Ee 1062. 8°

Klamma Präzinäten

1973 v.

102600

X 106

Die Sitze

der

Musicalischen

Haupt-Sätze

in

einer harten und weichen Tonart

und

wie man damit

fortschreitet und ausweichet

in

Zwo Tabellen

entworffen, erklärt und mit Exempeln erläutert

von

George Friedrich Lingken.

Leipzig,

gedruckt und in Commission bey Bernh. Christ. Breitkopf und Sohn,

1766.

BIBLIOTHEK ZUR STADT-SIADT-BIBLIOTHEK

Vorbericht.

Die tabellarische Methode ist eine solche Lehrart, nach welcher man viel und vielerley Theile eines Ganzen so zusammen ordnet, daß sie nach klaren Begriffen von einander unterschieden werden können. Mittelst einer solchen Zusammenordnung hat iede Gattung ihren eigenen Inhalt, iede Art ihr besonderes Fach, und iedes Einzelne wieder seine gehörige Stelle darinne. Das unähnliche wird dadurch ins ähnliche, das unordentliche ins ordentliche, das zerstreute ins beysammene, und vieles dergestalt in Eins gebracht, daß, bey einer vorher nur in etwas recht anzuwendenden Aufmerksamkeit und anhaltenden Gedult, man alles darinne, zu nicht geringen Vortheil des Gedächtnißes, auf eine sym-

bolische Art vor sich sehen, und summarisch übersehen kann. Diese Methode hat mir bey einem der betrachtungswürdigsten Hauptstücken in der Musick, meiner Lieblingswissenschafft unter den schönen, ich meyne bey der Materie von der ordentlichen Einrichtung der Klänge, Töne und Sätze in den Tonarten, mit Nutzen anwendlich zu seyn geschienen. Ueberzeugt, daß die Natur in ihren Werken allemal von den einfachen Theilen anfange, und mit der Zusammensetzung derer-selben so lange fortgehe, biß sie das Ganze vollendet, bin ich ihr in diesem Vornehmen nachgegangen. Ich habe von den **Klängen**, als den einfach- oder einzeln-hörbaren Dingen in der Musick angefangen, sie, als von einander unterschiedene Grundklänge, auf den Tabellen unten im Baße ordentlich in so viel Reihen oder Leitern, wie sie, nach den Plan zusammen eine Tonart ausmachen, eingetheilet, solche mit den ihnen zukommenden höhern Klängen, nach Anzeige der Ziffern, in so viel verschiedene **Töne**, oder **Intervallen**, und diese wieder, durch ihre Verbindung mit einander, in so viel ebenfalls unterschiedene **Accorde**, oder **Sätze** gebracht, als so viel ihrer einer Tonart, nach ihrem Umfange, zukommen können, dabey noch die veränderlichen Größen der Klänge, Töne und Sätze in einer ieden Leiter, aller auf den Tabellen befindlichen Tonarten, durch verschiedene Zeichen genau bestimmt worden. Ferner hab ich, beym Fortgange

gange auf dem Wege der Natur, wahrgenommen, daß in ieder Leiter einer Tonart allemal einerley Art des Satzes, auch allemal auf einerley Art einer Stufe, der Zahl nach, ihren Sitz habe, welches nicht nur die vortreffliche Ordnung der Natur, die sie, wie in allen ihren Darstellungen, also auch in der Musick beobachtet, sattsam beweiset, sondern auch den Kunstbegierigen, zu großer Erleichterung, die Sätze ordentlich einzusehen, zu finden und zu behalten, dienet. Und da hiernächst, wegen einer fast unendlichen Mannigfaltigkeit, die mit den Klängen, Tönen und Sätzen, so wohl in Ansehung ihrer Verbindung mit einander, als auch in Betracht ihrer Folgen auf einander, vorgenommen werden kann, noch manches in der Tonkunst zu ordnen ist; so hab ich weiter durch Exempel dazu Anlaß gegeben, und 1) den Zusammenhang der diatonisch con- und dißonirenden Hauptsätze, welchen sie, in Betreff ihrer Folgen auf einander, zuförderst in der Hauptleiter unter sich allein, oder schreitungsweise, dann mit den Sätzen in den Nebenleitern, und diese wieder mit ihren Sätzen unter einander, oder fortschreitungsweise haben, als worauf es bey den vormaligen Modis musicis hauptsächlich ankam, und auch noch ankommt, wie denn diese nach den griechischen Moden eingerichtete Satzfolgen nicht nur von unsern alten Tonlehrern, als etwas zum Choralsetzen unentbehrliches, angepriesen worden, sondern auch von

den heutigen Herrn Organisten, mit völliger Richtigkeit, noch immer bestens empfohlen werden. Bey welchem Umstande ich das kluge Urtheil des Verdienstvollen Herrn Carl Philipp Emanuel Bachs, hier anzuführen nicht Umgang nehmen kann, welches er von der Einrichtung der Composition in der Vorrede zu den herausgegebenen vierstimmigen Choralgesängen seines sel. Herrn Vaters, folgendermaßen gefället: **der Anfang bey Unterweisung der Setzkunst ist, statt der steifen und pedantischen Contrapuncte, vorzüglich mit Chorälen zu machen,** über welchen gründlichen Lehrsatz nicht leicht was gründlichers seyn wird. 2) Hab ich auch den Zusammenhang, welchen die diatonischen Sätze mit den chromatischen, oder ausweichungsweise mit ihren anverwandten Tonarten haben, in Exempeln gezeigt, und zwar besonders nach einer doppelten Verwandtschafft von zweyerley Linien her, in Erwegung der verschiedenen Versetzungszeichen, die darinnen vorkommen. Und 3) da bekanntermassen die Natur, bey ihren Hervorbringungen, zuweilen von ihrer gewöhnlichen Ordnung abgehet, und sie dieses bey der Musick zuzulaßen keine Ausnahme machet, so bin ich auch hier von ihr geleitet, auf eine außerordentliche Leiter kommen, in welcher meist ungewöhnlich dißonirende und ungeübten Ohren sehr mißfällige Sätze vorfallen, die aber gleichwohl in Exempeln vorzustellen, nicht unterlaßen

werden

werden dürfen. Aus dieser Naturleitung nun ist es klar, daß ich vermöge derselben in einigen Puncten von den heutigen Meynungen abgehen müssen; ich glaube aber, da die Musickgelehrten selbst in verschiedenen Dingen noch nicht unter einander einig sind, es werde mir ebenfalls die Freyheit meine Zweifel zu sagen, wie ihnen, erlaubt seyn. Sie werden finden, daß ich überall, wo ich anderer Gedanken bin, Gründe und Erfahrungen angegeben, und es würde überflüssig seyn zu beweisen, daß es auf die Richtigkeit dererselben, und auf nichts weiter ankomme. Ich lehne zwar nichts weniger, als das menschliche von mir ab, nein, ich unterwerfe mich dem unpartheyischen Urtheil des musikalischen Publici, und wenn durch unverwerfliche Gründe, daß ich wo von dem leicht zu verfehlenden Wege der Wahrheit abgewichen sey, ich überführet werden sollte, würde ich den begangenen Irrthum gedacht zu haben nicht nur bereuen sondern ihn auch ewig vertilget zu sehen, wünschen. Ueberdieß bin ich genöthiget gewesen, mich einiger neuen Kunstwörter zu bedienen, weil, weder in der Musick eingeführte, noch gemeine, das auszudrücken hinlänglich geschienen, was sie ausdrücken sollen; es wird mir also, zumahl da es in solchen Fällen erlaubt ist, und darum um so viel weniger verdacht werden, anerwogen ich sie deutlich erklärt und überall in einerley Bedeutung gebraucht habe. Es ist nichts mehr

übrig,

übrig, als der Wunsch meine Zeit und Mühe wohl angewendet zu haben, und diesen werd ich erreichen, wenn meine Abhandlung das Glück hat, nicht nur von den berühmten Lehrern der Tonkunst heutiger Zeit gefällig aufgenommen zu werden, als welchen ich sie zu billiger und glimpflichen Beurtheilung und mich denenselben zu gütigen Wohlwollen bestens empfehle, sondern auch, wenn sie ein Mittel ist, denenjenigen den gehofften Nutzen zu schaffen, die sich etwa dem Dienst der Musick, dieser edelen Wissenschafft, widmen, als um welcher willen diese Arbeit hauptsächlich unternommen worden.

Weißenfels
den 24 July,
1765.

Erklärung der Tabellen.

§. 1.

Die oberste mit ganzen Tacktnoten angezeigte Baßstimmenreihe, so wohl in der harten *C*, als weichen *A* Tonartstabelle, heißt nach dieser Einrichtung die tonische Haupt- oder Stammleiter (Scala primaria, sive primigenia Modi) und die sechs andern neben ihr in gleicher Reihe auf sie folgende mit Vierteln bemerkten, tonische Neben- oder abstammende Leitern (Scalae Modi secundariae, seu derivativae).

Hauptleiter heißt sie deswegen, weil sie die vornehmsten und vollkommensten Sätze von der ganzen Tonart in sich hat, und **Stammleiter** darum, weil sie der Grund von den übrigen zu ihr gehörigen sechs Leitern ist. **Nebenleitern** werden sie um deswillen genennet, weil sie mit ihren, obwohl

in vielen Stücken weniger vollkommenen Sätzen, der Hauptleiter, zu einer ausführlichern Harmonie in der Tonart Hülfe leisten, und **abstammende** Leitern dieserhalben, weil sie aus der Versetzung der Stammleiter herkommen, und als ähnliche Leitern in ihr gegründet sind.

§. 2.

Hingegen heißen diejenigen Tonartsleitern so unter den abstammenden in halben Tacktnoten zu sehen sind, in Betracht der hier vor uns habenden beyden Stammtonarten *C* dur und *A* moll, die seitenverwandten Haupt- und die wieder vor- und rückwerts neben ihnen mit Vierteln bemerkte ebenfalls ihre Nebenleitern (modi et scalae laterales).

Die Benennung **seitenverwandte** Tonartsleitern ist darum für schicklich gehalten worden, weil sie von gewissen neuen Seitenklängen her, durch ähnliche Verhältniße mit den Klängen der stammverwandten Leitern eine bald mehr, und bald weniger nahe Gemeinschaft haben. Mann kann also nach beyden Tabellen sagen, ohne den Begriff der Vergleichung zu weit auszudehnen, daß nicht nur die Hauptleiter einer Stammtonart, sondern auch eine jede ihrer Nebenleitern wieder mit einer jeden der darunter stehenden Haupt- oder Nebenleitern aller sechs Ausweichungstonarten von einem, oder mehrern Seitenklängen her, besonders in Verwandtschaft stehen. So ist z. E. die Hauptleiter von *C* dur mit der darunter stehenden 4ten Nebenleiter von *G* dur, desgleichen die abstammende fünfte Nebenleiter der ersten mit der seitenverwandten Hauptleiter der andern, wie auch die dritte Nebenleiter mit der seitenverwandten sechsten Nebenleiter durch den angrenzenden *fis*klang besonders und am nächsten seitenverwandt; und so ist es auch mit den übrigen. Da nun, nach den Tabellen, *fis* mit *G* dur, *dis*, *fis* mit *E* moll, *gis* mit *A* moll, *b* mit *F* dur, und *b*, *cis* mit *D* moll zu thun hat, so ist daraus abzunehmen, daß eine jede Tonart mit allen zwölferley in der Musik vorkommenden Klängen Gemeinschaft habe, folglich auch alle 24 Tonarten mit einander näher, nahe und weitläuftig verwandt seyn müssen.

§. 3.

§. 3.

Die unter den Baßnoten der stammverwandten Leitern befindliche kleinen Ziffern zeigen bloß die Klänge der Bäße allein an, wie sie sich nach ihrer Stufenordnung, als Theile in den sieben Leitern durch Zahlen unterscheiden, und beziehen sich überdieß auf alle übrige Baßnoten der weiter darunter sich befindenden seitenverwandten Tonartsleitern, biß auf diejenigen Klänge, die sich in den seitenverwandten Tonarten gegen die stammverwandten, jedoch nur den Verhältnißzeichen, nicht aber der Stufenzahl nach, verändern, wie sie überall in den Tabellen den angenommenen, und gleich zu erklärenden Zeichen gemäß, bald verkleinert, klein, groß und vergrößert erscheinen.

§. 4.

Dagegen deuten die oben stehenden größeren Zahlen so wohl die Stamm- als seitenverwandten Leitern, nach ihrer Folgeordnung auf einander im Ganzen, mit ihren Klängen, Tönen, Sätzen und Signaturen zugleich an.

§. 5.

Ueber den Baßnoten siehet man ihre Sätze mit vier Ziffern darum, weil sich die Tone darinne in Ansehung ihrer Verhältniße, auf allen Stufen verändern, völlig ausgeschrieben. Um nun diese Intervallenveränderung, die bey den verkleinerten, und kleinen Tönen mit been in *C* dur und *A* moll anzuzeigen nicht schicklich geschienen, jedermann klar und deutlich zu machen, sind die verkleinerten Intervallen mit einem Punkt vor der Ziffer, die kleinen mit einem Punkt nach der Ziffer bemerket,

die großen aber unbezeichnet gelaßen oder bekreutzet und die vergrößerten durchstrichen worden; als

·3 3· 3 4· 4 4 5· 5 5 6· 6 6 ·7 7· 7

§. 6.

Aus den Zahlen unter den Baßnoten und ihren darüber befindlichen Signaturen ist zu ersehen, daß einerley artige Sätze auch allemahl auf einerley zahligen Stufen, und zwar durchgängig in allen Stamm- und seitenverwandten Leitern ihre natürlichen Stellen haben. So kommen, z. E. wie es überall in den Tabellen in die Augen fällt, alle Dreyklänge auf den 1men-Klängen, alle Sextensätze auf den 3en- alle Quarten- und Septimensätze auf den 5ten- alle Quarteterziensätze auf den 2den- alle Quintesextensätze auf den 7men- und alle Secundensätze auf den 4ten-Klängen in jeder Haupt und Nebenleitern, so wohl dieser beyden *C* dur und *A* moll, als auch in jeder ihrer seitenverwandten Tonarten vor. Und auf was Weise hier in diesen Tonarten die Sätze aller Satz- und Intervallenarten nach dieser Einrichtung bestimmt sind, auf eben diese Weise müssen sich auch die Sitze aller Satz- und Intervallen Arten in den übrigen 22 Tonarten bestimmen laßen.

Es scheinet nicht wohlgethan zu seyn, daß man alle Sätze, die zu einer Tonart gehören, in die sieben Stufen einer einzigen Leiter allein vertheilet, und die noch überdieß gegründeten Leitern der Alten, die doch ebenfalls wie die Haupttonartsleitern alle ihre eigenen Sätze haben, davon weggelaßen. Denn auf solche Art hat es nicht anders seyn können, als daß man einerley Hauptsätzen auf verschiedenen Leiterstufen, und umgekehrt, verschiedenen Hauptsätzen auf einerley Leiterstufen zugleich ihre Stellen anweisen müssen. So schwer es nun ist, eine solche Menge einerley, und vielerleyartige Sätze auf so

so wenig Stufen dem Gedächtniß einzuprägen, so leicht dürfte es im Gegentheil demselben einzubilden seyn, daß in allen Leitern ein Satz von einerley Art auch allemal auf einer Stufe von einerley Zahl seinen ordentlichen Sitz habe, und natürlicher Weise haben müsse. Ein kleines Beyspiel wird solches erläutern: Wenn man nämlich in der Hauptleiter *C* dur den Dreyklang $\frac{g}{e}{}_{c}$ auf ihrem Primenklange, folgenden $\frac{a}{f}{}_{d}$ auf dem Secunden- den $\frac{h}{g}{}_{e}$ auf dem Terzien- und diesen $\frac{c}{a}{}_{f}$ auf ihrem Quartenklange, u. s. w. anweiset; desgleichen, wenn man den Septimensatz $\frac{c}{a}{}_{f}{}_{d}$ darinne auf die zweyte Stufe, den Secundensatz $\frac{a}{f}{}_{d}{}_{a}$ auf die erste, den Sextequintensatz $\frac{d}{c}{}_{a}{}_{f}$, auf die vierte- und den Quarteterziensatz $\frac{f}{d}{}_{c}{}_{a}$ auf die sechste Leiterstufe ordnet, und die Sexten- Quarten- wie auch übrigen dißonirenden Sätze ebenfalls so verschiedentlich stellet; so vertheilet man diese Accorde nur in sieben Stufen einer einzigen Leiter allein, und weiset ihnen solche Orte an, die man sich nicht wohl einprägen und im Gedächtnitze behalten kann; vertheilet man aber alle Sätze von einerley Art in sieben einander ähnliche Leitern und siebenmahl sieben darinne einerley zahlige Stufen, so giebt man solchen die ihnen von der Natur selbst für beständig angewiesenen Stellen, und kommt der Einbildung und dem Gedächtniße dadurch überaus zu Hülfe. Theoretische Musikverständige werden sogleich wahrnehmen, daß die Haupt- und Nebenleitern in der *C* dur Tabelle nichts anders sind, als die so genannten modi authentici, welche bey den ehemahligen Griechen im Gebrauch gewesen, und von ihnen die Jonische, die Dorische, Phrygische, Lydische, Mixolydische und Aeolische Tonarten genennet wurden. Es wird auch nichts unbekanntes seyn, daß **Heinichen** in seinem G. B. S. 916. die Tonarten der Alten gänzlich verworfen, und sie mit dem Hrn. L. R. von Matheson zur ewigen Ruhe verwiesen haben will; es ist aber zu glauben, daß diese um die Musick sich sehr verdient gemachten Männer solche nicht als unbrauchbare Leitern abgeschaft, sondern nur vielmehr mit dem Worte **Tonarten** nicht benennet wissen wollen; und hierinne haben sie auch, weil keine von diesen Leitern, die einzige Jonische ausgenommen, eine wahre Tonart abgeben kann, vollkommen recht. Inzwischen bleiben sie allemal zu einer ausführlichern Modulation in *C* dur brauchbar, ja so unentbehrlich, daß niemand in der Welt etwas taugliches, ohne sich ihrer

Sätze dabey zu bedienen, darinne wird componiren können. Was die Nebenleitern in der *A* moll Tabelle betrift, dürften dieselben den Alten wohl eben so unbekannt gewesen seyn, als sie vielleicht manchen unter den Neuern noch fremde vorkommen werden. Da es aber mit allen Sätzen darinne, wie es ein jeder einsehen wird, seine Richtigkeit hat, so wird niemand daran zweifeln, daß es mit den angegebenen Leitern nicht auch seine Richtigkeit haben sollte. Inzwischen, da die alten Moden, nach unserer heutigen Musickeinrichtung, keine wahren Tonarten sind, sondern bloß als Hülfsleitern zu den Hauptleitern gehören, so ist daraus klar, daß die Griechen, bey aller Versetzung ihrer Jonischen Tonart, dennoch keine rechte Hauptleiter zu einer vollkommenen weichen Tonart gehabt haben. Man könnte diese Nebenleitern, zum Unterscheid von den Haupttonartsleitern, die man mit großen Buchstaben andeutet, und die *D* moll Tonart, *E* moll Tonart, *F* dur Tonart, u. s. w. nennet, mit kleinern Buchstaben bemerken, und sie schlechtweg die *d* Leiter, die *e* Leiter, die *f* Leiter, u. s. w. von *C* dur nennen.

§. 7.

Aus vorhergehenden ergiebt sich nun ganz natürlich, daß zu einer jeden Tonart, sie sey hart, oder weich, nicht nur eine Hauptleiter allein, sondern auch noch überdieß sechs ähnliche Nebenleitern gehören müssen.

So befremdlich auch dieses scheinen möchte, so übereinkommend ist es dennoch mit dem Wesen der Musick, als augenscheinlich richtig nach beyden darnach eingerichteten Tabellen, wie es in folgenden nochmehr ausgeführet werden soll. Eigendlich sind zweyerley **Tongeschlechte** in der Musick, ein **hartes**, und ein **weiches**, das erste hat, nach den Stufen in der Hauptleiter allemal von den Primenklange an gerechnet, 8 **große** Tone, die man in Allgemeinheit mit den bekannten aritmethischen Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, signiret und überhaupt Prime, Secunde, Terzie, Quarte, u. s. weiter nennet, und das andere 6 **große** und 2 **kleine**, nämlich 1, 2, ^{b}3, 4, 5, ^{b}6, 7, 8. Jedes Tongeschlecht hat bekanntermaßen wieder zwölferley **Arten**, deren Klänge insonderheit durch Buchstaben und Sylben bestimmt werden, als in *C* dur

C dur, durch *c, d, e, f, g, a, h, c*; in *C* moll durch *c, d, es, f, g, as, h, c*; und diese Beschaffenheit hat es auch mit den übrigen, nämlich mit *Cis* dur, *Cis* moll, *D* dur, *D* moll, u. s. w. Es sind also in zweyerley Tonarten von einerley Vorbuchstaben 1) zwey **besondere** Kennzeichen, nämlich der große 3ten- und große 6ten Klang in der **harten**, und der kleine 3ten- und kleine 6ten Klang in der **weichen** Tonartsleiter befindlich, wodurch sie sich, ihrer Natur nach, beyderseits selber von einander unterscheiden, und 2) haben sie auch einen **gemeinen** Carackter, nämlich den Tonbezeichnenden- oder den großen 7men Klang in der Hauptleiter, durch welchen sie sich beyde zugleich von einem jeden Paar der übrigen eilferley Tonarten absondern. So sind z. E. *C* dur und *C* moll zweyerley Tonarten von einerley Vorbuchstaben, unter welchen sich die harte in ihrer Hauptleiter durch *e* und *a* von der weichen, und diese sich wieder in der ihrigen durch *es* und *as* von der harten besonders unterscheidet; hingegen haben sie beyde den großen 7men Klang *h* unter sich gemein, wodurch sie sich zusammen von einem ieden Paar der übrigen eilf Tonarten von einerley Vorbuchstaben abzeichnen.

§. 8.

Weil die Stamm- und jede von ihr abstammende Leiter mit einer jeden andern gerade darunter stehenden seitenverwandten Leiter einerley Primenklang haben, und also in gewissen Eigenschaften mit einander übereinkommen, so haben um deswillen diese letzteren in versetzter Ordnung unter die ersteren zu stehen kommen müssen.

So kommt z. E. die *C* dur Hauptleiter und eine jede ihrer Nebenleitern mit jeder wieder in einer Colonne darunter stehenden seitenverwandten Leiter in den Eigenschaften, daß sie nicht nur, wie vorher gesagt, von einerley Primenklängen sich anfangen, sondern auch in solchen Stufenzahlen mit ihnen fortgehen, ähnliche, oder gemeinschafftliche Tone und Sätze haben, mit einander überein. Auf die Kenntniß dieser Eigenschaften, und daß man die Stufenzahlen nach der Stamm- und Seitenverwandtschaft, mittelst der Einbildung, beym Spielen geschwind versetzen, und die darauf liegende Sätze in Gedanken

leicht

leicht überschlagen könne, kommt nach dieser Einrichtung, wie man es unten weiter hören wird, ungemein viel an.

§. 9.

Die von Signaturen leer gebliebenen Leitern in den seitenverwandten Tonarten geben zu erkennen, daß sie alle die Sätze mit den oben in der Stammtonart gerade über ihnen stehenden Leitern völlig gemein haben.

Also nimmt z. E. die 2den Leiter von *G* dur die 6ten Leiter von *C* dur, desgleichen die 2den Leiter von *A* moll die 7men Leiter von eben demselben, und die 6ten Leiter von *F* dur die 2den Leiter auch von dieser Tonart an, folglich sind es lauter gemeinschafftliche Sätze in diesen Tonarten.

§. 10.

Hingegen geben die offengelaßenen Signaturstellen zwischen den wirklich signirten, in eben diesen seitenverwandten Tonarten zu verstehen, daß sie nur diejenigen con- oder dißonirende Sätze, die oben über ihnen in *C* dur, oder *A* moll beziffert stehen, zu ihren Leitern gemeinschafftlich annehmen.

Da, wo die seitenverwandten Tonarten in ihren Klangleitern die besondern Carakter von den stammverwandten behalten, daselbst haben sie die drey consonirenden Hauptsätze mit ihnen gemeinschafftlich; im Gegentheil sind die vier dißonirenden Sätze in den Hauptleitern einer dur und moll Tonart von einerley Vorbuchstaben ihnen ganz allein eigenthümlich, und können, wegen des in ihnen befindlichen gemeinen Carackters, weder mit einer seitenverwandten gemeinschafftlich werden, noch sonst einer einzigen der übrigen 22 Tonarten zukommen. So bald man also z. E. beym moduliren aus *C* dur den gemeinen Carackter *fis* von *G* dur annimmt, so bald ist man dadurch in diese Tonart gewichen, und diejenigen Sätze, die sie aus *C* dur von seinem zien- und 6ten Klange

Klange *e* und *a*, nebst den übrigen, in ihrer Klangleiter behält, sind, so lange man dieses Ausweichungszeichen *fis* gebraucht, auch so lange mit zu *G* dur zu rechnen; so bald man aber dieses *fis* verläßt, und wieder *f* annimmt, so bald geht man wieder in *C* dur zurück, und rechnet sie auch wieder zu *C* dur, und auf solche Art, weil sie an beyden Tonarten Antheil nehmen, sind es gemeinschafftliche Sätze. Ein einziger Fall ist hiervon ausgenommen, nämlich, wenn man *fis* und *f* zu einer kleinen Octave macht, als welches Intervall wirklich noch zu *C* dur, aber, weil diese Klänge aus zweyerley Tonleitern sind, auf eine heterogenische Art gehöret, wie es in den Exempeltafeln nachzusehen ist. Was die dißonirenden Sätze in den Nebenleitern der seitenverwandten Tonarten betrift, so sind sie ihnen selbst mehr eigenthümlich als gemeinschafftlich. Auch werden Nachdenkende, ohne Erinnerung, vor sich finden können, wie ein gemeiner Carackter von einer Tonart zu einem besondern, und umgekehrt, ein besonderer zu einem gemeinen, in einer andern Tonart werden kann.

§. 11.

Der in allen Leitern der beyden Tabellen befernte Signaturraum, zwischen den 7men- und 8ten Sätzen, deutet an, daß in keiner Leiter auf der 6ten Stufe ein Hauptsatz, der wesentlich zu ihr gehöre, liege, noch liegen könne.

Da auf der fünften Stufe einer jeden Leiter zwey verschiedne Sätze, nämlich ein consonirender und dißonirender oder der Quartsexten- und Septimensatz zugleich vorkommen, mithin sieben Sätze in sechs Stufen vertheilet sind; 2) in keinem einzigen dieser sieben Sätze der 6te Leiterklang eine Mitstimme abgiebt, und 3) auf demselben kein Hauptsatz angebracht werden kann, von welchem nicht zu erweisen seyn sollte, daß er nicht zu dieser, sondern zu einer andern Leiter gehöre; so ist wahrscheinlich daraus zu schließen, daß der 6ten Klang in jeder Leiter der Carackter zur Fortschreitung aus einer Leiter in die andere, entweder als Grundklang zu einem neuen Satze, oder als Mittel- oder Oberstimme darinne seyn dürfte. Man weiß wohl, daß bey der gewöhnlichen Art in der *C* dur Hauptleiter satzweise auf- und abzusteigen, auf der vierten Stufe der Sextquintensatz, und auf der sechsten der Sextensatz gebraucht

braucht wird; allein da der erste dieser Sätze zur siebenden Stufe der *g* Nebenleiter, und der andere zur dritten Stufe der *f* Leiter gehört, so können sie nicht auch zugleich zur vierten und sechsten Stufe der *C* Hauptleiter gehören. Man kann also in keiner Haupt- und noch weniger in einer Nebenleiter, ohne Fortschreitung, durch ihre eigenthümlichen Sätze allein stufenweise auf- und absteigen.

§. 12.

Da die zwo unvollkommenen Dreyklänge der verkleinerte und vergrößerte, auf ihren Primenklängen mit den übrigen ihnen zukommenden Stufensätzen in den beyden Tabellen, ohne eine besondere Signatur zu bedürfen, sich ordentlich angeben, und folglich eben so wohl, als die beyden vollkommenen Dreyklänge, der große und der kleine, ihre eigenen Leitern haben, und nach gründlichen Dafürhalten verschiedener Tonlehrer, wesentlich zu ihren Tonarten gehören, so wird man dadurch überzeugt, daß sie die Natur selbst zu gewissen, ob wohl meist dunkeln Ausdrückungen, zu gebrauchen anweiset.

Diese vier **ordentlich** einfachen Dreyklänge $\frac{5}{3}$ $\frac{\flat 5}{3}$ und $\frac{\flat 5}{\flat 3}$ $\frac{5}{3}$ sind die Grundsätze von allen übrigen, so wohl con- als dißonirenden Sätzen in der Musick. Aus den beyden erstern entstehen bekanntermaßen 1) durch die **Versetzung** des Basses darinne, nach einer ihrer zwey andern Oberstimmen, mit Verzögerung der beyden übrigen, die consonirenden, und aus den beyden letztern, auf eben diese Art, die dißonirenden **Sexten-** und **Quartensätze**, oder die **außerordentlich** einfachen Dreyklänge. 2) Kommen aus der **Vereinigung** zweyer dieser verschiednen Dreyklänge mit einander zugleich, alle dißonirenden **Septimensätze** her, und aus deren **Umkehrung** entstehen wieder 3) die noch übrigen drey dißonirenden Vierklänge, nämlich die **Quintsexten-Secunden-** und **Terzquartensätze.**

Es

Es sey erlaubt den zweyten Punkt etwas deutlicher zu machen. Wenn man in einer harten Tonart, z. E. in *C* dur den großen Dreyklang $\frac{d}{h}$ und den verkleinerten $\frac{f}{d}$ mit einander also $\frac{f}{d}$ vereiniget wahrnimmt, so hört man den kleinen Septimensatz mit der großen Terzie aus der Hauptleiter von *C* dur und moll eben so, als, wie auf ähnliche Art, die in den Hauptleitern der übrigen 22 Tonarten. Wenn man ferner den großen Dreyklang $\frac{g}{e}$ mit dem kleinen $\frac{h}{g}$ also $\frac{h}{g}$, oder den kleinen Dreyklang $\frac{a}{f}$ mit dem großen $\frac{c}{a}$ zusammen so $\frac{c}{a}$ verbunden hört, so vernimmt man nach dem ersten Fall, den großen Septimensatz aus der vierten, und nach dem andern, den kleinen Septimensatz mit der kleinen zie aus der fünften Nebenleiter von *C* dur. Wenn man endlich in einer weichen Tonart, z. E. in *A* moll, den verkleinerten Dreyklang $\frac{d}{gis}$ mit dem ebenfalls verkleinerten $\frac{f}{d}$ in dieser Verknüpfung $\frac{f}{d}$ und $\frac{gis}{e}$ mit $\frac{h}{gis}$ in folgender $\frac{gis}{e}$ empfindet, so hat man bey der erstern den verkleinerten Septimensatz aus der dritten, und bey der andern, den vergrößerten aus der sechsten Nebenleiter von *A* moll zu vernehmen. Hieraus ist klar, daß allemahl zwey Dreyklänge aus verschiedenen Leitern durch ein Band der Vereinigung mit einander Gemeinschaft haben, und unter sich vermischt, beyde zugleich vernommen werden. Ist es nun wahr, daß der Septimensatz ein **ordentlicher** Doppeldreyklang ist, so ist es auch wahr, daß die durch seine Umkehrung herauskommenden drey übrigen dißonirenden Sätze auch **außerordentliche** Doppeldreyklänge seyn, und sich noch eben so in denenselben, als wie die einfachen Dreyklänge in den Sexten- und Quartensätzen, befinden müssen. Da nun in der Musick keine andern Arten Sätze, als consonirende und dißonirende vorkommen, diese aber entweder ordentlich, oder außerordentlich einfache, oder Doppeldreyklänge sind, so wird auch der von einigen Tongelehrten bereits vorgetragene Lehrsatz: daß die Musick in einer beständig abwechselnden Vernehmung harmonischer Dreyklänge bestehe, gegründet

gründet seyn. Will man mehr Dreyklänge mit einander vereinigen, so entstehen aus der Verknüpfung dreyer, oder gar viere derselben, die drey- und vierfachen Dreyklänge, oder die sogenannten Nonen- und Undecimen-Accorde, welche Sätze aber schon ein merkliches von ihrer Klarheit verlieren, und noch überdieß keine Hauptsätze sind. Uebrigens hat man bey den Dreyklängen in den Exempeln, Lernenden zu Gefallen, welche die Hauptonartsleitern noch nicht fest im Gedächtniß haben, die kleine Quinte so 5. und die vergrösserte 5 eben wie in den Tabellen, um das Vergreiffen zu verhüten, andeuten wollen.

§. 13.

Der unvollkommenste Dreyklang (Trias manca) der in einer moll Tonart allein vorkommt, als hier in *A* moll $\frac{a}{f}_{dis}$, hat auf der 4, als auf seinem Primenklange der außerordentlichen Leiter, die sich in der *A* moll Tabelle von den ordentlichen Nebenleitern durch Achtel unterscheidet, zwar seinen Sitz; allein diese Leiter ist, wie gedacht, in Ansehung ihrer Stufenordnung von sehr unvollkommener Art, hat zwar alle, aber lange nicht so lieblich zusammenhängende Sätze, wie die ordentlichen Leitern, worunter jedoch einige noch besser anzuwenden sind, als ihr Dreyklang selber, wie es aus den gegebenen Exempeln zu ersehen ist; meistentheils hängen sie mit dem großen Dreyklange auf der Prime der fünften Nebenleiter zusammen.

Man hat nur gedachten großen Dreyklang auf dem Primenklange der fünften Nebenleiter so wohl einer dur, als moll Tonart von dem großen Dreyklange auf dem Primenklange der Hauptleiter einer harten Tonart, ohngeachtet sie einander völlig gleich sind, dennoch wohl zu unterscheiden. Z. E. der

der große Dreyklang $\frac{a}{fis}_{d}$ auf der Prime von *D* dur ist dem Dreyklange $\frac{a}{fis}_{d}$ auf der Prime der fünften Nebenleiter von *G* dur und *G* moll, in Ansehung der Verhältnißgrößen, vollkommen gleich, und doch ist dieser letztere, in Betracht seiner Qualität, von dem ersten sehr unterschieden; denn in jenem ist der große Terzienklang *fis* der besondere Carackter seiner eigenen dur Tonart, wodurch sie sich von dem kleinen Terzienklange *f* ihrer weichen *D* moll Tonart absondert; in diesem aber ist eben dieser Klang *fis* der gemeine Caracter von *G* dur und *G* moll zugleich, wodurch sich diese beyden Tonarten von allen den übrigen 22 Tonarten unterschieden, und eben darum ist er auch in diesen verschiedenen Tonarten von verschiedener Eigenschaft. In *D* dur z. B. fängt er ein musikalisch Stück freudig an, in *G* dur mittelt er es freudig, und in *G* moll rührend, zärtlich. Man kann also auf die Regeln, nach welchen die große und kleine Terzie die harte und weiche Tonart allein bestimmen soll, wie auch daß man aus dem Schlußklange im Baße zu erkennen habe, aus was für einem Tone ein componirtes Stück gehe, nicht allemal sicher fußen. Aus folgenden wird es zu ersehen seyn: Das von dem berühmten **Telemann** in seinem Choralbuche p. 70. gesetzte Lied: Ach Herr mich armen Sünder! fängt sich in dem harten Dreyklange $\frac{h}{gis}_{e}$ an, und endiget sich auch darinne. Wenn nun die Terzie und der Schlußklang im Baße die Tonart allein bestimmen sollen, so würde man, wegen $\frac{gis}{e}$ und *E* nothwendig hier sagen müssen, der Choral gehe aus *E* dur, welches doch nicht seyn kann. Wollte man vorgeben, er sey aus dem so genannten Modo phrygio gesetzt, so ist es ebenfalls unrichtig, denn der hatte zum Dreyklange $\frac{h}{g}_{e}$, mithin hat beydes nicht statt. Da nun *A* moll auf seiner fünften Nebenleiter den Dreyklang $\frac{h}{gis}_{e}$ öffters braucht und solcher, nebst andern zu dieser Tonart gehörenden Sätzen, in gedachtem Choral auch oft vorkommt, so ist nichts anders daraus zu schliessen, als daß er um deswillen, weil *gis* der Caracter von *A* moll ist, auch aus dieser Tonart gehen müsse. So wahr es hiernächst ist, daß die schweren Verhältniße des unvollkommensten und der beyden unvollkommenen Dreyklänge, des verkleinerten und vergrößerten, mit ihren übrigen Leitersätzen, sehr unangenehm ins Gehör fallen, so richtig ist es doch auch, daß man sie

theils bey nachahmenden Gängen mit ihnen aus einer stammverwandten Leiter, oder seitenverwandten Tonart in die andere, oder bey sehr traurigen Ausdrückungen, nicht wohl entrathen kann. Ein jeder kann sie gebrauchen, oder nicht gebrauchen, wie sie, nach den beygefügten Exempeln, sein Gehörssinn am gefälligsten empfindet. Wäre die Musick nicht auch, wie alles in der Welt, unvollkommen, oder könnten wir, durch Vermehrung der Klanggrößen auch zu einer wirklichen Ausübung derselben gelangen, würden diese Sätze vielleicht wohlklingender werden können; allein so dürften wir uns wohl an der bloßen Verbesserung der Klänge, vermittelst einer gleichschwebenden Temperatur, wodurch sie auch würklich erträglicher werden, begnügen laßen müssen.

§. 14.

Daß nicht mehr, als siebenerley ordentliche Hauptsätze, nämlich drey consonirende, und vier dißonirende in jedweder Leiter der 24 Tonarten vorkommen, solches beweiset der General- und besonders der Choralbaß. Die übrigen Sätze, die durch Verzögerung und Vorausnehmung entstehen, sind Neben- oder dißonirende Einleitungssätze in consonirende, die nicht hieher gehören.

Die drey consonirenden Hauptsätze haben einen **künstlichen**, oder **freyen** Zusammenhang mit andern consonirenden und auch mit gewissen dißonirenden in Ansehung ihrer Folgen auf einander, so wohl was den Gang in ihren eigenen Leitern, desgleichen das Fortschreiten in ihre Nebenleitern, als auch das Ausweichen in die seitenverwandten Haupt- und Nebenleitern betrifft; hingegen haben die vier dißonirenden Hauptsätze mit einem bestimmten consonirenden in ihren eigenen Leitern allemahl einen **natürlichen**, oder **nothwendigen** Zusammenhang; so hängt besage der Exempel, der Septimensatz entweder durch einen Quinten- oder Quartensprung mit seinem Dreyklang, oder vorausnehmungsweise mit seinem Quartensatz in der Leiter, der Terziequartensatz eine Stufe abwärts mit seinem Dreyklange, oder eine Stufe

Stufe aufwärts mit seinem Sextensatze, der Quintesextensatz eine Stufe aufwärts mit seinem Dreyklange, und der Secundensatz eine Stufe abwärts mit seinem Sextensatze natürlich zusammen, und man ist verbunden, woferne sich die Kunst nicht eine andere Freyheit herausnimmt, diese Sätze mit ihren consonirenden allemahl so zu verbinden. Damit Unerfahrnen nicht allein die con- und dißonirenden Sätze, so wohl aus den Stamm- und abstammenden, als seitenverwandten Leitern alle mit einander kennen lernen, sondern auch sehen mögen, wie man sie zusammenhängend auf einander folgen laßen, und von einem zum andern dadurch aus einer stammverwandten Leiter, oder aus einer Tonart in die andere kommen könne, so hat man es ihnen in vielen Exempeln vorstellen wollen. Von diesen aufgesetzten con- und dißonirenden Satzfolgen werden Lernende, wenn sie solche nach den bekannten dreyerley Ordnungsarten eines jeden Satzes durch alle Tonarten üben, und dem Gedächtniß einprägen einen großen Nutzen haben, zumahl, da dadurch immer andere Melodiegänge zugleich mit bestimmt werden. Da die Abwechslung der Hauptsätze in der Stammleiter unter sich allein die **Schreitung** (Greſſio), der stamm- und abstammenden mit einander, die **Fortschreitung** (Progreſſio), der stammverwandten mit den seitenverwandten, die **Ausweichung** (Digreſſio) und umgekehrt, dieser wieder mit jenen, die **Zurückkehrung** (Regreſſio) ist, so wird auch die Schreitung und Fortschreitung die **diatonische**, oder **reine Modulirart**, und die Ausweichung und Zurückkehrung die **chromatische**, oder **vermischte** seyn. Ob es nun gleich heut zu Tage, außer einigen Choralen, wenig, oder gar keine musikalischen Stücken mehr giebt, die nach Art der Alten durchgängig diatonisch wären, es auch, um der in der Musick, zur Ergötzung des Gemüths nothwendigen Veränderung willen, immer so gezwungen zu setzen, der heutigen Welt nicht angenehm seyn würde, so dürfte doch wenigstens dieses zu wünschen seyn, daß man der gravitätischen Diatonick so wohl, als der belustigenden Chromatick ihren gebührenden Werth geben, und die erstere mit der letzten öffters verbinden, und die Musick dadurch ordentlicher machen möchte; denn wenn eine seitenverwandte Tonart von einer jetzt vorhabenden Stammtonart gemeinschafftliche Sätze behält, so bleibt auch noch allemahl was kenntliches von der Eigenschaft

der

der letztern dem Gehör eingeprägt, und je mehr gemeinschafftliche Sätze sie von derselben behält, je kenntlicher bleibt sie dem Gehör. Es kommt daher eben so unordentlich heraus, wenn ein Spieler die sich vorgenommene Haupttonart so bald vergißt, und von derselben, ohne Absicht, bald in diese eine und bald in jene andere ausweicht, oder wohl gar in weitläuftig verwandte hüpfet, als wenn ein Redner von der vorzutragenden Hauptsache abgehet, und von einer Ausschweifung auf die andere fällt. In heutiger Praxi braucht man zu der Fortschreitung in den Nebenleitern vornehmlich die drey consonirenden Sätze, und unter den dißonirenden, vorzüglich die Septimen- und Secundensätze, und außer einigen Quintesextensätzen, die Terzquartensätze, die doch eben anwendlich sind, wenig oder gar nicht; hingegen thun bey der Ausweichung die vier dißonirenden Sätze in den seitenverwandten Hauptleitern, und die drey consonirenden in ihren fünften Nebenleitern die meisten Dienste.

§. 15.

Wenn man zu der Hauptleiter einer moll Tonart den kleinen 6ten- und großen 7men-Klang allein annimmt, wie es hier in der *A* moll Tabelle mit *f* und *gis* geschehen, und dagegen den großen 6ten Klang *fis*, und kleinen 7men Klang *g*, in den beyden gewöhnlichen Leitern wegläßt, so bringt man dadurch alle con- und dißonirende Hauptsätze, so zu derselben wesendlich gehören, völlig heraus, und folglich braucht man nur eine Leiter zu einer moll Tonart, wie zu einer harten.

Da bekanntermaßen heut zu Tage zwey verschiedene Hauptleitern zu einer moll Tonart angenommen werden, so vermuthe ich, daß vorherstehendes manchem unrichtig scheinen möchte; es sey also erlaubt, sich über diesen Punkt etwas weitläuftiger erklären zu dürfen. Alle musikalische Theoreten wissen, daß

daß eine harte Tonart 1) nur aus einer Hauptleiter allein bestehe 2) von derselben auch nur ihren Nahmen führe; 3) nicht mehr, als acht Klänge habe, nach welchen man 4) so wohl auf- als absteiget, 5) sich in solcher für beständig nur ein mit ihr übereinkommender 6ten- und auch nur ein solcher 7men Klang befinde, 6) kein fremdes Versetz- oder Ausweichungszeichen von einer seitenverwandten Tonart in sich habe, und endlich 7) soll ihr eine eigene und keine mit einer andern Tonart gemeinschafftliche Bezeichnung zukommen. Nun sollte billig eine moll Tonart diese natürlichen Geschlechts Eigenschaften auch behalten haben, allein, wie gedacht, durch zwey Leitern sind ihr ganz andere beygelegt worden. Die heutige weiche Tonart, zum Beyspiel *A* moll besteht 1) aus zwey verschiedenen Hauptleitern, nämlich aus *a h c d e fis gis a*, und *a h c d e f g a*, 2) führet sie nicht von beyden, sondern nur von der letztern den Namen, 3) haben diese Leitern zusammen zehen Klänge, *a h c d e f fis g gis a*, nach welchen man 4) durch *fis gis* anders auf- und durch *g f* anders absteiget, 5) befinden sich darinne zwey unbeständige und just einander entgegen stehende 6ten- nämlich *f* und *fis*, und auch zwey solche 7men Klänge *g* und *gis*, 6) haben sie zwey fremde Versetz- oder Ausweichungszeichen von zwey seitenverwandten Tonarten, nämlich die aufsteigende Leiter * *f* von *G* dur, und die absteigende *g* von *C* dur in sich, und endlich 7) hat die *A* moll Tonart keine eigene, sondern ist mit *C* dur gemeinschafftlich ohne Bezeichnung, ungeachtet *fis* und *gis* darzu gehören sollen. Sollte nun daraus, da solchemnach unter den beyden Tongeschlechten keine Aehnlichkeit mehr übrig bleibt, nicht zu vermuthen seyn, daß die gebräuchlich absteigende *A* moll Leiter mit der abstammenden *a* Leiter von *C* dur verwechselt werde; Denn nach der *C* dur Tabelle ist *a h c d e f g a* die sechste Nebenleiter, und die heutige Haupleiter von *A* moll ist eben dieselbe; da nun jedwede Nebenleiter von ihrer Hauptleiter, in Ansehung der Stufenordnung, und von jeder seitenverwandten in Ansehung der Ausweichungsklänge unterschieden ist, und der Natur nach unterschieden seyn muß, diese beyden Leitern aber einander völlig gleich sind, so kann die Nebenleiter *a h c d e f g a* von *C* dur nicht auch zugleich die Hauptleiter von der *A* moll Tonart seyn. Wenn also behauptet werden will, daß wirklich zwey verschiedene Leitern zum Wesen einer weichen Tonart gehören; so dürfte zuförderst eines von beyden, entweder, daß diese Meynung, die noch zur Zeit von niemand bewiesen

worden, unumstößlich richtig, oder dieses, daß die in der *A* moll Tabelle angegebene einfache Leiter, in welcher nicht allein alles mit einer dur Tonartsleiter einerley bleibt, sondern auch alle Sätze, die einer weichen Tonart zukommen, und zukommen sollen, in sich hat, unwidersprechlich falsch sey, gründlich zu beweisen seyn. Es könnte zwar eingewendet werden, andere statuirten nur zwey Leitern zu einer moll Tonart, hier aber bestimme man zu solcher nicht allein sieben, sondern auch sogar zu einer harten Tonart so viel Leitern; allein, so scheinbar dieser Einwand aussieht, so leicht ist er zu heben. Denn 1) ist unter einer Haupt- und sechs Nebenleitern von ähnlicher, und unter zwey Hauptleitern von ungleicher Art, ein reeller Unterscheid zu machen, 2) sind die sechs Nebenleitern für nichts weiter, als für die nur so vielmahl anders geordnete Hauptleiter selbst anzusehen; denn, wie eine in einer gewissen Reihe sitzende Gesellschafft von sieben Personen, bey sechsmahliger Veränderung ihrer Sitze, noch immer die nämliche Gesellschafft bleibt, so muß auch eine in einer gewissen Reihe neben einander stufenweise sich befindende Leiter von sieben Klängen bey sechsmahliger Veränderung ihrer Stufen, noch immer die nämliche Leiter bleiben, mithin hat man sie auch nur als eine Leiter zu betrachten; 3) befinden sich in den statuirten zwey verschiedenen Leitern wirklich zweyerley andere Tonarten zugleich mit, und man kann von solchen weder in *G* dur, noch in *C* dur ausweichen; denn wenn *fis*, als der gemeine Caracter von *G* dur zugleich in der *A* moll Tonart liegen soll, so bleibt kein Ausweichungszeichen durch solches dahin zu gehen mehr übrig, und man ist, nach dieser Meynung, immer noch in *A* moll, wenn man auch gleich *fis* nur in Aufsteigen brauchen darf; desgleichen, wenn *g* zu *A* moll zugleich mit gehöret, so ist wieder kein Ausweichungszeichen in *C* dur zu kommen mehr vorhanden, und man bleibt allezeit in *A* moll, wenn es auch gleich nur erlaubt ist, das *g* in Absteigen zu gebrauchen. In allen musikalischen Lehrbüchern wird gesagt, daß *C* dur und *A* moll keine Vorbezeichnung, oder weder Kreutze noch Bee habe, und wiederum wird auch vorgegeben, daß *a* moll 𝄪 *f* und 𝄪 *g* im Aufsteigen hingegen ♮ *fis* und ♮ *gis* in Absteigen ohne das ♮ vorzusetzen brauche; man bekennet also damit, daß *a* moll wirklich eine von *C* dur verschiedene Bezeichnung, und in der That 𝄪 *e* habe, denn sonst würde man ja dieser Tonart den Gebrauch der Bekreutzung, weil *f* ohne 𝄪 kein *fis*, und *g* ohne 𝄪 kein *gis* seyn kann, nicht zueignen. Desgleichen

gleichen nennet man die 𝄪 *e* und bee, die vorne auf den Linien die Vorzeichnung ausmachen, **wesentliche**, und die so in den musikalischen Stücken beyläuffig vorkommen, **zufällige** Versetzungszeichen; allein diese Zufälligkeit hat bloß in Ansehung des Spielers statt, als welcher dieses, oder ein ander Ausweichungszeichen nach seinen Gefallen erwehlen, oder nicht erwehlen kann; wenn aber das Versetzungszeichen einmahl bestimmt ist, so ist es hernach beym Fortspielen aus dem neuen Modo nicht mehr zufällig, sondern wesentlich, denn ein fremdes Zeichen beym Lauf eines Stückes ist nichts anders, als die Anzeige einer neuen Vorzeichnung, und die Aufhebung derselben ist die Wiederandeutung der alten. *A* moll soll, z. E. nach dem Vorgeben, keine Vorbezeichnung haben, und gleichwohl kommt 𝄪 *g*, so lange man darinne moduliret, in dem Fortlaufe des Stückes (man berufet sich auf die Erfahrung) entweder in den Oberstimmen, oder in der Unterstimme auf- und abwerts fast in allen Tacten, oder doch wenigstens sehr oft vor; wer nun daraus folgern wollte, man weiche dadurch in einen andern Ton, es sey also 𝄪 *g* in *A* moll zufällig, der würde irren. Nein 𝄪 *g* ist, nach aller Tonlehrer einstimmigen Ausspruch, der tonbezeichnende Klang von *A* moll, wie will er aber den Ton bezeichnen können, wenn er nicht mit in derjenigen Leiter ist, die ohne Vorbezeichnung durchgängig für die *A* moll Tonart ausgegeben wird. Die kleine 6te in einer weichen Tonart, und also *f* in *A* moll, wird gleichfalls von den heutigen Lehrern für natürlich, und das mit Recht darinne gehalten, mithin wird 𝄪 *f* zugleich in solcher unnatürlich seyn; und obgleich gesagt wird, daß man von dem *f* nicht zum 𝄪 *g* hinauf steigen könne, so ist es doch mit nichts erwiesen; denn *f* zu 𝄪 *g* ist eine Stufe, und bleibt eine, obgleich eine vergrößerte Stufe; *f* und 𝄪 *g* gehören also wesentlich zu *a* moll, nicht aber 𝄪 *f* und ♮ *gis*, woferne sie anders, wie gedacht, solche Versetzungszeichen, wodurch man in *G* dur und *C* dur ausweichen muß, bleiben sollen. Man beliebe einmahl einen Satz anzugeben, der aufwärts mit 𝄪 *f* und abwärts mit *g* in *A* moll gehören soll, den man nicht zu *G* dur, oder *C* dur gehörig, in den Tabellen finden wird, und von welchen man nicht darthun könne, daß er eine wirkliche Ausweichung ausmache, und nicht einmal einen mit *A* moll gemeinschafftlichen, geschweige einen zu demselben eigenthümlich gehörenden Satz abgeben könne. Wenn man nun solchemnach das 𝄪 vor *g* zum Vorzeichen in *A* moll anzunehmen

für gut befände, würde man sich dasselbe beym Lauf des Stückes, wie das ×*f* in *G* dur, bloß, und eben so leicht gedenken dürfen, und beym Schreiben viel ×e ersparen können. Heinichen und Keller haben ebenfalls schon vorlängst eingesehen, daß die Sätze mit den verschiedenen 6ten und 7men in einer weichen Tonart was irremachendes verursachen, und der erstere nennet sie so gar **irregulaire** Sätze. Desgleichen sind die in der Tabelle angegebenen *A*, *E* und *D* moll Tonleitern, von andern Lehrern mehr, für richtig gehalten worden. Der in die Musick tief einsehende Herr Secretär Marpurg hat in seinem 1750 herausgegebenen kritischen Musikus eines grossen Musicklehrers theoretischen Versuch über die Zeugung der Intervallen, S. 255. und folg. mit einrücken laßen, und solchen seinen Lesern, wie billig, angepriesen. Ob man nun wohl, was den Punkt der Melodie, die aus der Harmonie herfließen soll, betrift, mit dem ungenannten Herrn Verfasser nicht einerley Meynung ist, so hat man gleichwohl mit Vergnügen in dem 33sten Stück dieser Kritick S. 270. wahrgenommen, daß derselbe die Klangreihen *e fis g a h c dis e*, desgleichen *a h c d e f gis a*, und *d e f g a b cis d* für eben solche Fortschreitung, welche die beste Melodie bringen, erkennet, wie man sie 1744. bey der damahls in Deutschland florirenden Gesellschaft der musikalischen Wissenschaft, (man besehe den Band III. Th. 2. S. 360. der musikalischen Bibliotheck des Herrn H. R. Mitzlers) in zwey Tabellen, jedoch ohne Erklärung, eingeschickt, und für die rechten Leitern der *E*, *A*, und *D* moll Tonarten erkennet hat. Nur ist man nicht vermuthend gewesen, daß der Herr Verfasser, da er sonst so gründlich gegangen, die aufsteigende Leiter einer moll Tonart bloß auf die bekannte Praxis gründen würde, als welches zu einem Beweiß, daß zwey Hauptleitern zu einer moll Tonart gehören, nicht hinreichend ist. Auch hat Herr d'Alembert, nach des Herrn Rameau Lehrsätzen, diese Reihe Klänge *gis a h c d e f* in seiner Einleitung in die musikalische Setzkunst S. 43. für eine diatonische Leiter von *A* moll ausgegeben, worinne man mit ihm vollkommen einig ist.

§. 16.

Ist eine Tonart deswegen mit einer andern verwandt, weil sie Klänge, Tone und Sätze von gleichen und ähnlichen Grös-

Größen, Verhältnißen und Proportionen mit ihr gemein hat, und ist sie darum mit ihr desto näher verwandt, je mehr sie solche Klänge, Tone und Sätze mit ihr gemeinschafftlich hat; so muß auch *G* dur mit *C* dur, darum, weil es von demselben, wie solches die Tabelle ausweist, nicht allein die meisten Sätze behält, sondern auch deswegen, weil es, als stammverwandte Quintenleiter die vorzüglichste und die einzige unter den Nebenleitern ist, die bey der Fortschreitung eine reine Schluß-Clausel mit ihm macht, am nähesten verwandt seyn.

§. 17.

Weil *E* moll von *G* dur nur durch seinen gemeinen Caracter *dis* unterschieden ist, und mit demselben ebenfalls die meisten gemeinschafftlichen Sätze hat, so ist in Ansehung der weitern Ausweichung, um dieses nahen Zusammenhangs willen, len dieselbe unter *G* dur gebracht worden.

§. 18.

Ob wohl *A* moll, nach *G* dur, mit der Stammtonart *C* dur am nähesten seitenverwandt ist, so hat es doch als eine weiche Tonart, wegen seines besondern tonbezeichnenden *gis* Klanges, einen ganz andern Zusammenhang, und folglich eine andere Verwandtschaft mit demselben als *G* dur, und darum ist es zur dritten seitenverwandten Tonart erwehlet worden.

§. 19.

***F* dur fängt gleichsam eine neue Linie in Ansehung der Seitenverwandtschaft mit *C* dur an; denn, anstatt der erhöhenden ×e**

in den vorhergehenden verwandten Tonarten, nimmt es ein vertiefendes Versetzungszeichen, nämlich *b* zum vierten Leiterklange an, weswegen es in der Tabelle auf *A* moll folget.

§. 20.

D moll hat, wegen *b*, als seines kleinen Sextenklanges, der allemahl in eine weiche Klangleiter gehört, mit *F* dur mehr gemeinschafftliche Sätze, als mit *C* dur, daher man auch von dem ersten aus, besser, als von diesem letzten, dahin ausweichen kann. Weil aber auch der tonbezeichnende 7men Klang ebenfalls unumgänglich in der weichen Klangleiter, als hier in *D* moll *cis*, mit seyn muß, so wird man sichs, daß *bee* und ×e in dieser Leiter zusammen kommen, um so viel weniger befremden laßen, je klärer man dabey wahrnehmen wird, wie alle Sätze aufs natürlichste dadurch herausgebracht werden. Es hat also diese Tonart, in der Reihe der seitenverwandten, die fünfte abgegeben.

§. 21.

Die unvollkommene *h* Leiter in der *C* dur Stammtonart hat eigentlich, weil sie derselben nur zu einer geringen Fortschreitung dienet, keine seitenverwandte Tonart; doch könnte man, wenn von *G* dur ins *E* moll gegangen würde, von dieser letztern aus auch ins *H* moll kommen, woferne man sich anders von der Stammtonart, als hier *C* dur ist, so weit entfernen wollte.

§. 22.

Da *C* moll und *C* dur den Caracter *h*, und also auch die vier dißonirenden Sätze in ihren Hauptleitern, und die drey conso-

nirenden, so wohl aus den fünften, als siebenden Nebenleitern mit einander gemein haben, und folglich diese beyden Tonarten in Ansehung dessen wirklich mit einander verwandt sind, und zuweilen, beym moduliren mit einander alterniren, so ist sie, um deswillen, mit zur Tabelle gebracht worden.

In der weichen *A* moll Tonart hat man die Ordnung, in Ansehung der Stammverwandtschaft, so dunkel sie auch zusammenhängt, der Aehnlichkeit wegen mit einer harten Tonart beybehalten müssen; in Ansehung aber der Seitenverwandtschaft, ist man einer andern Ordnung in der Tabelle nachgegangen. Sollten aber welche unter den berühmten Tonlehrern jetziger Zeit in dem Punkte, was die Grade der Verwandtschaft betrift, wie auch darinne, daß man *C* moll mit zu *C* dur, und *A* dur zu *A* moll, als noch verwandte Tonarten gezogen, anderer Gedanken seyn, so wird man sich mit ihnen, da es wenig, oder nichts zur Sache thut, darüber nicht entzweyen.

§. 23.

Der verkleinerte Dreyklang auf dem großen 7men Klange einer moll Tonart, wie man ihn in der weichen *A* Tabelle darauf findet, ist, wegen des öfteren Gebrauchs seines 6ten Satzes auf der 3ie seiner Leiter, eben so anzumerken, als der verkleinerte Dreyklang auf der 7me einer dur- und auf der 2de einer moll Tonart.

Es ist also klar, daß eine weiche Tonart zweyerley verkleinerte Dreyklänge habe, nämlich einen auf dem Primenklange der 2den- und einen auf dem Primenklange der großen 7men-Leiter, welche letztere, ob sie gleich von jener in Ansehung der 4 dißonirenden Sätze darinne unterschieden, dennoch aber nicht gänzlich unbrauchbar ist, woferne man den natürlichen Zusammenhang, bey gewissen Satzfolgen auf einander, so dunkel sie auch sind, nicht mit Fleiß stören will. Ueberdieß hat die unvollkommene große Septimenleiter einer moll Tonart, mit der unvollkommensten vergrößerten Quartenleiter einer andern

moll

moll Tonart, als hier nach der Tabelle, die *gis* Leiter von *A* moll mit der *gis* Leiter von *D* moll, desgleichen die *dis* Leiter auch von *A* moll mit der *dis* Leiter von *E* moll, eine gewisse Gemeinschaft, nach welcher man auf eine schnelle Art aus einer dieser Tonarten in die andere ausweichen kann.

§. 24.

Da, klarer Erfahrung und dem Augenscheine beyder Tabellen nach, in einer großen Tonart mehr, und in einer kleinen noch mehr dißonirende Sätze vorkommen, als consonirende, so ist daraus zu schließen, daß es die Natur selbst verlange, die dißonirenden Sätze mit den consonirenden abzuwechseln, um die vorher empfundne Mißfälligkeit der erstern durch die nachfolgende angenehme Empfindung der letzteren desto gefälliger zu machen

§. 25.

Besage der beyden Tabellen sind es siebenerley Klänge, die zu einer harten und auch zu einer weichen Tonart gehören; jedweder Klang darinne ist wieder ein Primenklang zu einer besondern Leiter, mit welchem sie sich anfängt, folglich sind auch siebenerley Leitern; in jeder Leiter kommen wieder drey consonirende und vier dißonirende Sätze vor, mithin sind auch siebenerley Hauptsätze; weil nun allemahl auf jedwedem ein und eben demselben Klange durch alle sieben Leitern ein von dem andern unterschiedener Satz liegt, so müssen auch auf jedem Leiterklange wieder sieben verschiedene Sätze aus so viel verschiedenen Leitern liegen, wie es aus einem gegebenen Exempel klar ist.

§. 26.

§. 26.

Daß die kleine Octave so wohl in einer moll, als dur Tonart statt habe, solches zeiget die *A* moll Tabelle, als in welcher sie an beyden Orten angemerket worden; wie denn auch die angeführten Exempel, daß sie wirklich noch erträglicher sey, als die vergrößerte es sattsam beweisen.

§. 27.

Wer, nach vorherstehenden Erklärungen, beyde Tabellen, in welchen er alles kurtz, und gleichsam bildlich vor Augen hat, klar und deutlich einsiehet, der wird die Ordnung der Natur, die sie, wie bey allen ihren mannigfaltigen Dingen, also auch in der Musick beobachtet, daraus erkennen lernen, und von dem Nutzen dieser Tabellen, ohne ihnen ein unanständiges Eigenlob zu geben, gewiß überzeugt werden.

Von dem Nutzen dieser beyden Tabellen über *C* dur und *A* moll, die auf alle übrige Tonarten sich anwenden laßen, will man nur folgendes anführen: 1) Kann man, vermittelst derselben, aufs genauste wissen und bey jedem Satze im Spielen richtig bestimmen lernen, in was für einer Tonart man jetzo sey, ob in einer, und in welcher harten, oder weichen, auf was für einen con- oder dißonirenden, eigenthümlichen, oder gemeinschafftlichen Satze dieser und dieser stamm- oder seitenverwandten Haupt- oder Nebenleiter darinne, 2) lernet man daraus alle brauchbare Intervallen, und aus deren Zusammensetzung entstehende Accorde, die so wohl zu einer harten, als weichen Tonart gehören, auf eine sinnlich leichte Art kennen. 3) Lehret ein wenig Nachdenken und ein kleiner Versuch, wie man nach diesen Tabellen sowohl sprung- stufen- vorausnehmungs- und verzögerungsweise aus einem jeden consonirenden Satze in einem andern, als auch von einem derselben in einem dißonirenden, und umgekehrt, schreiten, fortschreiten, ausweichen und wieder zurückgehen, und *b a b* durch Uebung, nach eigenen Einfällen, moduliren lernen kann. Folgendes kurtzes

Problema wird Lehrlingen die Art und Weise, wie sie aus der Hauptleiter einer Stammtonart in eine ihrer Nebenleitern, und wieder aus derselben in eine andere, von einem Satz in den andern, **fortschreiten** können, um manches begreiflicher zu machen.

Problema

Wie man in einer Tonart schreiten und fortschreiten soll:

1) **Nehmet euch eine Tonart vor, aus welcher ihr spielen wollet, und schreitet darinne einigemal von einem Satze der Hauptleiter in den andern.**

2) **Machet euch, unter währenden diesen Schreiten, in Gedanken eine Nebenleiter aus, in welche ihr von einem consonirenden Hauptleitersatze fortschreiten wollet.**

3) **Erwehlet euch aus dieser im Sinn habenden Nebenleiter einen beliebigen Klang zum Basse eines neuen consonirenden Satzes, und überdenket so gleich dabey, der wievielte Leiterklang er der Stufenzahl nach ist.**

4) **Greifet zu diesem Basse die drey Oberstimmen, die ihm auf solcher Stufe eigen sind,**

so erfolget

5) **Wenn ihr aus der Hauptleiter in die Nebenleitern und aus diesen wieder in jene so fortschreitet, und es keine unharmonische Verhältniße hindern,**

was ihr verlanget.

Da

Da man vorzüglich auf einem Claviere die Haupt- und Nebenleitern der Tonarten nach ihren ordentlichen Stufen vor sichtlichen Augen hat, daß man die Stufenzahl eines in Gedanken habenden Basses darinne, ohne große Mühe überschlagen kann; überdieß die mit *C* dur und *A* moll seitenverwandten Klänge insgemein auf den Clavieren durch anderfarbige Tasten unterschieden sind, so dürfte Lernenden vorher angegebener practischer Vorschlag zuerst auf diesem Instrumente so wohl, als auch mit gedachten beyden Tonarten, wenn auch gleich Anfangs was langsam, doch noch am leichtesten von statten gehen. Bey dieser Uebung ist, in Ansehung des allerdings an Veränderung weit reicheren Chromatisirens, oder des Ausweichens in die seitenverwandten Tonarten, wie es bereits oben angeführet worden, nur dieser Unterschied zu beobachten, daß man solches durch die vier dißonirenden Sätze in ihren Hauptleitern und durch die drey consonirenden in ihren fünften Nebenleitern, als in welchen Sätzen allemahl der Tonbezeichnende Klang sich befindet, vornehmlich zu bewerkstelligen pfleget; hingegen hat man bey der Fortschreitung mehr mit den drey consonirenden Leitersätzen, als mit den vier dißonirenden zu thun, hieraus erhellet, daß es beym **Moduliren** hauptsächlich auf eine, bald stufen- oder sprung- bald vorausnehmungs- oder verzögerungsweise zusammenhängende Abwechslung der vielerley Dreyklänge, Sexten - Quarten - Septimen - Terzquarten - Quintsexten - und Secundensätze aus Stamm - und Seitenverwandten Leitern unter und auf einander ankomme. Die gewöhnliche Schreitung mit den siebenerley Sätzen stufenweise auf - und abwärts in den Hauptleitern, als in welchen es nur allein, nicht aber in den Nebenleitern so angehet, ist eine bekannte Sache, und der Zurückgang ist nichts anders, als eine Ausweichung aus einer seitenverwandten Tonart wieder in die stammverwandte. Es versteht sich auch von selbst, daß man bey dieser Modulir - Methode, wie bey andern bekanntgemachten, nicht allein unharmonische Verhältnisse, Bewegungs - und andere Musickfehler zu vermeiden habe, sondern, daß auch dabey auf das **Singbare**, oder auf einem guten Zusammenhang der Gesangstimmen und Satzfolgen auf einander gesehen werden müsse. Alle Musickkundige die durch lange Uebung eine Fertigkeit in Präludiren erlangt haben, verfahren nach dieser Methode, ob sie es gleich selbst nicht alle wissen, daß sie sie beobachten. Es trift also richtig ein, was der große Leibnitz in einem Briefe an Goldbachen geschrieben: es sey die **Musick** ein Exercitium Arithmeticae occultum nescientis se

numerare animi eine verborgene Ausübung der Rechnungskunst, dabey die Seele nicht wisse, daß sie zähle. Das letzte Exempelblatt zeiget einen Choral, welcher aus lauter Stamm- und abstammenden Leitersätzen bestehet, und also durch und durch diatonisch gesetzt ist. Suchet man diese Sätze in der *C* dur Tabelle auf, so wird man wahrnehmen, daß in Absicht auf den Zusammenhang der vorgeschriebenen Gesangstimmen darinne, eben so fortgeschritten worden, wie man es in vorherstehender Aufgabe ohne Gesangstimme nach beliebiger Wahl in Gedanken zu thun, vorgeschlagen hat. Auf diesen Choral folgen noch zwey andere, einer ebenfalls aus *C* dur, und der andere aus *A* moll, welche chromatisch gesetzt sind, und bey welchen man ebenfalls gewahr werden wird, so wohl, wo man auf jedem Satze in den Leitern zu Hause ist, als auch wie man darinne, bald stufen- sprung- bald vorausnehmungs- und verzögerunsweise geschritten, in die Nebenleitern fortgeschritten, in die seitenverwandten ausgewichen, und endlich wieder in die Stammverwandten zurückgegangen sey. Zu mehrerer Erläuterung hat man unter den Baßnoten dieser Chorale die Hauptleitern der Tonarten mit großen lateinischen Buchstaben ihre Nebenleitern aber mit kleinen und die Baßstufen derselben mit Ziffern bemerket. Es bedeuten also die Buchstaben *C*, oder *A*, die Hauptleitern der *C* dur, oder *A* moll Tonarten, *d*, *e*, *f*, *fis*, *g*, *gis*, *a* ꝛc. die *d* Nebenleiter, die *e* Nebenleiter, die *f* Nebenleiter ꝛc. und 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, die erste Stufe, andere, dritte, vierte, und f. w. darinne. Und solchemnach beweisen diese Exempel zugleich den angeführten Nutzen auf eine augenscheinliche Art. Man schließt hiermit das kürtzlich abgehandelte, und empfiehlt sich dem Wohlwollen eines jeden musickverständigen Lesers mit diesem Wunsche:

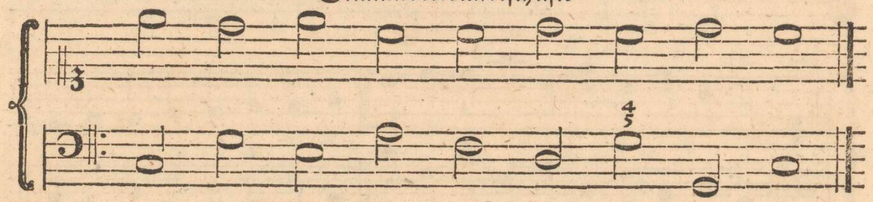
Vive, vale! si quid novisti rectius istis,
Candidus imperti; si non, his vtere mecum.

Exempel

wie man mit den Hauptsätzen in beyden Tabellen fortschreitet und ausweichet.

Exempel
mit den Hauptsätzen der harten C Tonart und ihren seitenverwandten Tonarten nach der Tabelle I.

Zusammenhang
der siebenerley Dreyklänge in *C* dur nach den Graden ihrer Stammverwandtschaft.



Vorstellung
der drey consonirenden und vier dissonirenden Hauptsätze in der Stammleiter dieser Tonart, nach ihren dreyerley Ordnungsarten.



Schreitung
mit diesen con- und dissonirenden Hauptsätzen in ihrer Stammleiter allein.



Fort-

Fortschreitung

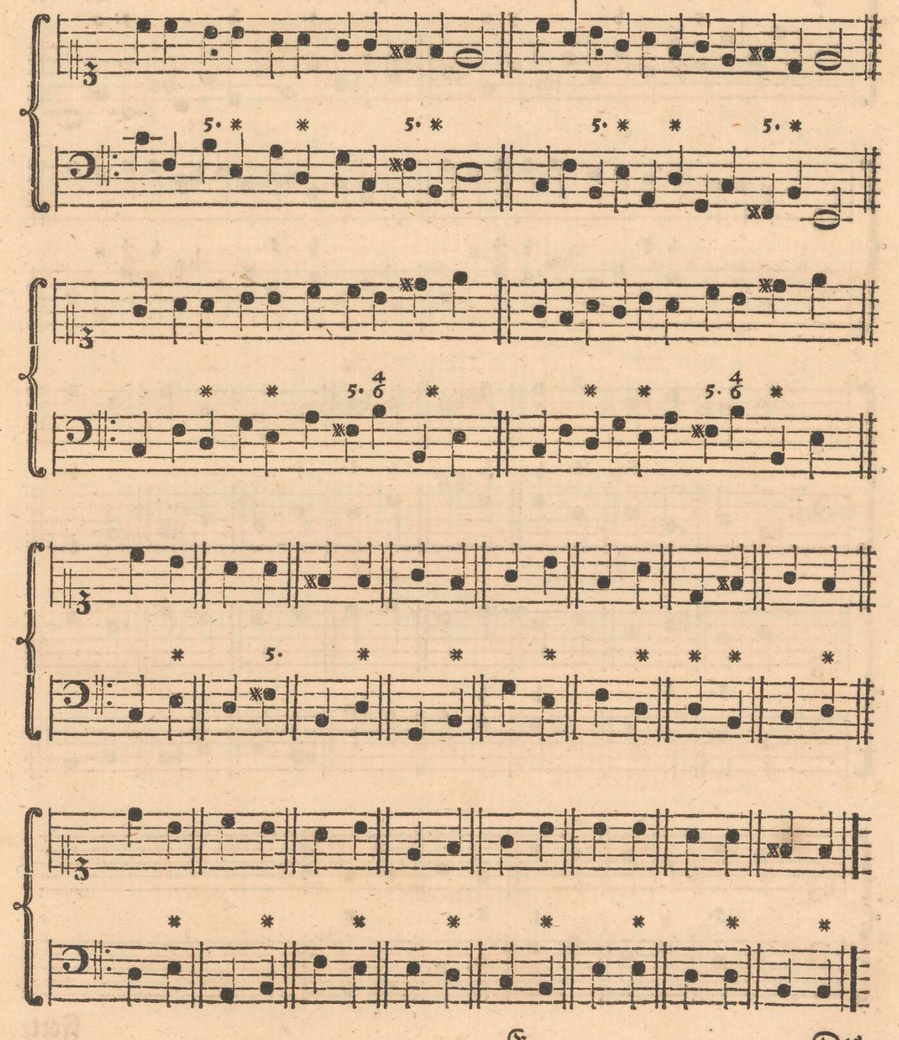
mit den sieben stammverwandten Dreyklängen in *C* dur aus einer Leiter in die andere, sprung- und stufenweise, auf- und abwärts.



Aus-

Ausweichung

von den stammverwandten Dreyklängen in die seitenverwandten der *A* moll, *G* dur und *E* moll Tonarten.



E Des-

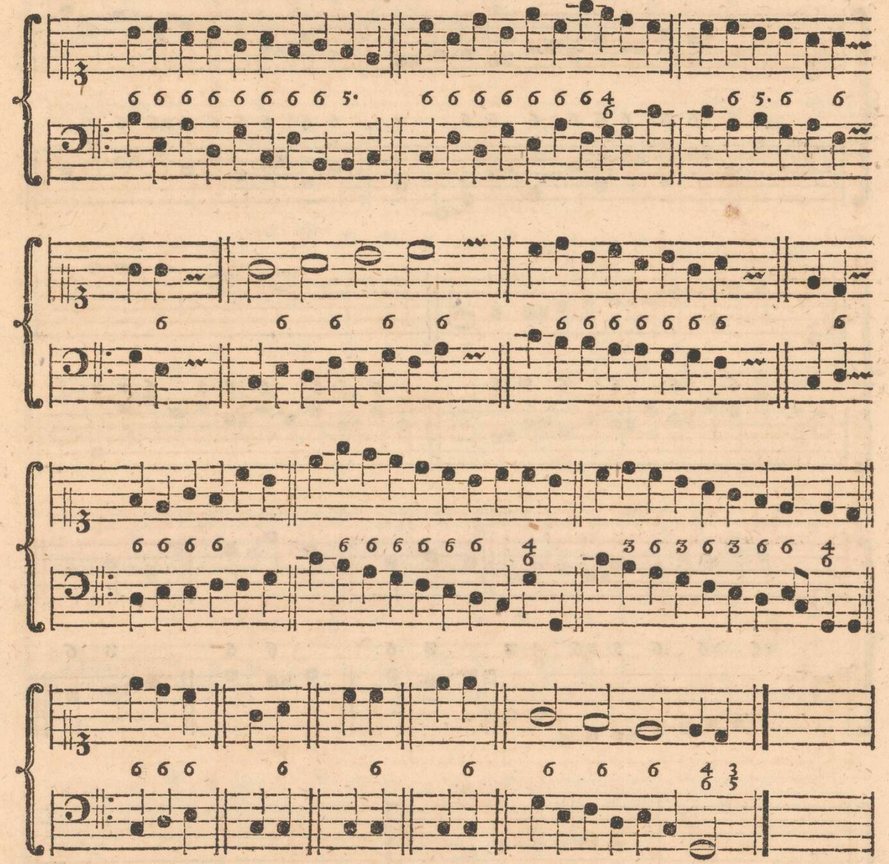
Desgleichen in die seitenverwandten Dreyklänge der Tonarten *F* dur und *D* moll.



Fort-

Fortschreitung

mit den sieben stammverwandten Sextensätzen aus einer Leiter in die andere, sprung- und stufenweise, auf- und abwärts.



Anmerkung.

Zu allen vorherstehenden einfachen 6ten wird die 8ve mit gegriffen, und um drey Ziffern übereinander zu ersparen, sey es hier erlaubt diese Signatur 6 statt $\frac{6}{6}$ und diese 3 statt $\frac{3}{3}$ brauchen zu dürfen.

Ausweichung

von diesen stammverwandten Sextensätzen in die seitenverwandten *A* moll, *G* dur, und *E* moll Sextensätze.



Des-

Desgleichen in die seitenverwandten Sextensätze der Tonarten *F* dur und *D* moll.

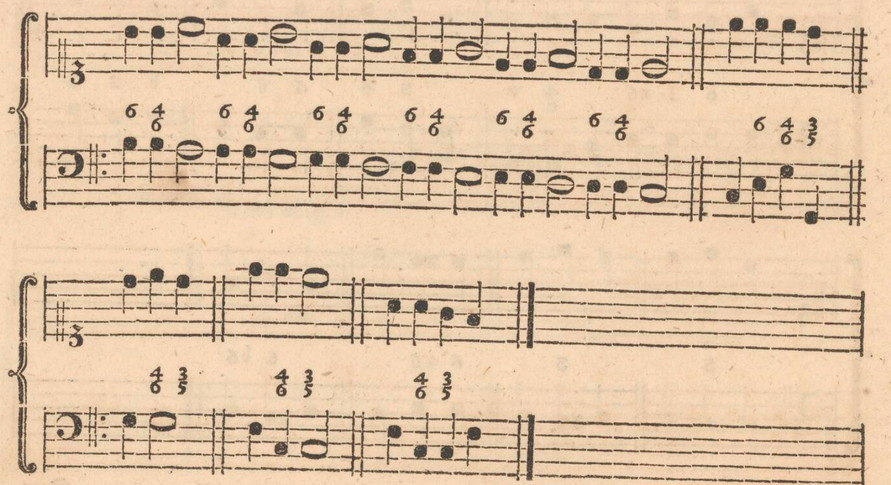


Fort-

Fortschreitung

mit den sieben stammverwandten Quartensätzen aus einer Leiter in die andere, sprung- und stufenweise, auf- und abwärts.





Aus-

Ausweichung

von diesen stammverwandten Quartensätzen in die seitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Tonarten.

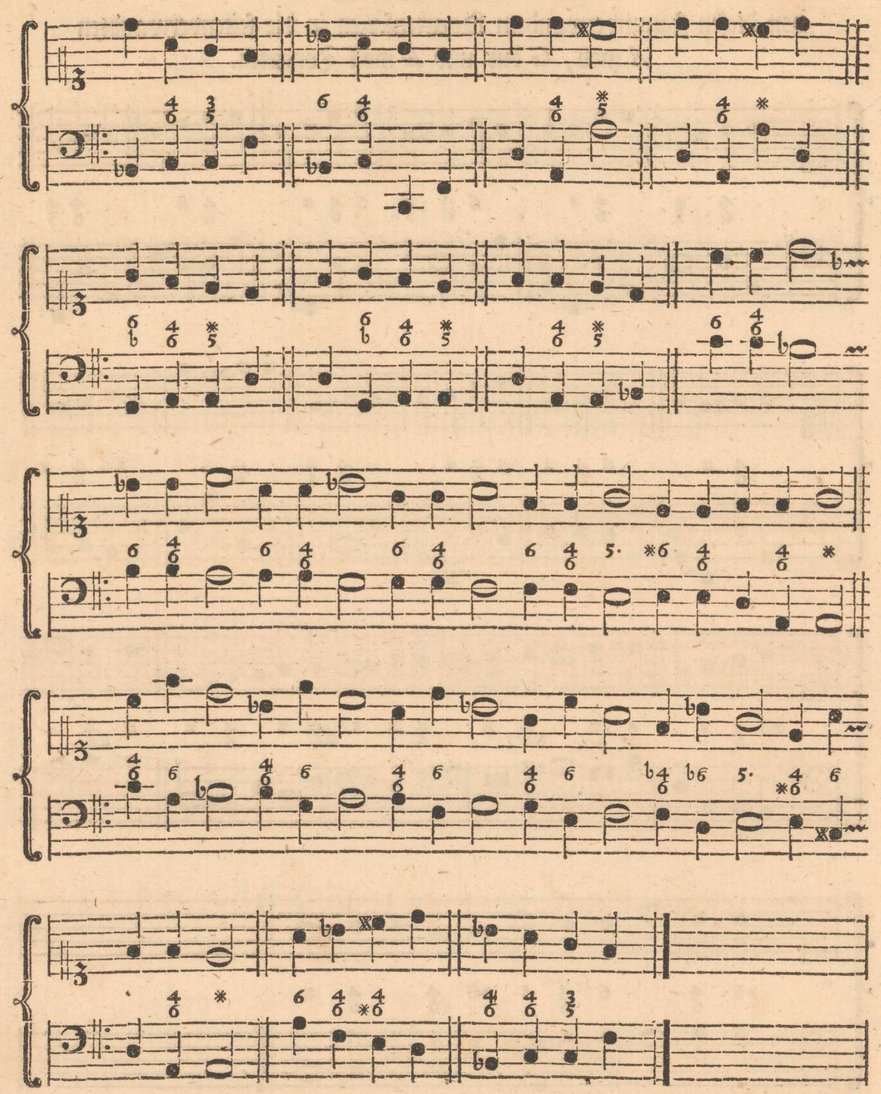




Des-

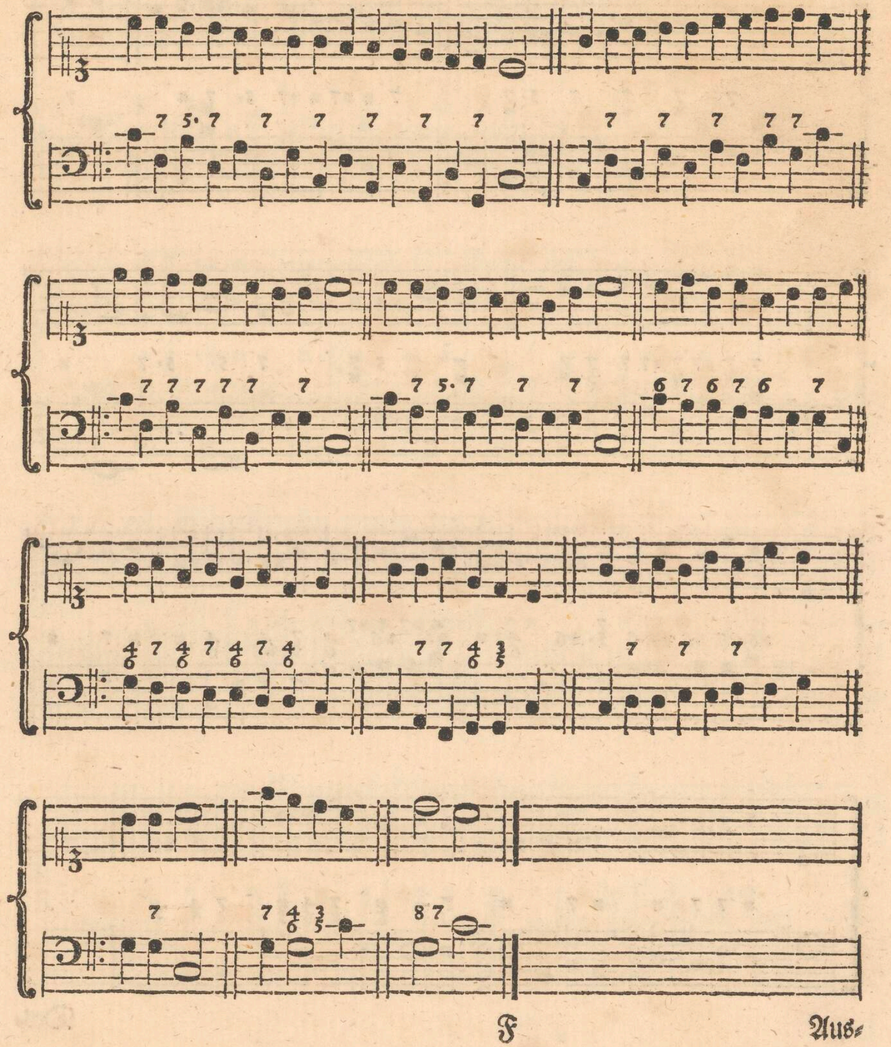
Exempel

Desgleichen in die *F* dur und *D* moll Tonarten.



Fortschreitung

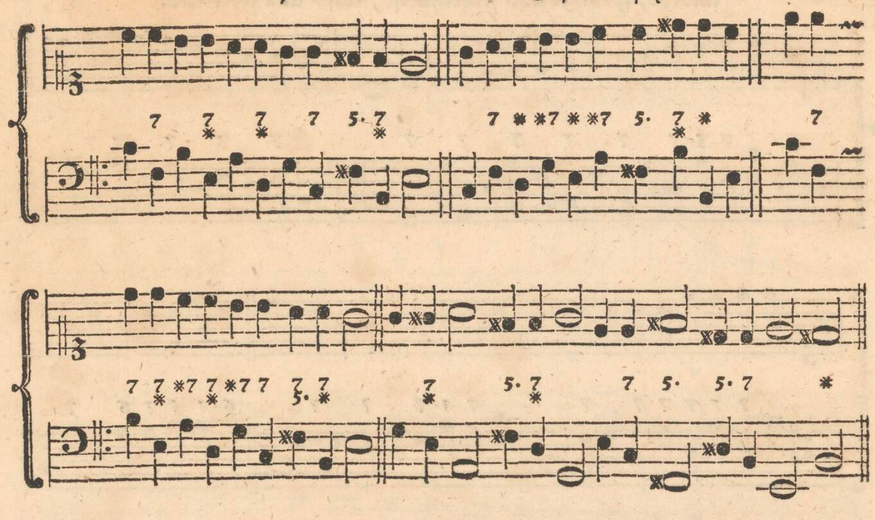
mit den sieben stammverwandten Septimensätzen, aus einer Leiter in die andere, sprung- und stufenweise, auf- und abwärts.

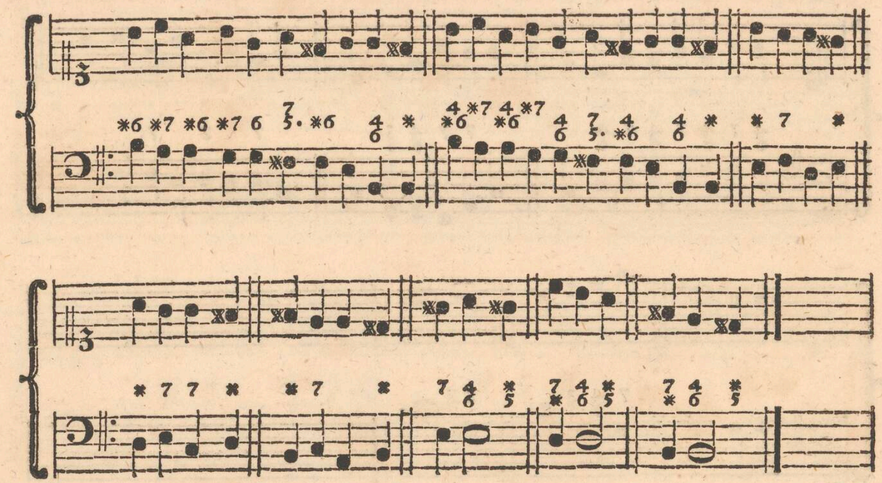


Exempel

Ausweichung

von den stammverwandten Septimensätzen in die seitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Septimensätze.





Des-

Desgleichen in die seitenverwandten Septimensätze der *F* dur, und *D* moll Tonarten.





Fortschreitung

mit den sieben stammverwandten Terzquartensätzen aus einer Leiter in die andere.





Ausweichung

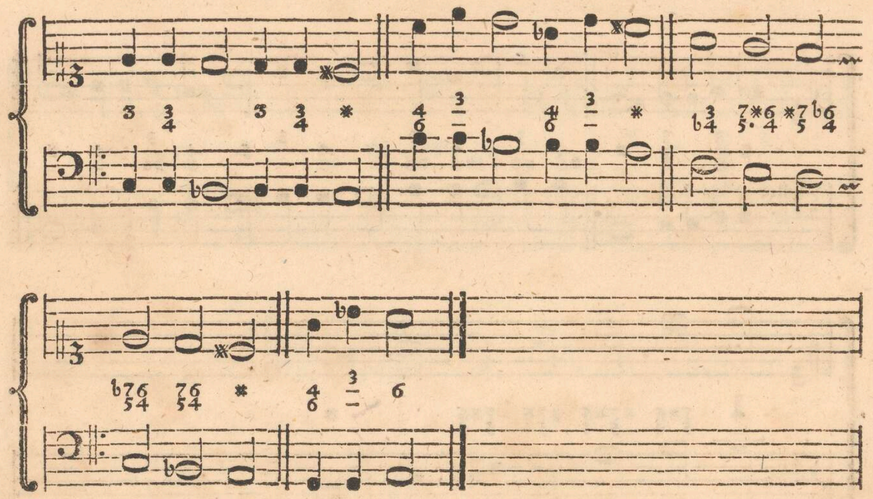
von den stammverwandten Terzquartensätzen in die seitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Terzquartensätze.





Desgleichen in die *F* dur und *D* moll Terzquartensätze.





Fort-

Fortschreitung.

mit den sieben stammverwandten Quintsextensätzen, aus einer Leiter in die andere.





Aus-

Ausweichung

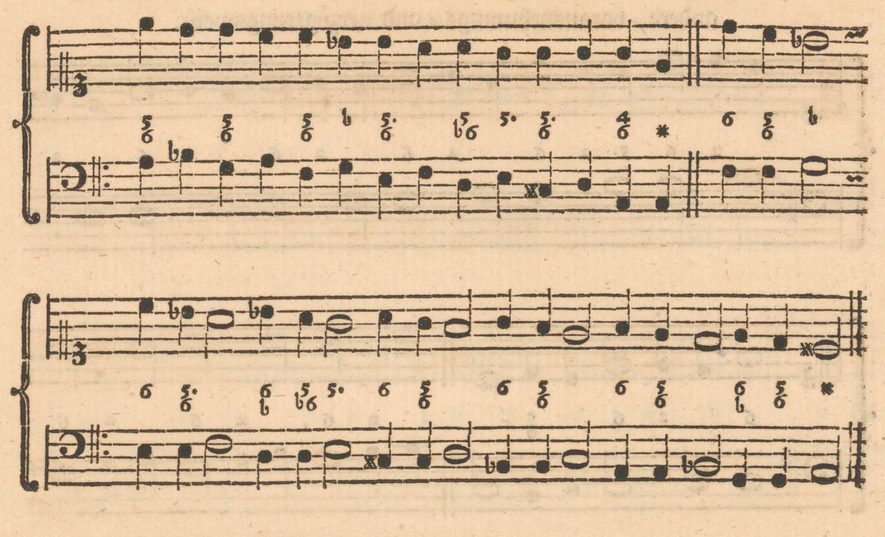
von den ſtammverwandten Quintenſextenſätzen in die ſeitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Quintſextenſätze.

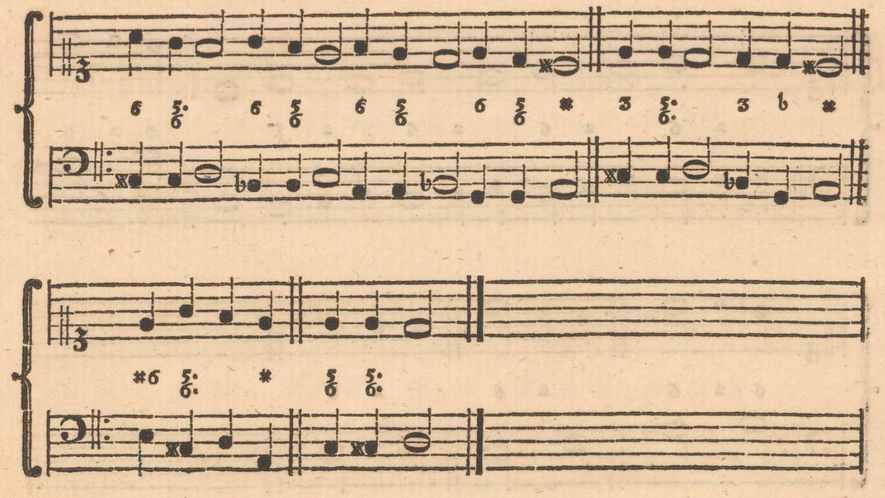




Des-

Desgleichen in die ſeitenverwandten *F* dur und *D* moll Quintſextenſätze.





G Fort-

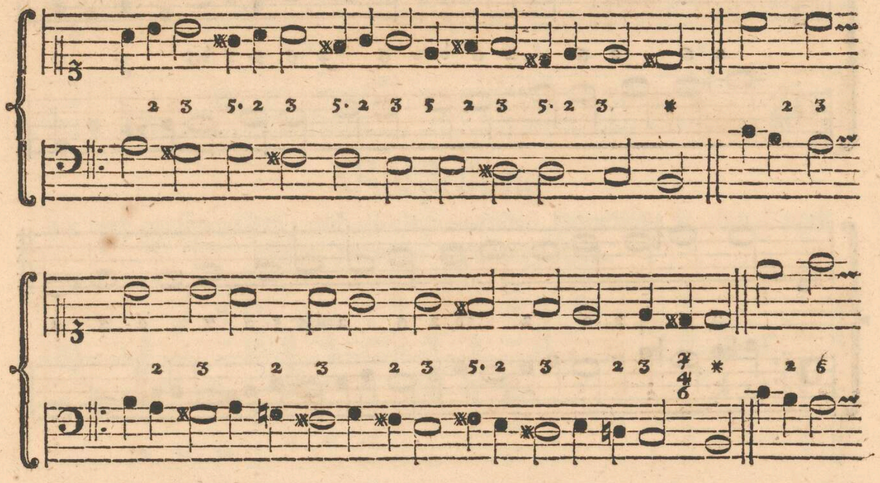
Fortschreitung

mit den sieben stammverwandten Secundensätzen aus einer Leiter in die andere, vorausnehmungs- und verzögerungsweise.



Ausweichung

von den stammverwandten Secundensätzen in die seitenverwandten *A* moll, *G* dur und *E* moll Secundensätze.



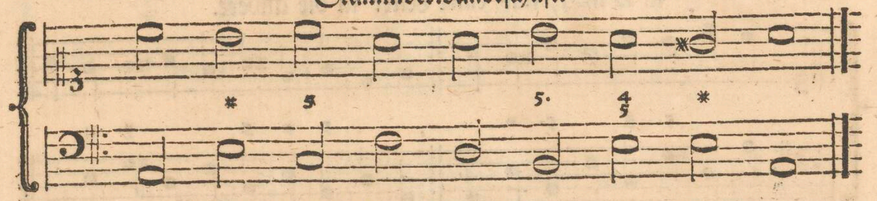
Desgleichen in die seitenverwandten *F* dur und *D* moll Secundensätze.



Zusam-

Zusammenhang

der sechserley Dreyklänge in *A* moll, nach den Graden ihrer Stammverwandtschaft.



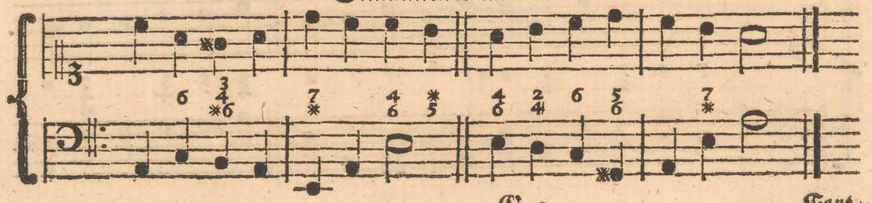
Vorstellung

der drey consonirenden, und vier dißonirenden Hauptsätze in *A* moll nach ihren dreyerley Ordnungsarten.



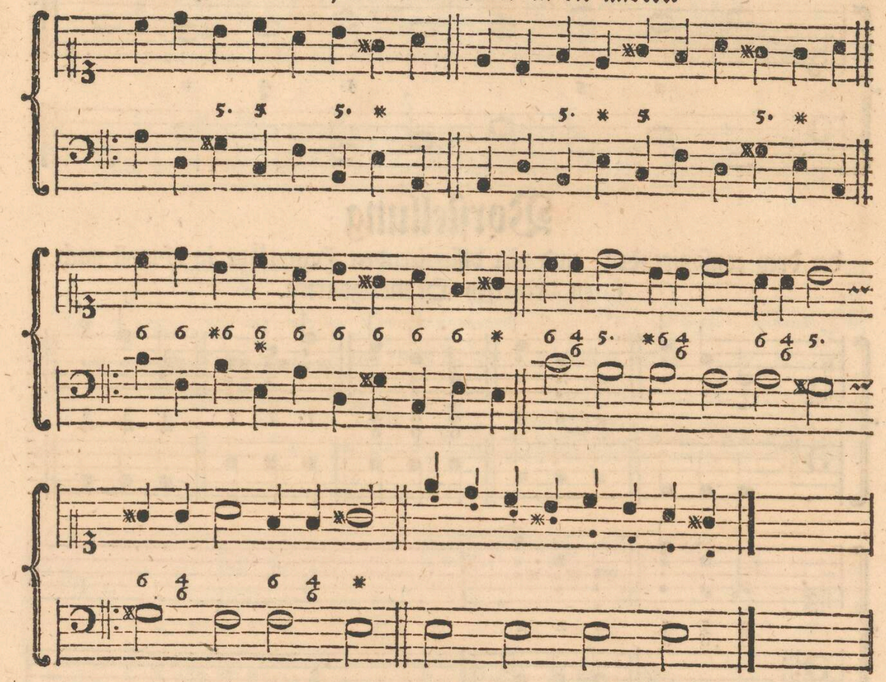
Schreitung

mit diesen drey con- und vier dißonirenden Hauptsätzen in der Stammleiter allein.



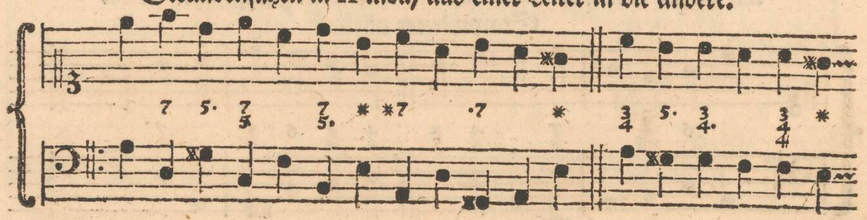
Fortschreitung

mit den stammverwandten Dreyklängen, Serten- und Quartensätzen in *A* moll, aus einer Leiter in die andere.



Fortschreitung

mit den stammverwandten Septimen- Terzquarten- Quintsexten- und Secundensätzen in *A* moll, aus einer Leiter in die andere.

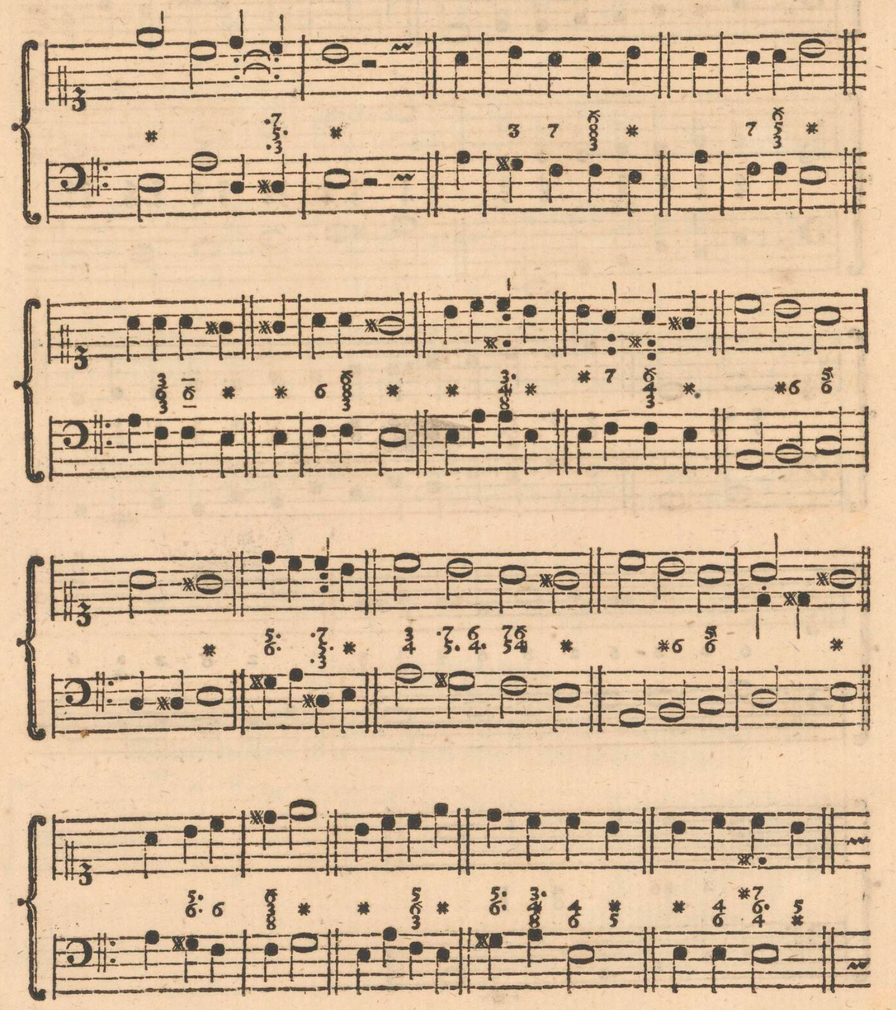




Fort-

Fortschreitung

mit einigen Sätzen der ordentlichen Leitern in die Sätze der ausserordentlichen Leiter, und von solchen wieder zurück.



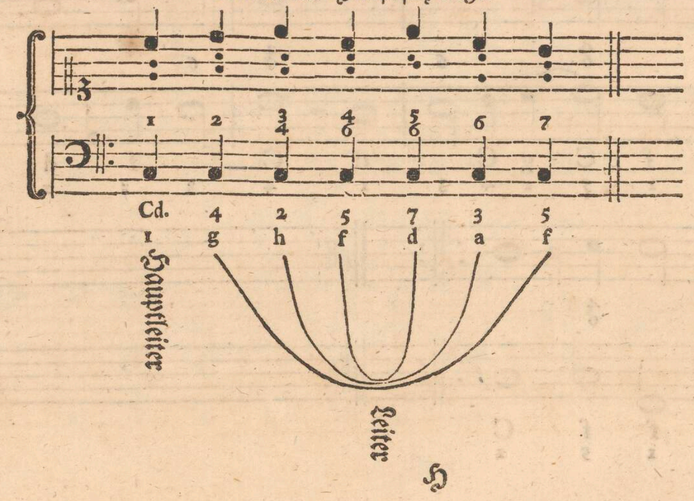


in C dur mit der großen Octave. | mit der kleinen Octave. | in A moll mit der großen Octave aus der ordentlichen Leiter.

mit der kleinen Octave aus der ausserordenlichen Leiter. | desgleichen mit der sehr harten vergrößerten Octave.

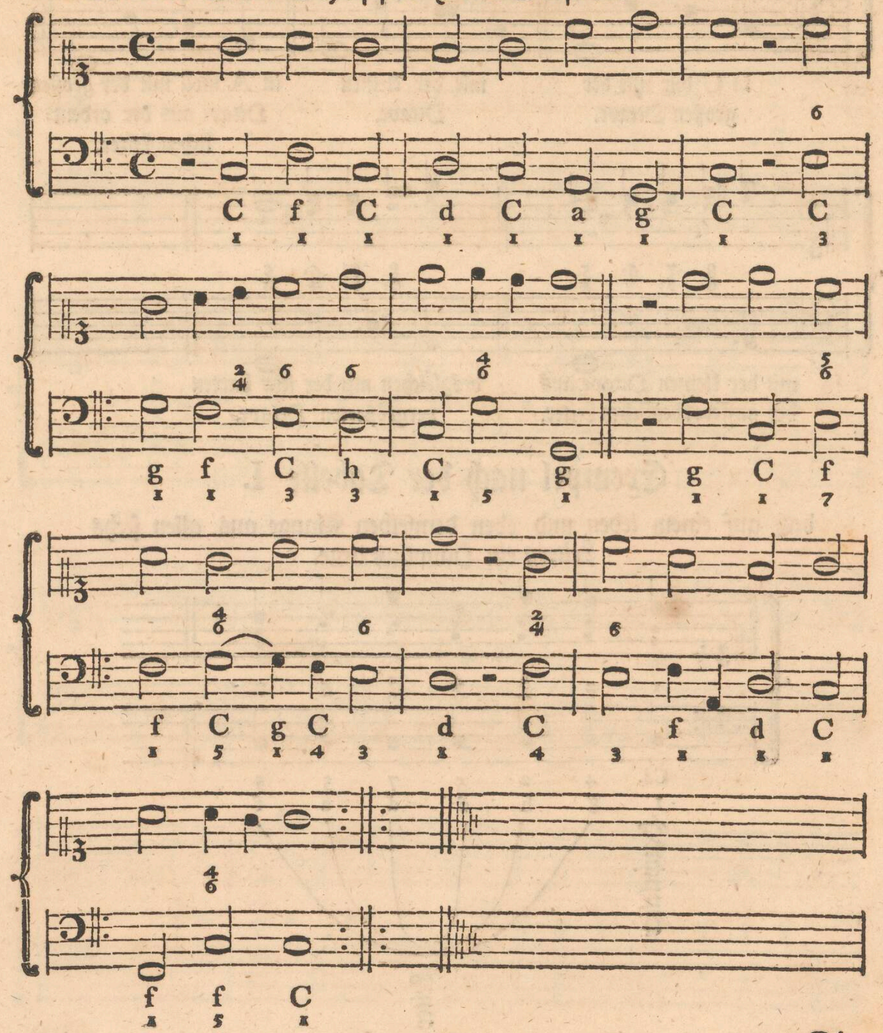
Exempel nach der Tabelle I.

daß auf einem ieden und eben demselben Klange aus allen sechs Leitern ein Hauptsatz liege.



Völlig **diatonischer**, oder nach lauter Schreitungen und Fortschreitungen gesetzter Choral, aus *C* dur.

Komm Gott Schöpfer Heil. Geist ꝛc.



Dia-

Diatonisch-chromatisch, oder vermischt gesetzter Choral, aus *C* dur.

Jesu meine Zuversicht ꝛc.



Diatonisch-chromatischer Choral aus *A* moll.

Aus der Tiefen rufe ich ꝛc.



Es wird erinnert zu lesen

1) in der Erklärung:

Seite 4. Zeile 15 - 16. Nebenleiter. S. 10. §. 12. Z. 1. Dreyklänge. S. 13. Z. 10. unterscheiden. Z. 26. statt: öfters braucht, unumgänglich haben muß. S. 15. Z. 31. öfterer. S. 26. Z. 5. machen, für, zu machen.

2) in den Exempeln:

S. 45. Ex. 4. über das erste Viertel *a*, $\frac{3}{8}$ $\frac{3}{16}$ und also weiter fort $\frac{3}{5}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{3}{5}$ $\frac{3}{5}$ über die ersten Viertel *g fis e* und *d*. Ex. 6. über die beyden ersten Viertel *h* und *a*. $\frac{4}{6}$ $\frac{4}{6}$.

Tabelle I.

Die Sitze der Hauptsätze vorstellend, die in der Stamm- und den sechs abstammenden Leitern der harten C Tonart und ihren seitenverwandten Tonarten vorkommen.



Tabelle II.

Die Sitze der Hauptsätze vorstellend, die in der Stamm- und den sechs abstammenden Leitern der weichen A Tonart und ihren seitenverwandten Tonarten vorkommen.



Ee 1062. 8°

Homann Privilegien

1973 v.

102600

X 106

Die Sitze

der

Musicalischen

Haupt-Sätze

in

einer harten und weichen Tonart

und

wie man damit

fortschreitet und au

in

Zwo Tabell

entworffen, erklärt und mit Exe

von

George Friedrich L

Leipzig,

gedruckt und in Commission bey Bernh. Christ. S

1766.

BIBLIOTHEK ZUR PANZIGER STADT-