia* ist ein gewisses Stück der Melodie, deßen man sich entweder bey den final |: und wird in specie *clausula finalis* genennet :| oder auch bey schließung eines *Puncti* oder *Commatis* zubediene {24} pfelet.

§. 10. A *clausula* or cadence is a melodic segment that one tends to use either at the *final* (in which case it is called a *clausula finalis*) or at the close of a period or comma [in the sung text].

§. 11. Und weil eine iedwede Stimme ihre besondere form und gebrauch in *Clausuliren* hat, als ist in Absicht auf dieselbige *Clausula finalis* entweder *Perfectissima*, *perfecta*, *imperfecta*, *Cantizans*, *Altizans*, oder *Tenorizans*.

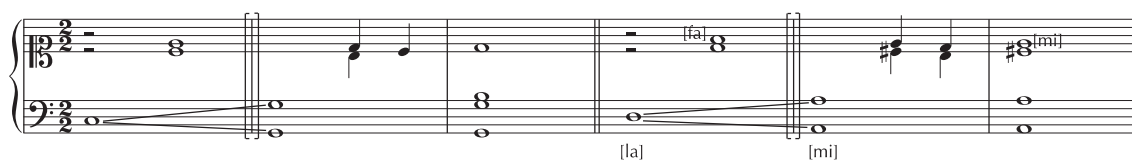
§. 11. And because each voice has its particular form and use in making a cadence, the above-mentioned *clausula finalis* can be either *perfectissima*, *perfecta*, *imperfecta*, *Cantizans*, *Altizans*, or *Tenorizans*.

§. 12. *Clausula formalis perfectissima* est [ist], welche die Harmonia dergestalt zu ruhe führet, daß mit derselben völlig kan geschlossen werden; die letztere Note derselben steigt in den *fundamento* entweder in die *Quarte* aufwärts oder in die *Quinte* unterwärts. *exempli gratia*

§. 12. *Clausula formalis perfectissima* is that which leads the harmony to a close, such that it can be completely concluded. Its last bass motion either ascends by fourth or descends by fifth. e.g.



§. 13. Perfecta ist, wenn sich in fundament das gegentheil ereignet, dergestalt, daß die letzte Note, entweder in Quintam aufwärts oder in Quartam unterwärts gehet. Sie wird auch Dissecta genennet, weil ihre letzte Note gleichsam abgeschnitten zu seyn scheint. Sie machet einen andächtigen und ziemlich traurigen Schluß, sonderlich in Cantu modi [sic, s.o.; mollis], weil sie so denn die aus den fa ins mi gehende Stimme Relationem non harmonicam verursacht. und dieweil in Cantu molli der Bass aus {25} dem la ins mi herabsteiget, so ists daher entstanden, daß man von einer schlimmen Sache zu sagen pfliget, es wird auf ein la mi hinaus lauffen.



§. 13. *Perfecta* is when the opposite happens in the bass, such that the last motion either ascends by fifth or descends by fourth. It is also called *dissecta* because its last note seems to be cut off. It makes a prayerful and very sorrowful close, especially in *cantus modi* [sic, mollis], because the voice proceeding from *fa* to *mi* makes a *relatio non harmonica* [cross relation]. And because in *cantus molli* the bass leaps down from *la* to *mi*, one tends to use the following expression for unfortunate occasions: “It will result in a *la-mi*.”

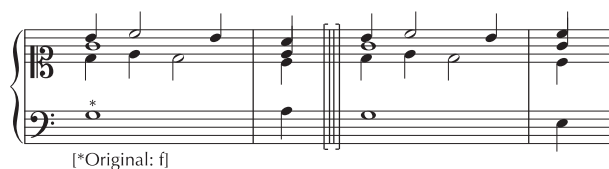
§. 14. Sonsten wird diese Clausula in der mitte des gesanges iezuweilen auch ohne Syncopatiō angebracht auf diese weise.



[\*Original: c']

§. 14. Otherwise this *clausula* is used in the middle of a song, even without a *syncopatio*, in the following way:

§. 15. Clausula formalis min(us) perfecta ist der Perfectissimæ in allen gleich, außer, daß die letzte Note nicht in die aufsteigende Quartam oder absteigende Quintam, sondern in die aufsteigende Secundam oder in die absteigende Tertiam gehet. e(xempli) g(ratia)



[\*Original: f]

§. 15. *Clausula formalis minus perfecta* is the equivalent to the *perfectissimæ* in all respects, except that the last note is not an ascending fourth or descending fifth, but an ascending second or descending third. e.g.

diese Clausula wird eigentlich clausula Altizans genennet.

[This clausula is actually called an alto clausula]

{25a} §. 16. Clausula Cantizans ist, wenn die Discant Clausul in den fundament gefunden wird; die hieher gehörende Exempla werden in folgenden Capitel anzutreffen seyn.

§. 16. *Clausula cantizans* is when the discant clausula is found in the bass. Examples of this will be found in the following chapter.

§. 17. Clausula Altizans ist, wenn die Alt Clausul in den fundament gefunden wird, gehöret eigentlich ad clausulam formalem minus perfectam, besonders was das daselbsten angeführte letzte Exempel betrifft.

§. 17. *Clausula altizans*, when the alto clausula is found in the bass, is actually a *clausula formalis minus perfectam*, specifically the last example above.

§. 18. Clausula Tenorizans ist, wenn die Tenor clausul in den fundamente gefunden wird.

§. 18. *Clausula tenorizans* is when the tenor clausula is found in the bass.

§. 19. Nechst diesen, und dieweil ein ieder modus seine besondere clausulam hat, als werden dieselbe ratione deßen fernerweit in proprias, affinales et peregrinas eingetheilet.

§. 19. In addition to these, because each mode has its particular *clausulae*, these are divided into *proprias*, *affinales*, and *peregrinas* according to their distance [from the *final*].

§. 20. Clausula formalis propria, so dem Modo eigentlich angehöret, ist entweder Primaria, Secundaria oder Tertiaria.

§. 20. A *Clausula formalis propria*, which is part of the mode, can be either primary, secondary, or tertiary.

§. 21. Clausula primaria ist, so ex infima triadis harmonicæ parte moduliret wird.

§. 21. *Clausula primari* is when one modulates [makes a cadence] on the *infima* [root] of the *trias harmonica*.

§. 22. Secundaria ist, welche in Suprema Triadis parte formiret wird.

§. 22. [*Clausula*] *secundaria* is when the cadence occurs on the *suprema* [the fifth of the *trias*].

§. 23. Tertiaria ist, wenn in media parte triadis clausuliret wird.

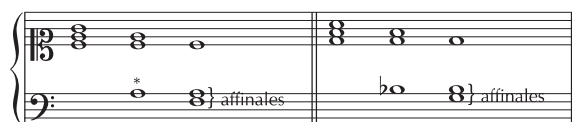
§. 23. [*Clausula*] *tertiaria* is when a cadence is made on the *media* [third] of a *trias*.

§. 24. Clausula affinalis wird daher also genennet, weil sie mit denen untersten theilen Triadis in nahe Verwandtschaft stehet.

§. 24. *Clausula affinalis* is named thus because it has a close relationship to the lower-most parts of the *trias*.

§. 25. Dergleichen affinales hat ein iedweder modus ordentlich zwey; davon die erste mit beyden untersten theilen Triadis; die andere aber nur mit dem untersten allein verwandt ist; welche beyde folgender Gestalt erkandt werden: In cantu duro nimmt man Tertiam majorem [sic, s.o.; minorem] und Quintam unter-<sup>26</sup>werts, und formiret daraus die Affinales exempli gratia

§. 25. Each mode usually has two of these [*affinalis*]. The first has a relationship to the two lower parts of the *trias*, the other only with the lowest [the root]. Both can be recognized in the following way: in *cantus durus* one takes a major [sic, minor] third and fifth below and makes the *affinalis* out of this. e.g.<sup>5</sup>



[\*Original: g]

§. 26. Clausula peregrina ist, wenn aus eines andern Modi Triade eine Clausula formiret und geborgt wird.

§. 26. *Clausula peregrina* is when a clausula is formed and borrowed from the *trias* of a different mode [i.e., when the *trias* of this mode shares no common tones with the *trias* of the main mode].

5 No mention is made of *cantus mollis*. The missing passage can be found in Walther 1955, 163.

§. 27. Solche Clausulæ nun, können nicht so gar ohne Unterschied gebraucht werden, iedoch laßen sich deßfalls keine sonderliche Præcepta fürs schreiben, außer, daß Clausula primaria vornehmlich in Principio et fine müßen angebracht werden: In Principio, damit die Harmonie beständig ihren Modum geführet wird; in fine, damit gehöret und gesehen werde, *cujus* Toni der gesang sey, *juxta Regulam: In fine videtur, cuius* Toni.

§. 28. Clausulæ Secundariæ, Tertiariæ, affinales und Peregrinæ werden um den Gesang zu amplificiren, in der mitte gebraucht, doch mit solcher maße und bescheidenheit, damit der *Modus* nicht mutiret, noch die Harmonie gar destruiert werde.

§. 29. Das dritte, so bey denen Modis zu beobachten, wird Repercussio genennet, welche nicht anders ist, denn ein gewißes Intervallum, so in den Modo, deßen Repercussio es ist, also wiederholet wird. oder Repercussio ist nichts anders denn eine umgekehrte wiederholung des vorhergehenden Intervalli. *exempli gratia* {27}



§. 30. Was Repercussio sonst auf sich habe, und wie das fundament der Fugen sey, soll an seinen Orte nicht unerinnert gelaßen werden.

§. 31. Nächst diesen gehöret auch hieher De Modorum Natura zu judiciren; Alleine wenn man die Species *qvintæ* et *Qvartæ* eines iedweden Modi ansiehet, was nehmllich dieselbigen für Eigenschafften und Affecten haben; auch was bereits droben, *capite* 4. §. 6. zu hülfte deßen angezogen worden, wohlbeobachtet, so wird deßfalls gar leicht zu urtheilen seyn. *exempli gratia* Prima Species *Qvintæ*, ut *Sol*, est hilaris; Secunda, *Re la* svavis, Tertia, *mi mi* infirma; *Qvartæ* species prima, ut *fa*, est hilaris, Secunda, *re sol*, gravis; tertia, *mi la*, tristis.

§. 32. Wenn ich demnach des Ionici naturam nach denen speciebus *Qvintæ* et *Qvartæ* urtheilen soll, so ist er valde [sehr] hilaris, und so von denen übrigen: *Lydius*, devotus; *Mixolydius*, moderatus; *Dorius*, gravis. *Æolius* svavis, tristis, religiosus, habens *qvendam indignantis insultationem*.

§. 27. Such *clausulae* cannot be used arbitrarily, yet no special principles can be prescribed for their use, except that the *clausula primaria* must be used at the beginning and the end: in the beginning so that the harmony springs forth from its mode; and at the end, so that it can be heard and seen in which mode the song is in, according to the rule: "In the end, one perceives the mode."

§. 28. *Clausulae secundariae, teriariae, affinales*, and *peregrinae* are used in the middle in order to amplify the song, but with such caution and modesty that the mode does not change and the harmony is not destroyed.

§. 29. The third aspect that must be observed in the modes is called the reciting tone, which is nothing other than a certain interval in the mode that is repeated. That is, a reciting tone is nothing other than an inverted [altered] repetition of the preceding intervallic progression [as in imitation]. e.g.

§. 30. More regarding the reciting tone and how it is the foundation of fugues, will not remain unmentioned when the time arises.

§. 31. Besides these [three aspects] one must also judge the nature of the mode. Alone when one observes the species of fifths and fourths of a given mode, namely what kind of properties and affects they have, which was already mentioned above in Chapter IV, §. 6, the nature of a mode will be easy to judge. e.g. The first species with fifth *ut-sol* is cheerful; the second [fifth] *re-la* is sweet; the third [fifth] *mi-mi* is fragile; the first of the fourth species *ut-fa* is cheerful; the second [fourth] *re-sol* is grave; the third [fourth] *mi-la* is sorrowful.

§. 32. If I should judge the natural Ionian mode according to and its fifths and fourths, then it is quite cheerful, and regarding the rest: Lydian is devout, Mixolydian is moderate, Dorian is grave, Aeolian is sweet, sad, religious and likewise capable of indignant outbursts.

## CAPUT VI. VON DENEN MODIS IN SPECIE.

{28} [§. 1.] Es sind bey der heutigen Music nicht mehr als der Dori<sup>us</sup> Æolius, und Joni<sup>us</sup> in Gebrauch; weil aber die Choral-Gesänge aus allen Modis gesetzt, so wollen wir sie nichts destoweniger sammt ihren Ambitu, Clausulis und Repercussione ordent<sup>lich</sup> hiernach durchgehen.

§. 2. Dori<sup>us</sup>; (:Gleich wie alle Modi ursprüng<sup>lich</sup> von denen griechischen Völcker, welche nach ihren unterschiedenen Landschaften entweder Dorij, Phryges, Æoles oder Jones genennet wurden, und von denen einen jedweden, nach dem die Natur dieselben entweder zur Fröligkeit oder Traurigkeit geneigt gewesen, ein besonderer Mod<sup>us</sup> zugeeignet werden; also kömmt auch besonders der Dori<sup>us</sup> von denen Doriern her, und wird allen Modis vorgezogen, weil vermut<sup>lich</sup> die Dorier auch vor andern Völckern in einen und den andern sich einiges vorzugs rühmen können. Es wird dieser Modus für sehr gravitatisch geachtet, wie er denn auch ein Carmen Heroicum zu seyn sehr geschickt ist:) deßen Ambit<sup>us</sup> ist: D. d.



Exempla dieses Modi können nachfolgende kirchen gesänge abgeben.

1. Wir gläuben all' an einen Gott <etc.>
2. Mit Fried und Freud ich fahr dahin <etc.>
3. Christ lag in Todtes banden.
4. Vater unser im Himmelreich <etc.> Hierin erstreckt sich die Melodie {29} biß auf 3tiam minorem über den Ambitum; um dadurch die größte begierde des gemüths zu exprimiren.
5. Christ unser H<sup>err</sup> zum Jordan kam <etc.> Wiewohl das final irregulär ist; iedoch so repräsentiret die vorhergehende clausula repetitionis das Regulär final.

## CHAPTER VI. REGARDING THE INDIVIDUAL MODES.

§. 1. In today's music only Dorian, Aeolian and Ionian are in use. But because the chorales are set in all modes, we would therefore like to go through them all regarding their *ambitus*, *clausulae*, and *repercussione*.

§. 2. Dorian (like all the modes, originally from the Greek people, the name corresponding to various regions—either Dorian, Phrygian, Aeolian, or Ionian [etc.], so that each was assigned a mode according to its nature, tending either towards happiness or sadness. Thus the Dorian mode comes specifically from the Dorians, and is the most favored of the modes, supposedly because the Dorians were able to achieve a certain fame in comparison to the other peoples. This mode is considered to be very grave, such that it is quite suitable to a heroic song), whose *ambitus* is d'-d''.

Examples of this mode can be found in the following chorales:

1. Wir gläuben all' an einen Gott <etc.>
2. Mit Fried und Freud ich fahr dahin <etc.>
3. Christ lag in Todtes banden.
4. Vater unser im Himmelreich <etc.> Here the melody rises a minor third beyond the *ambitus* to express the highest desire of the soul.
5. Christ unser H<sup>err</sup> zum Jordan kam <etc.> Although the *finalis* [of this chorale] is irregular, the previous repeated *clausulae* represent the regular *finalis*.

§. 3. Seine Repercussio ist:



§. 3. Its reciting tone is:

§. 4. Hierauf folgen nun die Clausulen dieses Modi, und zwar

(1.) Clausula primaria perfectissima:      Clausula dissecta primaria.

Clausula primaria Cantisans.      oder [or]

Clausula primaria Tenorizans      Clausula primaria minus perfecta.

(30)

§. 5. Clausulae Secundariae, et quidem

§. 5. *Clausulae secundariae* are

(1.) Clausula [secundaria] perfectissima      Clausula Secundaria Cantisans.      oder [or]

Clausula Secundaria Tenorizans.      Clausula Secundaria minus perfecta      Clausula Secundaria dissecta.

[\*Original: e]

{31} §. 6. Clausulae 3tiariae, et quidem

§. 6. *Clausulae tertiariae* are

(1.) Clausula tertiaria perfectissima      Clausula tertiaria Cantisans      [Clausula tertiaria Tenorizans.]

Clausula tertiaria minus perfecta      oder [or]      Clausula 3tiaria dissecta.

§. 7. Clausulæ affinales perfectissimæ.

§. 7. *Clausulæ affinales perfectissimæ*



§. 8. Zu diesen zweyen Clausuln können nach belieben auch die übrigen als clausula Cantizans, Tenorizans und Altizans formiret werden.

§. 8. Besides these two *clausulæ*, the others, namely *cantizans*, *tenorizans*, and *altizans* can also be made as desired.

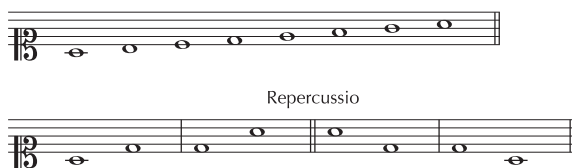
{32} §. 9. Clausula peregrina; die veränderung hujus clausulæ sind bey den Jonico zu finden.

§. 9. *Clausula peregrina*. The variations of these *clausulæ* can be found by the Ionian mode.



§. 10. Hypodori $\langle$ us $\rangle$ . Dieser Mod $\langle$ us $\rangle$  heißet fürnehmlich $\langle$  daher, also weil die Oberstimme unter den Principal Clavem des Dorij nehmlich $\langle$  D. herunter steigt; wie aus deßen ambitu, welcher A. a. ist, zu sehen.

§. 10. Hypodorian. This mode is so called because the upper voice [of a chant or chorale] descends below the *finalis* of the Dorian mode. The *ambitus*, a–a', is as follows:



Wenn sich nun die Oberstimme in der Octava D. aufhält, so ist es Dori $\langle$ us $\rangle$ , hält sie sich aber in der Octava A auf, so ist es Hypodori $\langle$ us $\rangle$ . In [sic, im] übrigen hat dieser Modus mit seinen Authentico einerley Clausulen; dahero es auch nicht nöthig, sich um die Servos zu bekümmern, und ist schon gnug, wenn man die Dominos nur versteht. Zum Überfluß dienet zum Exempel des Hypodorij der Choral Jesus Christus unser Heyland  $\langle$ etc. $\rangle$  {33}

If the upper voice [of a chant/chorale] ascends to the octave, d'', then the mode is Dorian. But if it stops at the octave, a', then it is Hypodorian. In addition, this mode shares its *clausulæ* in common with its authentic counterpart. Thus it is not necessary to worry about the plagal modes; it is enough when one understands the authentic modes. In closing, the chorale "Jesus Christus unser Heyland" serves as an example of Hypodorian.



Item

Likewise [in the Hypodorian mode]:

1. Nun komm der Heyden Heyland.
2. Christe der du bist Tag und Licht «etc.» wie-wohl diese beyde so gar vollkommen nicht seyn. [although these two are not so perfect]
3. Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn «etc.».
4. Von Gott will ich nicht laßen «etc.»
5. hilff Gott daß mirs gelinge «etc.»
6. Der h«err» ist mein getreuer hirt «etc.»
7. Warum betrübst du dich mein hertz «etc.»
8. Ach Gott von [sic, s.o.] himmel sieh darein «etc.»
9. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit «etc.»
10. Wo Gott der h«err» nicht bey uns wäre [sic] «etc.»

§. 11. Phrygi«us» und Hypophrygi«us»; bey diesen Modis ist über das, was bey denen vorigen angeführet worden[,] sonderlich nichts in acht zu nehmen, außer, daß sie *clausulam primariam perfectissimam*, ingleichen *Secundariam* nicht haben; dahero wird bey dem final loco perfectissimæ iedesmahl perfecta oder dissecta gebraucht. Die ursachen deßen ist, weil zu {34} einer iedweden clausula, wenn sie propria seyn soll, so wohl über der letzten, als auch ohne eine der letzten Note eine Natürliche Qvinte erfordert wird, welche aber allhier ermangelt. Ihre *Ambit«us»*, *Repercussiones* und übrigen *clausulæ* sind hiernächst zu finden:

§. 11. Phrygian and Hypophrygian. There is not much more that needs be attended to in these modes other than what was already said above, except that they do not have *clausulam primariam perfectissimam* or *secundariam*. Therefore, at the *finalis*, *perfecta*, or *dissecta* is used instead of *perfectissimae*. The reason for this is that in each *clausula*, if it is to be *propria*, the last note as well as the penultimate note needs the perfect fifth over it, which is lacking here. The *ambitus*, reciting tone, and other *clausulae* can be found below:

The image displays musical notation for the Phrygian and Hypophrygian modes. It consists of three staves. The first staff shows the *Ambitus Phrygii* (Phrygian mode) and the *Ambitus Hypophrygii* (Hypophrygian mode). The second staff shows the *[Repercussio]* (Repercussion) for both modes. The third staff shows the *Clausula primaria* (Primary Clausula) and two examples of *[Clausula primaria dissecta]* (Dissected Primary Clausula) for both modes. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#).



Diese Clausul kan ob qvintam transpositam super # nicht, so wohl Secundaria als vielmehr peregrina seyn. This *clausula* cannot be transposed a fifth higher, nor can the *secundaria* or *peregrina clausulae*.

[invalid transposition of clausula primaria] Clausula tertiaria.

[affinales] [affinales] [peregrinas]

(35)

Detailed description: This block contains two systems of musical notation in G-clef and 8/8 time. The first system shows a clausula prima (marked as an invalid transposition) and a clausula tertiaria. The second system shows three examples of clausulae: affinales, affinales, and peregrinas, starting at measure 35. The notation includes treble and bass staves with various chordal and melodic figures.

Exempla Phrygij

Phrygian examples:

1. Erbarm die [dich] mein ô herre Gott <etc.>
2. Ach herr mich armen Sünder <etc.>
3. Christus der uns seelig macht <etc.>
4. Da Jesus an den Creutze stund <etc.>
5. h<err> Gott dich loben wir <etc.>
6. Es woll uns Gott genädig seyn <etc.>

[Rand:] Alij v<er>o[?]: Erbarm dich mein ô herre Gott referunt ad Hypophrygium.

[Margin:] Another: "Erbarm dich mein ô herre Gott" is Hypophrygian.

Exempla Hypophrygij

Hypophrygian examples:

1. herre Gott begnade mich <etc.>
2. Mitten wir im leben sind <etc.>

§. 12. Lydi<us> und Hypolydi<us>.

§. 12. Lydian and Hypolydian

Ambitus Lydij Ambitus Hypolydij

[Repercussio]

(36) Clausula primaria perfectissima. Secundaria. Tertiaria.

Clausula affinalis.

Detailed description: This block contains musical notation for Lydian and Hypolydian modes. It starts with two staves showing the ambitus (range) for Lydian and Hypolydian. Below that is a staff for [Repercussio]. The main part consists of two systems of clausulae. The first system shows clausulae primaria perfectissima, secundaria, and tertiaria. The second system shows clausula affinalis. The notation includes treble and bass staves with various chordal and melodic figures.

§. 13. Mixolydi $\langle$ us $\rangle$  und Hypomixolydi $\langle$ us $\rangle$ ; bey diesen Modis wird clausula tertiaria nicht gefunden, und zwar aus der §. 11. angeführten ursach. Auf den ersten Modum ist das deutsche kirchen- lied gesetzt |: Es ist das heil uns kommen her  $\langle$ etc. $\rangle$  wiewohl es auch von einigen nicht unrecht ad Jonicum referiret wird; so kan auch hieher gezogen werden: komm gott Schöpffer heiliger Geist  $\langle$ etc. $\rangle$  Der Hypomixolydi $\langle$ us $\rangle$  ist bey der alten lateinischen kirchen sonderlich gebräuchlich gewesen, dazu sie allerhand geistliche Psalmen und dancksagung gebraucht haben; Nachfolgende kirchen gesänge können zum Exempel dienen.

§. 13. Mixolydian and Hypomixolydian. There is no clausulae tertiaria in these modes because of the reason given in §. 11. The German chorale, "Es ist das heil uns kommen her  $\langle$ etc. $\rangle$ ," is in mode one, although this is also not improperly categorized as Ionian by some. The same applies to the chorale "Komm gott Schöpffer heiliger Geist  $\langle$ etc. $\rangle$ ." Hypomixolydian was very often used in old Latin churches, and all kinds of sacred psalms and prayers of thanks made use of this mode. The following chorales can serve as examples.

{37}

1. Gelobet seyest [sic] Jesu Christ  $\langle$ etc. $\rangle$
2. Nun freut euch lieben Christen gmein  $\langle$ etc. $\rangle$
3. Komm heiliger Geist, erfüll die hertzen  $\langle$ etc. $\rangle$
4. Gott sey gelobet und gebenedeyet  $\langle$ etc. $\rangle$

Ambitus

Repercussio:

[primaria] [secundaria] [affinales]

[affinales] [peregrinas]

{38} §. 14. Æoli $\langle$ us $\rangle$  und Hypoæoli $\langle$ us $\rangle$ .

Auf den Æolium sind gesetzt:

Meine Seele erhebt den herrn  $\langle$ etc. $\rangle$

So kan auch hierher gezogen werden [d.h. folgende Choräle sind auf im äolischen Modus:]

2. Ach Gott vom himmel sieh darein  $\langle$ etc. $\rangle$
3. Erhalt uns h $\langle$ err $\rangle$  bey deinem wort  $\langle$ etc. $\rangle$
4. Ich ruff zu dir h $\langle$ err $\rangle$  Jesu Christ  $\langle$ etc. $\rangle$

§. 14. Aeolian and Hypoaeolian

The following are set in Aeolian:

Meine Seele erhebt den herrn  $\langle$ etc. $\rangle$

As well as [i.e., these chorales are also in the aeolian mode:]

2. Ach Gott vom himmel sieh darein  $\langle$ etc. $\rangle$
3. Erhalt uns h $\langle$ err $\rangle$  bey deinem wort  $\langle$ etc. $\rangle$
4. Ich ruff zu dir h $\langle$ err $\rangle$  Jesu Christ  $\langle$ etc. $\rangle$

Diese beyden letzten schicken sich auf den Dorio. These last two are properly in Dorian.

Zu den Hypoæolio gehören folgende Exempel. The following are examples of Hypoæolian:

1. Mag ich Unglück nicht wiederstahn <etc.>
2. Allein zu dir h<err> Jesu Christ <etc.>
3. Was mein Gott will gescheh allzeit <etc.>

The musical score consists of several systems of staves, each illustrating a different type of clausula or ambitus in the Hypoæolian mode. The notation is in mensural style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

- Ambitus:** Shows the range of the mode, labeled 'Æolij' and '[Hypoæolij]'.
- Repercussio:** Shows the rhythmic structure of the mode, labeled 'Æolij' and '[Hypoæolij]'.
- Clausula primaria perfectissima:** A primary clausula with a perfect cadence.
- Clausula primaria Cantizans:** A primary clausula with a cantus-like ending.
- Clausula primaria Tenorizans:** A primary clausula with a tenor-like ending.
- Clausula minus perfecta Altizans:** A secondary clausula with an imperfect cadence, labeled 'vel [or]'.
- {39} Clausula Secundaria:** A secondary clausula.
- Clausula Secundaria dissecta:** A dissected secondary clausula.
- Clausula tertiaria ist primaria Joici:** A tertiary clausula related to the primary Joici.
- Affinalis ist tertiaria Dorii:** An affinalis clausula related to the tertiary Dorii.
- {40} Affinales:** Affinalis clausulae.
- Peregrina:** A peregrina clausula.



§. 16. Es hätten die vorhergehenden Clausulen weitläufftiger können ausgeführet werden; weil sich aber nach diesen Exempeln, das übrige in praxi leichtlich finden wird, so ist ein solches vor unnöthig gehalten worden.

§. 16. The previous *clausulae* could have been described in more detail. But this is considered unnecessary, since, beyond these examples, the remainder will be easily found in practice.

CAPUT VII. DE TRANSPOSITIONE ET REDUCTIONE MODORUM.

CHAPTER VII. REGARDING TRANSPOSITION AND REDUCTION OF MODE.

§. 1. Transpositio Modi ist nichts anders, als ein Tropus, vermittelt deßen ein Modus naturalis in einen andern, und zwar höher oder tieffer verändert wird.

§. 1. Transposition is nothing other than a figure by which a natural [diatonic] mode is changed into a different one, either higher or lower.

{43} §. 2. Es geschiehet aber Modorum Transpositio, wo man nach den Scalis judiciret, entweder per Tropum mollem affixo b. rotundo, oder per tropum durum, affixo diæsi (#), dergestalt, daß solcher Signorum chromaticorum sich ein mahl mehr als das andere mahl finden: Exempli gratia Wenn der Jonicus per Quartam inferiorem oder per Quintam superiorem transponiret wird, so wird Diæsi nur ins F. lociret; Ins C. aber nicht; geschiehet die Transpositio per Secundam inferiorem; so müssen 2. B. neben den Clave Signata, das eine in das H. das andere in E lociret werden, wie hierbey zu sehen.

§. 2. Transposition occurs according to the scale, either by the flat figure or by the sharp figure, so that these chromatic signatures occur more frequently than they previously did. e.g. If the ionian mode is transposed a fourth down or a fifth up, the sharp will only be located on F; in C there was none. If the transposition occurs a second down, then two flats must be added to the signature, one on B and the other on E, as seen here:



§. 3. Sonsten ist das vornehmste, worauf man bey der Transposition zu sehen hat, daß die Species Octavæ, wie solche zu mehr mahlen angeführt worden; iedemahl in ihren gradibus richtig verbleiben müssen. Exempli gratia Es will jemand den Jonicum ind E. transponiren, weil sich nun Scala naturalis also verhält

§. 3. Moreover, the most important thing that one must observe in transposition is that the octave species, which was discussed at length already, always keeps the same arrangement of steps. e.g. If someone wants to transpose the Ionian mode to E, the natural would look like this:



so muß Scala transpositio also stehen

and the transposed scale looks like this:



{44} §. 4. Was nun bey der transposition §. præcedenti erinnert worden, solches ist ebenfals bey der Reductio, also wodurch ein Modus transpositus ad naturalem gebracht wird, in acht zu nehmen, nemlich, man hält die transponirte

§. 4. What was said in the previous paragraphs about transposition applies also to reduction, whereby a transposed mode is returned to a natural one. Namely, one compares the transposed scale with the natural [diatonic] *ambitus*, to

Scalam gegen die Scalas oder ambitus naturalium; mit welcher nun die transponirte überkömmt, derselbe Modus ist es: Zum Exempel: Ein Stück hält in D. aus, und im Anfange des Systematis finden sich Signa cancellata, derohalben muß man die Scalam folgender gestalt formiren.



Wird nun diese Scala gegen die naturalem gehalten, so befindet sich, daß dieses Jonicus transpositus sey, und so ferner mit allen Modis transpositis.

which the transposed one should be brought. For example, a piece might stop in D and in the signature there are sharps, so that the scale has the following form:

If this scale is compared to the natural [diatonic] one, it results that this is transposed Ionian. The same applies to all other transposed modes.

## CAPUT VIII. DE FUGIS. [D.H. KANON]

§. 1. Fuga wird daher also genennet, weil eine Stimme der andern gleichsam auf den [sic, dem] Fuße nachfolget, biß sie endlich in den [sic, dem] Schluße zusammen kommen.

§. 2. Eine iede fuga hat 2. theile Ducem et Comitem; Dux fänget iedesmahl die fuga an, und zwar wo sie recht, und den Modo gemäß [45] seyn soll, entweder in den Principal Clave, in welchen das Stück gesetzt wird, oder in der Qvinta. Der Comes folgt seinen Duci nach, und singet eandem Melodiam in unisono oder in der auf- oder absteigenden Octava, und daher entspringen die fugen in «Epi» und «Hypodiapason», oder aber, er folget dem Duci nach in der auf oder absteigenden Qvarta, und daher entspringen die fugen in «Epi» und «Hypodiatessaron»; oder er folget dem Duci in der auf oder absteigenden Qvinta; daher entstehen die fugen in «Epi» und «Hypodiapente», und so weiter.

§. 3. Wie lange der Dux in tacten seyn soll, wird dem Componisten einheim gestellt; iedoch wird ins gemein davor gehalten, daß ie eher und geschwinder dem Duci der Comes folge, ie beßer sey die fuge anzuhören.

§. 4. fuga ist entweder Ligata oder soluta.

§. 5. fuga Ligata ist; da der Comes seinen Duci durch den gantzen Gesang in gleicher Melodia entweder in unisono, oder per Qvintam, Qvartam und andere intervalla nachsingeret; und werden dergleichen Art fugen absonderlich Canones

## CHAPTER VIII. REGARDING FUGUES. [I.E. CANON]

§. 1. A *Fuga* is named as such because one voice follows on the heels of the other until they finally come to a close together.

§. 2. Every *Fuga* has two parts: *dux* and *comes*. *Dux* always begins the *Fuga* where it should be properly and according to the mode, either on the *finalis* in which the piece is set, or on its fifth. The *comes* then follows after its *dux* and sings the same melody at the unison or the octave above or below. And this creates a *Fuga* at the upper or lower octave. Or the *comes* follows the *dux* at the fourth above or below, or the *comes* follows at the upper or lower fifth, etc.

§. 3. The composer decides how long the *dux* should be. But it is generally believed that the sooner the *comes* enters after the *dux*, the better the *Fuga* sounds.

§. 4. A *Fuga* is either *ligata* [strictly canonic] or *soluta* [loose].

§. 5. A *Fuga ligata* is when the *comes* imitates the *dux* through the whole piece with the same melody at the unison, fifth, fourth, or some other interval. These kinds are especially called canons because the *dux* must be a strict guide for the

genennet; weil der Dux in den gantzen Stücke durchgehends dem Comiti eine vollkommene Regul und Richtschnur seyn muß, wovon er auch in den geringsten nicht weichen darf.

*comes* throughout the whole piece, from which the *comes* may not deviate in the least.

{46} §. 6. fuga soluta ist, wenn sich der Comes nicht strictè an den Ducem binden läst; sondern modulationem fugatam in clausulas vertiret, auch endl $\langle$ ich $\rangle$  darinnen schleust [schließt], und dergleichen fugen sind am meisten und besten zu gebrauchen.

§. 6. A *Fuga soluta* is when the *comes* does not bind itself strictly to the *dux*, but modulates imitatively in various *clausulae*, eventually coming to a close. Such *Fugen* are the most common and the best.

§. 7. Beyderley fugen sind entweder æqvalis mot $\langle$ us $\rangle$  und recti; oder inæqvalis und Contrarij mot $\langle$ us $\rangle$ .

§. 7. Both kinds of *Fugen* are either *motus æqualis* or true, or *inaequalis* and contrary.

§. 8. Æqvalis mot $\langle$ us $\rangle$  sind sie, wenn die Comites dem Duci so wohl auf als niederwärts in gleichen intervallis nachfolgen.

§. 8. They are *motus æqualis* when the *comes* follows the *dux* ascending and descending with the same intervals.

§. 9. Contrarij mot $\langle$ us $\rangle$  aber sind sie, wenn der Comes dem Duci Contrario motu dergestalt nachfolget, daß wenn der Dux auf oder wiederwärts gehet, der Comes allezeit das gegentheil halte.

§. 9. But they are *motus contrarius* when the *comes* follows the *dux* such that when the *dux* ascends or descends, the *comes* always does the opposite.

§. 10. Hierauf folgen nun unterschiedene exempla fugarum ligatarum und zwar:

§. 10. There follows various examples of *fuga ligata*.

1. Exemplum fugæ ligatæ perpetuæ æqvalis mot $\langle$ us $\rangle$  in unisono post duo tempora. [canon at the unison]

{47} 2. Canon perpetuus contrarij mot $\langle$ us $\rangle$  in unisono e $\langle$ t $\rangle$  Hypodiaposon [octave below] post temp $\langle$ us $\rangle$ .

3. Canon perpetuus æqualis motus in Epidi-  
pason. [octave above]



4. Canon perpetuus æqualis motus in Epidia-  
tessaron. [fourth above]



{48} 5. Canon contrarij motus 2. vocum in  
Hypodiatesaron. [fourth below]



6. Canon à 3 vocibus in Hypodiapason [octave  
below] per augmentum.





{49} 7. Canon perpetuus æqualis in Epiadiapente.  
[fourth above]

8. Fuga perpetua contrarij motus in Epiadiatesaron [fourth above] post tempus

9. Canon contrarij motus in Epiadiapente [fifth above] post tactum.

10. Fuga perpetua contrarij motus in Hypodiapente. [fifth above]

§. 11. Dieses sey also vor diesesmahl gnug von denen fugis ligatis, ein mehrers wird die übung an die hand geben; ist diesem nach nichts mehr übrig, als daß de fugis solutis noch eines oder das andere erinnert werde.

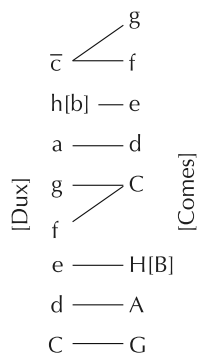
§. 11. This is enough about the *fuga ligata* for now. With practice, one will achieve yet more. The *fuga soluta* remains to be explained.

§. 12. Es sind aber solcher fugen vornehmlich zweyerley Gattung; die ersten werden in specie fugen genennet; die andern aber sind nur bloße imitationes; Jene sind bereits §. 6. beschrieben worden; fehlet also nichts mehr, als daß das fundament, wie selbige einzurichten gewiesen wird.

§. 13. Es beruhet aber das vornehmste hierinnen auf der Repercussion, wie solche droben bey einen iedweden Modo angeführet worden; welches nicht besser, als durch Exempel kan gezeigt werden, nemlich, ich will {51} eine fugam aus den Jonico setzen, also, daß der Dux in C. der Comes aber in G. anfangen soll; Dannenhero und damit ich wißen könne, welche Claves einander in der fuga respondiren müssen, bedarff ich 2. Octaven, eine von C. biß C. welches ist die ordentliche Scala Jonici; die andern von G. biß G. Der Dux ist dieser



Hierauf setze ich den Ambitum Jonici gegen die Octavam G. doch dergestalt, daß die droben in der Repercussion gegeneinander gesetzte Claves auch allhier gegen einander kommen folgender gestalt:



Hieraus sehe ich nun, daß wo der Dux C. hat, so müste der Comes G haben; wenn in Duce D ist, muß in Comite a seyn; wenn der Dux {52} die Claves F. und G. berühret, so muß denenselben beyden der Clavis C. respondiren, und so ferner; muß derohalben der Comes dem vorgesetzten Duci also folgen:



§. 12. Such *Fugen* are divided into two genres. The first are called *Fugen* specifically. The second, however, are mere imitations. The latter were already described in §. 6. Thus we must now examine the foundation of how these are to be arranged.

§. 13. The primary basis of this is the reciting tone [*repercussio*], as described above in accordance with each mode. This cannot be described better than with examples, namely, I would like to set a fugue in the Ionian mode so that the *dux* starts with C and the *comes* with C. In order that I may know how the pitches are to follow one another, I need two octaves [to define the available pitch material], one from C to c', which is the normal ionian scale, the other from G to g'. This is the *dux*:

Subsequently I set the Ionian *ambitus* against the G octave such that the keys set against the *repercussio* above also come together here in the following way:

From this I see that, where the *dux* has C, the *comes* must have G; when the *dux* has D, the *comes* must have a; when the *dux* has F and G, the *comes* must respond with C to them both, etc. Thus, the *comes* must follow after the above *dux* like this:

§. 14. Und solches muß alles eigendlich und wohl in acht genommen werden, wenn die Fuga recht, und dem Modo gemäß seyn soll.

§. 14. And ultimately, all this must be taken into account if the *Fuga* is to be proper and according to the mode.

§. 15. Jedoch hat man Freyheit, wenn der Dux eine formal clausul macht, oder auf dieselbe hinaus ziehlet, wie in nachgesetzten Exempel zu sehen, da in dem Comite der Clavis D. dem G. des Ducis respondiret:

§. 15. However, one is more free when the *dux* makes a *clausula*, or aims towards one, as can be seen in the next example, because in the *comes*, the pitch D responds to the G in the *dux* [instead of C, as suggested above].

§. 16. Wie in übrigen eine fuga zu tractiren, auch durch kleinere oder größere Noten, durch Tripel-Tact, oder auf andere art |: da nehmlich der Dux bald in Discant, bald in den Alt, bald in den Tenor, bald in den Bass. [sic] statt findet; auch bald diese bald jene Stimme in den Comite hin wieder respondiret :| zu variren, solches werden nechst einen fleißigen Exercitio berühmter Autorum composita an die hand geben.

§. 16. An understanding of how to compose the remainder of a *Fuga* and to vary it in shorter or longer values, in triple meter, or in other ways (since, namely, the *dux* alternates in the discant, alto, tenor, and bass, and the *comes* responds in various voices in alternation) will be achieved through the industrious study of famous composers.

{53} §. 17. Imitatio oder Qvasifuga ist, da der Comes sich nicht eben so strictè an die Repercussion; noch an die Noten und Intervalla des Ducis bindet; sondern behält nur eben diejenige figuren, so der Dux gehabt hat.

§. 17. Imitation, or *quasi-fuga*, is when the *comes* does not bind itself so strictly to the reciting tone or on other notes and intervals of the *dux*, but still maintains the same figures that the *dux* had.

§. 18. Ist also gnug, wenn die Claves einander respondiren, wie sie in den Octaven ordentlich aufeinander folgen nach beygehenden Schemate.

§. 18. It will suffice when they [the corresponding tones of the *comes* and the *dux*, respectively] answer each other as in the octaves of the schemata below:

c̄	ḡ
a	ē
g	d̄
f	c̄
e	h[b]
d	a
c	g

§. 19. Wie es denn auch der Sachen nichts bestimmt, ob die gegen Partien in der Secunda, tertia oder andern intervallis folge. e.xempli gratia

§. 19. The above schemata does not determine whether the parts imitate at the second, third, or in other intervals. e.g.

{54} CAPUT IX. VON DEN [SIC]  
DOPPELTEN CONTRAPUNCT INSGEMEIN.

§. 1. Der doppelte Contrapunct ist eine Sinnreiche Composition, in welche nach gehöriger Verwechslung der untere Partien in die Obere, auch der Obere in die untere eine gantze andere Harmonie in der Verwechßelung gehöret wird, da doch zuvor bey der ersten Harmonie solche nicht in acht genommen worden.

§. 2. Und ist solche zweyerley: denn entweder kömmt das mi und das fa nach der Verwechslung an seinen behörigen Ort, oder es kömmt nicht an seinen behörigen Ort.

§. 3. Wenn das Semitonium mi und fa nach der Verwechslung an seinen behörigen Ort kömmt, so ist der Contrapunct alla octava.

§. 4. Wenn aber nach der Verwechslung das mi und fa nicht an den behörigen Ort kömmt, so ist der Contrapunct abermahl zweyerley, entweder alla decima, oder alla duodecima.

CAPUT X. VON DEN [SIC]  
CONTRAPUNCT ALLA OCTAVA.

§. 1. Der Contrapunct alla octava ist, welcher Componiret wird, daß man die untere Stimme eine Octava höher, und die Obere eine Octave niedriger verwechseln kan.

{55} §. [2.] Solches desto füglicher zu thun, soll man in der haupt Composition keine Qvinte gebrauchen; weil solche nach der Verwechslung eine Qvartam abgeben würde, welche in einen [sic, s.o.] Bicinio eine Consonans [sic, Dissonans!] ist:

Verwechslung [Inversion]

CHAPTER IX. REGARDING DOUBLE  
COUNTERPOINT IN GENERAL.<sup>6</sup>

§. 1. Double counterpoint is a clever composition in which, through a proper inversion, the lower parts become the upper and the upper parts become the lower, so that a completely different harmony is heard in the inversion that was not perceived in the first harmony.

§. 2. Double counterpoint is twofold: either the *mi* and *fa* return to their proper places after the inversion, or they do not.

§. 3. When the semitone *mi-fa* returns to its proper place after the inversion, then it is double counterpoint at the octave.

§. 4. But when the *mi-fa* do not return to the same place after the inversion, then the counterpoint is either at the tenth or the twelfth.

CHAPTER X. REGARDING DOUBLE  
COUNTERPOINT AT THE OCTAVE.

§. 1. Double counterpoint at the octave is when one can move the lower voice and octave higher and the upper voice and octave lower.

§. 2. To do this better, one should not use any fifths at the start of the composition because after inversion a fifth turns into a fourth, which is a consonance [*sic*, dissonance!] in a bicinium.

<sup>6</sup> The remaining chapters are copied, with slight alterations and omissions, from Christoph Bernhard's "Anhang von denen doppelten Contrapuncten" (Müller-Blattau 1963, 123–128).

CAPUT XI. VON DEN [SIC, DEM]  
CONTRAPUNCT ALLA DUODECIMA.

CHAPTER XI. REGARDING DOUBLE  
COUNTERPOINT AT THE TWELFTH.

§. 1. Der Contrapunct alla duodecima ist, wenn die unterste Stimme eine Octave höher, die obere hergegen eine Qvinte tieffer, als die haupt Composition gesetzt wird.

§. 1. Double counterpoint at the twelfth is when the lower voice is set an octave higher and the upper voice a fifth lower than in the first setting.

§. 2. Solches desto füglicher zu thun, muß man die Sexten meiden, es sey denn, daß sie als dissonantien gebraucht würden.

§. 2. To do this better, one must avoid sixths, unless they are used as dissonances.

{56} §. 3. Vor das (2.) sollen die Partien niemahln eine decima [sic] voneinander stehen.

§. 3. Second, the parts should never be a tenth from each other. [This is incorrect, as a tenth yields a third in invertible counterpoint at the 12th.]

§. 4. (3.) soll auch die höchste Partie niemahls unter die tiefste, oder die tiefste über die höchste gehen.

§. 4. Thirdly, the upper part should never go below the lowest, nor the lowest above the upper.

§. 5. Auch muß man sich (4.) der Syncopation der Septimæ gantz enthalten, die anderen können ohne einige difficultät gebraucht werden.

§. 5. Fourth, one must also completely abstain from syncopating the seventh. The other [dissonances] can be used without great difficulty.

§. 6. (5.) soll man in der haupt Composition nach der Decima niemahls Octaven oder decimam Qvintam, wie auch nicht nach der Tertia unisonum oder Qvintam setzen.

§. 6. Fifth, at the start of the composition, one should not set an octave, tenth, or fifth after the tenth, nor a unison or fifth after a third.

§. 7. Daher kömmt es, daß die Duodecima oder haupt Composition in der Verwechslung ein unison(us), und die Qvinta eine Octave wird.

§. 7. In the inversion of the start of the composition, a twelfth becomes a unison and a fifth becomes an octave.

§. 8. Ein Exempel dieses Contrapuncts kan folgendes seyn.

§. 8. The following is an example of this type of double counterpoint.



Verwechslung [inversion]



{57} §. 9. Es könnte auch dieser Contrapunct mehrer Verwechslung halber also versetzt werden, daß die hohe Partie eine Octave tieffer und die tieffe eine qvinte höher gienge.

§. 9. Multiple types of inversion are possible in this type of counterpoint, so that the upper part can go an octave lower and the lower part a fifth higher.



## CAPUT XII. VON DEN [SIC, DEM] CONTRAPUNCT ALLA DECIMA.

§. 1. Der Contrapunct alla decima ist, in welchen der haupt Composition tieffste Stimme eine Octave höher, und die höhe[re] eine Decima tieffer gesetzt wird.

§. 2. Solches kan geschehen, wenn man zwey Consonantien einer art niemahls nacheinander setzet, wenn gleich die eine major die andere minor wäre.

§. 3. Es sollen die Partien nicht leicht über Duo-decimam voneinander stehen.

§. 4. Auch kan keine verwechselung Rückung [sic, s.o.] aus Dissonantien statt finden; dergleichen Exempel ist folgendes:

{58} [Verwechslung; Inversion]

§. 5 Auch könnte man es also verwechseln, daß man die tieffe Stimme eine decimam höher und die höhe[re] eine Octavam tieffer setzte, als hier zu sehen:

Von diesen Abwechslungen muß man sich erwehlen, welche sich am besten schicken will.

## CHAPTER XII. REGARDING DOUBLE COUNTERPOINT AT THE TENTH.

§. 1. Double counterpoint at the tenth is when the lowest voice in the first setting is moved an octave higher and the upper voice moves a tenth lower.

§. 2. This can occur if one never sets two [imperfect] consonances of the same type after one another, even if one is major and the other is minor [since thirds invert to octaves and sixths invert to fifths].

§. 3. The parts should never exceed a twelfth from one another.

§. 4. Moreover, consonance always inverts to consonance. An example follows:

§. 5. One could invert this so that the lower voice is set a tenth higher and the higher voice an octave lower, as seen here:

From these two types of inversion one must choose the one that seems the best.

CAPUT XIII. VON DEN [SIC, DEM]  
CONTRAPUNCT PER MOTUM  
CONTRARIUM.

CHAPTER XIII. REGARDING  
COUNTERPOINT IN CONTRARY MOTION.

§. 1. Dergleichen ist, wenn beyde Partien sich umkehren laßen, daß wo sie vorhin aufgegangen, sie nachgehends hinab gehen, und wo sie erst steigen, nach der Verwechselung fallen.

§. 1. This is when both parts can be inverted, so that where they previously ascended, they then descend.

§. 2. In solchen darff man keine Syncopation aus Dissonantien brauchen.

§. 2. One may not use any suspensions.

§. 3. Auch soll man keine decimam vor der Octava, noch Sextam von den {59} unisono brauchen, wenn die Stimmen mit ein ander steigen.

§. 3. In addition, one should not use the tenth before the octave, nor the sixth before the unison when the voices move in parallel motion.



§. 4. So man nun motum contrarium in der Verwechselung erfinden will, muß man die untersten oben, und die obersten unten setzen, so daß die tiefeste eine Septima höher, und die höhe[re] eine Secunda tiefer komme.

§. 4. Then one must use the opposite type of motion in the inversion. One must set the lower voice above and the upper voice below, so that the lower voice appears a seventh above and the higher a second lower [plus an octave].



CAPUT XIV. VON DEN [SIC, DEM]  
CONTRAPUNCT, WELCHER AUS EINEN  
JONICO [SIC, BICINIO] EIN QUATUOR ZU  
MACHEN PFLEGET.

CHAPTER XIV. REGARDING  
COUNTERPOINT WHEREBY ONE MAKES A  
QUARTET OUT OF A TWO-PART SETTING.<sup>7</sup>

{60} §. 1. Einen solchen Contrapunct zu verfertigen Gebraucht man die zwey Consonantien, nehml:ich tertiam und Octavam.

§. 1. To compose such counterpoint one needs two consonances, namely third and octave.

§. 2. Die Dissonantien mögen transitu, nicht aber Syncopatione gebraucht werden.

§. 2. The dissonances may be used as *transitus*, but not as *syncopatio*.

<sup>7</sup> This is essentially the same method described in Werckmeister (1702, 100; 120–124). The example also comes from Bernhard's "Anhang" (Müller-Blattau 1963, 127–128).

§. 3. Nachgehends wird über die höchste eine tertie und über die unterste gleicher gestalt eine tertia gesetzt, wie beygehendes Exempel ausweist.

§. 3. Afterwards a third is added over each voice, as shown below:

The image shows a musical score for four voices: Vox 3 (top), Vox 1, Vox 4, and Vox 2 (bottom). The score is written in a common time signature (C) and features a sequence of notes across several measures. The notes are primarily quarter and half notes, with some rests. The melody for each voice is shown, and the text indicates that a third is added to the highest and lowest notes of the sequence.

§. 4. Zwey Consonantien einer Art dürffen nicht auf einander folgen, es sey denn in motu contrario.

§. 4. Two consonances of the same kind may not follow one another except in contrary motion.

§. 5. Endl $\langle$ ich $\rangle$  soll man sich, so viel mögl $\langle$ ich $\rangle$  befleißigen, daß die Stimmen der haupt-Partheyen gegeneinander in motu contrario gehen mögen.

§. 5. Finally, one should be sure that, as much as possible, the voices of the main parts move against each other in contrary motion.

[S. 61–63 = unbeschrieben]

[pp. 61–63 = unmarked]

[S. 64–65 = Titelseite: Anleitung zur Composition, und Sing-Manier]

[pp. 64–65 = Title page: Anleitung zur Composition, und Sing-Manier]

[S. 66–120 = Ausführlicher Bericht]

[pp. 66–120 = Ausführlicher Bericht]

[S. 121–136 = Von der Singe-Kunst]

[pp. 121–136 = Von der Singe-Kunst]

[S. 137 = unbeschrieben]

[p. 137 = unmarked]

[S. 138–185 = Kurze doch deutliche Reguln von dem doppelten Contrapuncten]

[pp. 138–185 = Kurze doch deutliche Reguln von dem doppelten Contrapuncten]

[S. 186 = unbeschrieben]

[p. 186 = unmarked]

[S. 187–188 = Biographie Kuhnaus von unbekannter Hand]

[pp. 187–188 = Biography of Kuhnau in unknown hand]

[S. 189–Ende = unbeschrieben]

[pp. 189–Ende = unmarked]



## Literatur

- Müller-Blattau, Josef (1963), *Die Kompositionslehre Heinrichs Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, Kassel: Bärenreiter.
- Praetorius, Friedrich Emanuel / Derek Remeš (2019), »Kurtzer doch fründlicher Unterricht vom General-Baß: Brief Yet Fundamental Instruction in Thoroughbass. Edited and Translated by Derek Remeš«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 16/2, 109–114. <https://doi.org/10.31751/1014>
- Walther, Johann Gottfried (1955), *Praecepta der musicalischen Composition*, hg. von Peter Benary, Leipzig: VEB.
- Werckmeister, Andreas (1702), *Harmonologia musica*, Frankfurt a. M.: Calvisius.

© 2020 Derek Remeš (derekremes@gmail.com), Johann Kuhnau

Remeš, Derek / Johann Kuhnau (2020), »Edition: *Fundamenta compositionis Jean Kuhnaus 1703*«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 17/2, 181–221. <https://doi.org/10.31751/1088>

Hochschule Luzern [Lucerne University of Applied Sciences and Arts]

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 07/02/2019

angenommen / accepted: 07/06/2020

veröffentlicht / first published: 23/12/2020

zuletzt geändert / last updated: 19/02/2021