

ersten *a* des dritten Tactes, hat der Discant \bar{f} , als welches die 6 zu *a* ist; hieraus erhellet nun daß die Ton-Art changiret, oder, daß *a* moll in eine verwandte Ton-Art ausgewichen, weil es den reinen Accord nicht behält, sondern die 6 über sich haben muß; weil wir nun aber gar kein fremd \times oder *b* finden, und *a* moll und *c* dur unter allen Ton-Arten nur allein weder \times oder *b* bedürfen, so folget, daß hier *c* dur die Ton-Art ist; erinnern wir uns weiter, daß das *a*, welches im Bass stehet, die Sexte zu *c* ist, so finden wir wieder, daß *a* als die Sexte des Tones (nemlich zu *c*) die 6 über sich haben muß, daher denn hier die Melodie in *c* dur ausgewichen ist, und eben deswegen wird nun *a* nicht mehr der Grund-Ton, sondern die Sexte des Tones, *c* aber die Prime oder der Grund-Ton genannt. Es hat also *a* hier die 6 über sich. Weil nun der Discant drey- ja wol gar viermal hier sein \bar{f} behält, (denn das \bar{c} zwischen dem dritten und vierten \bar{f} ist nur eine kleine Manier, die sich bey einer etliche mal repetirten Note zur Veränderung gut schicket, und sehr gebräuchlich ist,) so hätte der Bass auch sein *a* viermal behalten können, da denn immer die 6 darüber hätte stehen müssen; allein weil ein Sexten-Griff nichts anders ist, als ein reiner Accord zu dem Ton, der eine Terzie tiefer liegt, (siehe den andern Theil, pag. 86. §. 13. item pag. 91. §. 17.) so ist hier zur Variation statt *a* das *f* im Bass genommen, und hat, weil es die Quarte des Tones (nemlich von *c* dur) ist, einen reinen Accord (siehe das erste Capitel) mit der natürlich grossen Terzie (als welche in Dur-Tönen die Hauptziffer der Quarte des Tones ist). Weil die 3 und 8 solche Intervalla sind, welche zu verschiedenen Ziffern als Neben-Discant-Noteziffern gehören, so fällt es einem Ungeübten (der nemlich die zum Bass eine 3 oder 8 ist, Regeln des ersten Capitels nicht gut inne hat) zuweilen ein wenig schwer, so muß ich die aus seiner Discant-Stimme die über der Bass-Note gehörige Ziffern Ziffern aus zu finden (siehe §. 4.); er stehet nur so viel, daß er über seiner Bass-der bezifferten Note keine 7 oder 9 anbringen kan, wenn der Discant die 8 angiebt, Ton-Leiter weil zur 7 und 9 die 8 nicht oben liegen darf; hat die Discant-Note des ersten Ca- eine 3, so kan und darf er keinen Secunden-Griff anbringen. pitels neh- Ist men. es also nöthig, daß man die Ziffern des Basses auch nach gewissen Regeln lerne darüber setzen, und den Discant nur gleichsam consulire, ob er auch in Ansehung der Neben-men.ziffern oder einer angegebenen Dissonanz etwas gewisses gegen die Regeln des ersten Capitels in sich fasse. Es ist also nöthig, daß man die beyden vorhergegangenen Capitel gut durchstudire, und die Regeln in sein Gedächtniß präge, welches gar leicht seyn wird, weil ich, wenn man den andern Theil mit dazu

Wiedeb. vom Santastiren 2c. D nimmt,

nimmt, alles mit Gründen bewiesen habe. Weiter im Text! Das nach f folgende a im Bass hat wieder die 6 über sich, weil der Discant dieses Intervall angiebt, und a auch die Sexta modi ist, die die 6 über

Alle Achtel des sich haben muß. Es schlägt aber im Discant zu a nach dem f das e Discants wer- nach, als welches e zu a eine Quinte ist; nun habe ich Cap. I. §. 32. den nicht durch- und schon aus dem andern Theil vernommen, daß nach der 6 auch gleich Ziffern ange- eine 5 geschrieben wird, muß also diesemnach nicht über unser a 6 5 deutet. stehen? Antwort: Nein, es ist hier nicht nöthig: denn erstlich ist es hier nur, wie oben gesagt, eine Manier, welche durch keine Ziffer nöthig ist auszudrücken, zum andern ist die Zeitmaasse kurz; wie ich denn diese in sich kurze Note (siehe den andern Theil, pag. 399. §. 10.) selbst kürzer machen darf, als es ihre Schreibart mit sich bringet; so viel ich aber der in sich kurzen Note nehme, um so viel gebe ich dagegen der in sich langen Note; dahero denn die punctirten Noten kommen, nemlich daß bey 2 oder 4 zusammengezogenen Achteln das erste und dritte Achtel einen Punct hinter sich hat, und aus dem zweyten und vierten Achtel ein Sechszehnthheil geworden. (siehe den andern Theil, pag. 432. §. 30. im Exempel N. 15. ist die Zeitmaasse langsam, und in N. 16. ist sie geschwinde; was nun hier im Bass geschehen, das kan auch im Discant angehen). Es ist ferner diese Manier hier der Manier, darin Quinten vor- kommen, ist- verbächtig.

Borschlag zu f , dazwischen käme, nicht sonderlich gefällig seyn; kurz, es braucht hier über a nur eine 6 zu stehen, wie aus der Ziffer, die über der folgenden Note h stehen muß, weiter erhellen wird.

Diese vierte Note unsers Tactes ist nur h , als welches die Septima major des Tones, oder das Semitonium unterwärts zu c dur ist, welches ordentlicher Weise die 6 über sich hat; nun aber hat der Discant f , als welches zu h eine Quinta imperfecta ist. Dis lehret uns nun, daß h hier den Griff f haben müsse, als welcher Griff über das Semitonium unterwärts sehr oft vorkommt, wie aus dem ersten Capitel schon bekannt. Nun kan ich zwar auch die falsche 5 unpräpariret eintreten lassen (siehe den andern Theil, pag. 150. §. 18.), allein wenn sie im vorigen Griffe präpariret ist, so ist nicht nöthig diese Präparation um einer kleinen Manier willen aufzuheben, wie geschehen wäre, wenn ich über a nach der 6 die 5 geschrieben hätte: denn die 6 zu a wird hier die falsche Quinte zu h . Weiter folgt nun zu Anfang des vierten Tactes c , als der Grund-Ton, darin moduliret wird, welcher einen reinen

reinen Accord hat; Der Discant hat von diesem reinen Accorde die Terzie \bar{e} . Die andere Note dieses Tactes ist g ; der Discant aber verlängert sein \bar{e} durch einen Punct um die Hälfte, dahero gilt das \bar{e} noch zur ersten Hälfte des g im Bass. Nun aber ist g Quinta modi, welche Tertiam majorem mit der Quinte, oder ordentlicher Weise einen reinen Accord über sich haben muß; weil nun hier aber \bar{e} als die C zu g noch liegen bleibet, und der Satz zu Ende eilet, wo eine Cadence statt hat, so sehe ich hieraus, daß zu g die Cadence mit $\bar{4}\frac{2}{3}$, und nicht mit $\bar{4}\frac{1}{3}$ muß gemacht werden; (siehe den andern Theil, pag. 129. §. 11.) muß also hier über g $\bar{4}\frac{2}{3}$ stehen, da denn das g im Sinne in zwey Achtel gedacht wird; das erste hat $\bar{4}$, (wozu das \bar{e} noch flingt) und das andere Achtel hat $\bar{4}$, weil der Discant das Achtel \bar{a} als die Quinte zu g angiebt. Die letzte Note unsers Satzes, das c , hat nun, als der Grund-Ton der Ton-Art des Satzes, wieder einen reinen Accord.

§. 7. Wer in diesem Satze über h , erstlich die 6 , im Griff $\bar{5}$, Gebrauch ei- durch eine 7 aufhalten wolte, dem ist es erlaubt, und ihm steht nichts niger Disso- im Wege: denn die 7 zu h ist präpariret; (nemlich durch die 8 im nanzen bey dem andern Satz. Serten-Griff zu a) und resolviret auch in die Serte bey dem Griff $\bar{5}$ un- ter sich. Item wenn man zu dem folgenden \bar{c} erstlich die 9 nehmen will, so ist es recht gut; die 9 ist präpariret; die Resolution kan entweder gleich über \bar{c} folgen, da denn über \bar{c} 9 8 käme, oder man kan besser seine None (\bar{a}) ein Viertel seyn lassen, da denn die Resolu- tion bey dem Punct erfolgte, und keine 8 hinter der 9 zu stehen käme, sondern die Quarte im Griff $\bar{4}$ zu g , nemlich \bar{c} , wäre die Resolution der None. Ferner kan man nach der Resolution des Griffes $\bar{4}$, nem- lich nach $\bar{5}$, die kleine 7 entweder gleich nach 8 nachschlagen, oder sie statt der 8 nehmen, wie aus dem andern Theil pag. 189. §. 5. bekannt ist. Dis giebt Gelegenheit über dem letzten c 4 3 anzubringen. Man Dissonanzen findet überhaupt in den Bässen der Lieder wenig Nonen, Septimen findet man und Quartan; indessen muß man sie doch wissen gehörigen Orts an- nicht viel bey zubringen: denn, schlagen wir das Hallische Gesang-Buch nach, so Liedern. finden wir in diesem andern Satze keine 9 , 7 oder 4 3 , die aber doch, weil sie präpariret sind, und weil ihre Resolution regelmäßig (und ohne Aenderung der Melodie) geschehen kan, können gemacht werden. Wer nun dergleichen Ziffern nicht öfterer machen wolte, Man muß sie als er sie bey Liedern ausgedruckt findet, der würde sie gewiß in den selbst dazu ma- wenig- chen lernen.

108 Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (§. 7. 8.)

wenigsten Liedern machen dürfen, und sie würden ihn immer fremde genug bleiben; dahero studire man das vorhergegangene Capitel fleißig, und lerne die gebundene 9, 7 und 4 wohl kennen: denn durch ihren Gebrauch erlangen die Mittelstimmen oft einen guten melodischen Gang; zudem werden einem diese Ziffern, die ~~ihm~~ hernach bey den Fantasiren gute Dienste thun können, dadurch recht bekannt.

Die beyden ersten Sätze des Liedes mit einer doppelten Bezifferung.

§. 8. Nun wollen wir diese beyden Sätze hersetzen, und den Bass nach obiger Anleitung beziffern, dabey man denn eine Repetition anstellen kan. Die Bezifferung, die mehr yerlich als unentbehrlich nöthig ist, nemlich wo die 9, 7 und 4 anzubringen, wollen wir unter den Noten setzen, und die nöthige über denselben:

Worin diese Bezifferung von der im Hallischen Gesang-Buch unterschieden.

Das erste *a* im andern Satz kan auch 5 6 haben, da ich denn bey der 6 gleich in *c* dur käme. Nun schlage man das Hallische Gesang-Buch nach, so wird man diese beyde Sätze mit eben solcher Bezifferung finden, nur mit dem Unterscheid, daß über *a* keine 9 8, noch 5 6 stehen, und daß die vier letzten Bass-Noten die unten bemerkte Bezifferung nicht haben. Ferner finden wir, daß im andern Satz nach *4* über *g* keine $\frac{5}{3}$ stehet; war denn dis nicht nöthig? Antwort: es war nöthig und auch nicht nöthig; unsere Bezifferung ist recht, und die im Hallischen Gesang-Buch kan auch recht seyn; da man denn wissen muß, daß hier keine förmliche Cadence ist, weil die Worte des Liedes auch kein Punctum haben, wovon hernach; es ist also die *4* hier ein

ein durchgehender Griff, und steht g nur zur Veränderung: denn c hätte im halben Tact stehen können; siehe den andern Theil, pag. 131. §. 12. vermuthlich aber ist hier ein Druckfehler, weil der folgende Satz im Discant eben dieselbe Clausel hat, und es folget doch $\frac{2}{3}$ nach $\frac{2}{4}$. (in der neuen Edition findet man nach $\frac{2}{4}$ die $\frac{2}{3}$).

§. 9. Wir müssen aber weiter gehen, und die beyden folgenden Sätze vor uns nehmen, die Ziffern über den Bass bestimmen, und die nöthigen Anmerkungen beyfügen, alles in der Absicht, den Liebhaber der Selbstinformation zu vergnügen, und ihn in seiner Sache recht gewiß zu machen. Der dritte Satz unsers Liedes ist also aus f dur, welches an der kleinen Quarte zu f , nemlich am b statt h offenbar (§. 3.). Die erste Note c kan beydes als eine Quinte des Tones f dur oder noch als die Prime von c dur (Der Ton-Art des vorigen Satzes) angesehen werden; man sehe sie aber an, wie man wolle, so muß sie doch einen reinen Accord haben. Sieht man sie an als die quinta modi von f dur, so gehöret die grosse Terzie oder ein reiner Accord dazu; sieht man sie als den Grund-Ton von c dur an, so gehöret gleichfalls ein reiner Accord dazu; daher darf nun über c keine Ziffer gesetzt werden. Die zweyte Note c kan wieder angesehen werden, als eine Terzie in c dur, oder am besten als die Septima major der Ton-Art f dur; in beyden Fällen gehöret, wie bekant die 6 darüber, so wie denn der Discant auch die 6 zu c , nemlich c angiebt. Nun folget im Bass wieder c , als wozu im Discant b angeschlagen wird; dieses b könnte nun zwar in c dur ein Ton aus der Scala enharmonica (siehe den andern Theil, p. 328.) von c dur seyn; wie es denn heut zu Tage sehr oft vorkommt, daß man in Dur-Tönen beym Heruntergehen statt der natürlichen grossen Septime die kleine nimmt) allein, alsdenn würde doch gar bald wieder ein h (als das Semitonium unterwärts von c dur) vorkommen müssen; weil nun aber das b auch noch über d bleibet, und der Satz in f dur schliesset, so siehet man offenbar, daß der Satz durch das b in f dur gegangen. Es ist also unser c (die dritte Note des Satzes) quinta modi von f dur, welche die grosse Terzie über sich haben muß. Diese grosse Terzie ist nun natürlich, (nemlich c) daher darf sie nicht gezeichnet werden; weil aber der Discant die kleine Septime, nemlich b angiebt, so muß solche wie bekant also $b7$ gezeichnet werden, als wozu die Nebenziffern 5 und 3 gehören, welche nicht dürfen ausgeschrieben werden. Es tritt hier aber die kleine 7 zu c ohne Präparation ein, welches erlaubt, und sehr gewöhnlich ist, (wenn durch die kleine 7 über der ter Prime kan

man bequem
in quartam
modi weichen.

ter Theil, pag. 203. §. 15.) und kan man auf diese Weise ohne allen Zwang in quartam modi ausweichen, als wovon im folgenden Capitel, da wir von der Ausweichung in eine andere Ton-Art han-

Resolution
der kleinen 7
betreffend.

deln werden, ein mehreres vorkommen wird. Das Achtel \bar{a} , welches gleich hinter \bar{b} im Discant steht, ist zwar zu c die 6, und möchte einer denken, die \bar{b} resolvirte sich hier gleich in der Sexte; aber nein, es ist nur eine Manier, die durch keine Ziffer darf angedeutet werden: denn es folget doch gleich wieder \bar{b} , ob schon mit verändertem Basse, ist also hier noch an keiner Resolution zu gedenken; der Bass hält selbige auf, und geschicht die wahre Resolution erst bey dem folgenden f im Bass, da der Discant \bar{a} hat, als welches auf b (auf einer kleinen Septime zu c) folgen muß. Die vierte Note unsers Sazes d ist Sexta modi, welche die kleine Sexte über sich haben muß, welche \bar{b} ist, und im Discant auch angegeben wird. Die dazu gehörigen Stimmen werden nicht hingeschrieben, sondern man schreibt nur bloß also \bar{c} über d . Was nun zu c die kleine Septime war, ist zu d die kleine Sexte geworden. Die fünfte Note unsers Sazes ist e , als das Semitonium untermwärts von f dur, und hat, wie bekannt, die 6 über sich, wie solches die Note im Discant \bar{c} auch zeigt. Wer hier die durchgehende Note zwischen \bar{c} und \bar{a} machen will, der muß nothwendig \bar{b} und nicht \bar{h} nehmen: denn f dur hat b und nicht h in seiner Tonleiter. Ja wenn man hier im Discant statt \bar{c} das \bar{b} behielte, und nach \bar{c} , als einen Ueberschlag, hinschleifte, so wäre die bis hiezu noch unaufgelösete kleine Septime zu c noch da, und geschehe alsdenn bey f im \bar{a} die Resolution, und in dieser Absicht ist \bar{b} auch wesentlicher nothwendig als \bar{c} ; der Nachschlag des \bar{b} nach \bar{c} machet es wieder gut. Weiter, die erste Note des folgenden Tactes, das f , ist der Grund-Ton, und hat einen reinen Accord, dabey denn erstlich die Resolution der kleinen Septime von c geschicht. Das hier nach f folgende c , als quinta modi solte nun eine grosse Terzie haben, allein weil das \bar{a} im Discant durch den Punct um die Hälfte verlängert worden, als welches \bar{a} die 6 zu c ist, so muß hier unser c wieder durch die Cadence von ¶ im Sinne in zwey Achtel getheilet werden, eben wie wir §. 6. der

Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (§.9.10.) III

dergleichen bey Bezifferung der Quinta modi von *c* dur gesehen haben; es hat hier also, weil der Discant die Sexte zur quinta modi angeht, wieder die Cadence mit $\frac{4}{3}$ statt. Darauf eilet nun der Satz zu seiner Final-Note *f*, die einen reinen Accord hat.

§. 10. Nun wollen wir sehen, ob die Folge der Bass-Noten uns Gebrauch auch verstatet, eine 9, 4, 7, oder einige Bindungen und Veränderungen in den Mittelstimmen anzubringen. Weil gleich im Anfang der Griff zu *c* dreymal stehen bleibt, nur daß zum drittenmale statt der 8 die kleine 7 miß genommen werden, so kam zur Abwechslung zu dem ersten *c* im Satz nach $\frac{3}{4}$ (als einen reinen Accord) der Griff $\frac{2}{4}$ folgen, dadurch denn Alt und Tenor zwey Achtel bekommen, welcher Griff $\frac{2}{4}$ sich denn bey dem Sexten-Griff zu *c* resolviret. Weiter könnte zu *d* im Sexten-Griff die 8 durch eine 9 erst aufgehalten werden; es müßte aber die 8 gleich nachschlagen; im Sexten-Griff zu *c* würde die 6 verdoppelt; bey *f* käme wieder eine 9, (die im Sexten-Griff zu *c* präpariret ist am *g*) und resolvirte sich entweder gleich in die 8 zu *f* (da denn über *f* 9 8 stehen müßte), oder die 9 dauerte ein Viertel, also, daß ihre Resolution erst bey dem Griff $\frac{2}{4}$ zu *c* ins *f* geschähe, da denn zu *c* statt $\frac{3}{4}$ mit der 8 gleich die kleine Septime folgen könnte, und bey dem Final *f* würde alsdenn endlich die 3 durch eine 4 (die durch die 7 zur Quinte präpariret wäre) aufgehalten. Wir wollen diesen Satz mit seinen gebundenen Dissonanzen hier gleich hersehen, und die Griffe ausschreiben, damit einer daraus sehen möge, wie sonderlich die None durch Bindung einer vorhergegangenen Terzie entstehet.

The image shows two systems of musical notation for a bass line. Each system consists of a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff with a common time signature. The treble staff contains a melodic line with various notes and rests. The bass staff contains a bass line with notes and rests. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Chord symbols and intervals are written below the bass staff. The first system is labeled 'a)' and the second 'b)'. The notation includes various intervals such as 5/6, 6/7, 9/8, 6/5, 9/4, 4/3, 5/3, 7/6, 9/8, 6/5, 9/8, 8/7, 4/3, 4/3, and 4/3. The final chord in system 'b)' is marked with a double bar line and a final cadence symbol.

112 Cap. III. Von Beziffer. eines Nieder-Basses. (§. 10. 11.)

Anmerkung. Es ist zwar bey Bezifferung eines Basses einem Anfänger nicht erlaubt, den Bass nach Belieben zu ändern, deswegen habe ich ihn bey N. a) auch nicht geändert; weil aber bey dieser Art der Bezifferung die andere Note des Saxes *e* auch *c* hätte bleiben mögen, so habe ich bey N. b) das *c* behalten, und hie und da noch einige Bindungen angebracht, welche sich ein Liebhaber zu merken hat, und aus den Noten und Ziffern leicht einzusehen sind, deswegen ich mich bey Erklärung derselben nicht aufhalten will.

Wie der vierte Satz unsers Liedes zu beziffern.

§. 11. Es folget der vierte Satz unsers Liedes, der wieder in *f* dur anfänget; daher hat denn das erste *f* wieder einen reinen Accord. Das folgende *c*, als quinta modi, hat beydesmal die grosse Terzie; über diese drey erste Noten unsers Saxes können also keine Ziffern zu stehen. Aber das *f*, welches im halben Tact stehet, hat im Discant \bar{e} , und \bar{d} \bar{cis} gehen nach. Dieses \bar{cis} zeigt nun an, daß man in *d* moll ausgewichen, deswegen müßte nun *f*, als die Tertia modi (*d* moll) die 6 über sich haben; weil aber im Discant das \bar{e} noch einmal zu *f* angeschlagen wird, so wird diese 6 dadurch aufgehalten, daher muß nun über *f*, 7 6 stehen. Ob nun dis \bar{e} gleich eine grosse Septime zu *f* ist, als wozu ordentlich (wie aus dem andern Theil bekant ist) 4 gehöret, so muß die grosse Septime sich doch hier als eine kleine behandeln lassen, und unter sich resolviren, da sonst die grosse Septime über sich resolviret. Wir haben auch schon gehöret, wie man zur 7, wenn die 6 gleich darauf folget, keine Quinte nimmt, sondern nur bloß die 3: denn wer hier die Quinte dazu nehmen wolte, der müßte schon \bar{cis} , als eine quintam superfluum zu *f*, und nicht *c* nehmen, weil sich das \bar{cis} gleich nach \bar{d} hören läßet; es schickt sich also die 5 hier gar nicht. Besser schickt sich aber hier die 8 zur dritten Stimme in der rechten Hand: da denn die 3 und 8 auch bey Nachschlagung von \bar{d} \bar{cis} liegen bleiben kan, ~~alsdenn wir~~ bey Eintretung des \bar{cis} , als wozu \bar{f} \bar{a} noch liegen bleibet, den Griff mit der übermäßigen Quinte hören, ob zwar als im Durchgang; die eigentliche Resolution dieser 7 zu *f* geschicht erst bey dem *f* im andern Tact unsers Saxes, als welches, als Tertia modi, eine 6 über sich hat; zu dieser 6 kan die 8 bleiben. Das folgende *g* hat wieder eine 6 über sich, weil der Discant \bar{e} hat. Sonsten ist *g* hier die quarta modi; nun hat die quarta modi minoris Tertiam minorem über sich, als welches die Hauptziffer der quarta modi ist, weil in den Moll-Tönen die kleine Sexte herrschet; eben diese

diese kleine Terzie der quartae modi aber macht besagte kleine Serte aus. Sonsten kan man zu dieser kleinen Terzie der Quarte des Tones allerley Ziffern, wo die Terzie zu gehöret, nehmen, als eine 5, 6, 7, oder 8. Dieses alles aber ist von der heraufgehenden oder im Sprunge stehenden Quarta modi minoris zu verstehen: denn sonsten haben wir auch schon gehöret, daß die Quarta modi im Heruntergehen einen Secunden-Griff mit der grossen 4 habe, oder alles was zur quinta modi gepasset. Wer hier die 6 nicht verdoppelte, sondern die 8 dazu nehmen wolte, der hätte Gelegenheit verbotene Octaven zu machen, weil hier motus rectus ist. Nun kommt a, als die Quinte des Tones, womit die Cadence zu machen; der Discant giebt zum ersten a das \bar{a} , also eine Quarte zu a, und zum grossen A das \bar{cis} , als eine grosse Terzie zu A, an. Wenn die Quarte, wie hier, bey einer Cadence oben lieget, so kan ich meine Cadence willkührlich entweder mit $\bar{4}$ oder mit $\bar{5}$ machen; hier ist eines so gut als das andere. Wir wollen über das erste a $\bar{4}$, und über groß A $\bar{5}$ setzen: denn weil hier die grosse Terzie, welche die Quinte des Tones über sich hat, zufällig oder accidental ist, so muß sie hier ausgeschrieben werden, wenn auch gleich die vorhergegangene 4 solches schon nicht foderte. Hiernauf folget nun die Final-Note des Satzes, nemlich d, welches einen reinen Accord hat.

§. 12. Nun wollen wir sehen, ob wir in diesem vierten Satze Gebrauch auch Dissonanzen anbringen können. Viele Gelegenheit giebt es niger Dissonanzen bey dem vierten Satz. dazu nicht. Wir haben hter zweymal eine stehende Note, nemlich \bar{c} und \bar{f} (denn ob hier gleich das \bar{c} zum andernmal eine Octave höher genommen worden, so wird es doch noch als eine stehende Note angesehen). Eine stehende Note erlaubet unpräparirte Dissonanzen. Wir können hier also bey dem andern \bar{c} füglich herunter aus der 8 in die kleine 7 fallen. Bey der letzten Hälfte des \bar{f} ließ sich der Griff $\bar{4}$ und die Falsa $\bar{4}$ anbringen. Bey $\bar{4}$ über a kan erst eine 9 kommen, und bey der Schluß-Note kan statt $\bar{4}$ 3 der ganze vorige Griff als ein Vorschlag repetiret werden. Wir sehen diese beyden Sätze her:

114 Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (§. 12. 13.)

Der dritte und vierte Satz unsers Liedes mit verschiedener Bezifferung.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. System 'a' is marked with a '3' and a '4'. System 'b' is marked with a 'b)'. System 'c' is marked with a 'c)'. Fingerings are indicated by numbers 1-5 on the notes. Chord diagrams are shown below the bass staff of each system, with some marked with an asterisk (*). The notation includes various rhythmic values and accidentals.

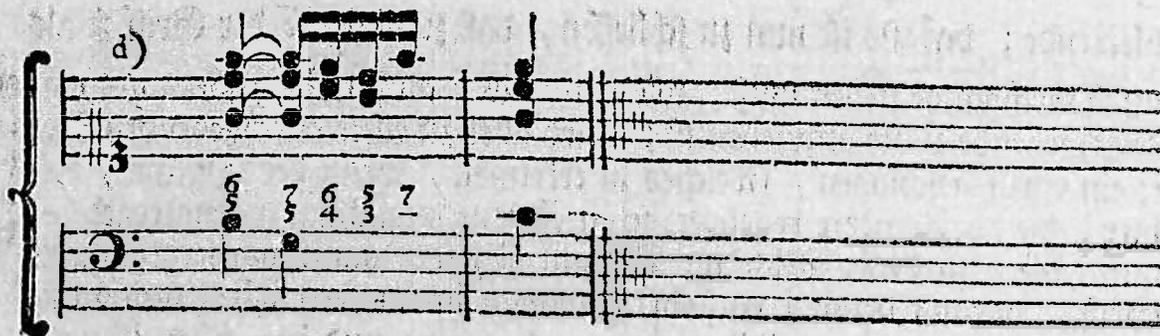
Anmerkung. Bey N. b) habe die Griffe des vierten Satzes ausgesetzt; wir merken noch dabey an, daß, gleichwie es erlaubt ist bey der Final-Note eines Satzes 4 3 zu machen, eben so kan man auch zierlich den ganzen Septimen-Griff zur Quinte des Tones über und zu der Final- oder Schluß-Note repetiren, der denn eben nicht nöthig ist durch 7 über der Schluß-Note, wie ich hier nur zu einer Anzeige gethan habe, zu bemerken.

Wie der fünfte Satz unsers Liedes zu beziffern.

§. 13. Wir schreiten zum fünften Satz, welcher wieder in *d moll* anfängt, aber doch bald in *c dur* kömmt. Die Bezifferung ist leicht; die beyden ersten Noten *d* *d̄* haben einen reinen Accord; der Discant giebt die Terzie an; hierauf folget nun *c*, wozu im Discant das *f* noch stehen bleibet; dieses *f* ist nun eine Quarte zu *c*, und zwar eine stehen-bleib-

bleibende; daraus ist nun zu schliessen, daß zu diesem \bar{c} der Griff $\bar{4}$ als im Durchgange stehen muß; wie denn dis \bar{c} auch nicht anders als eine durchgehende Note anzusehen ist; wird aber zu einer durchgehenden Note ein Griff geschlagen, (welches zu erkennen, wenn der Discant, wie hier, die vorige Note repetiret) so ist es gemeinlich im Heruntergehen, wenn die 4 zu dieser Note im Discant ist, der ganze vorhergegangene Griff, daraus denn $\bar{4}$ entstehet, wovon im andern Theil weitläufig gehandelt worden, nemlich pag. 245. §. 7-10; und pag. 248. ist unser Satz mit unter den Exempeln. Die vierte Note unsers Satzes heisset h , und dazu schlägt im Discant wieder das \bar{f} an, als welches die falsche Quinte zu h ist; es ist aber h das Semitonium unterwärts von c dur, als worin dieser Satz bey h eintritt, und muß also die 6 über sich haben. Weil nun aber der Discant die falsche Quinte angiebt, so kömmt die Ziffer $\bar{5}$ über h . Nun ist aus dem andern Theile, Cap. XII. pag. 149. seqq. bekannt, wie die kleine Quinte eine Dissonanz ist, die unter sich resolviren muß; wie denn hier auch nach \bar{f} das \bar{e} folget; allein, der Bass gehet hier nicht einen Ton in die Höhe, (wie sonst gewöhnlich, und l. c. gesaget worden) er gehet auch eben so wenig einen halben Ton herunter, wie wir auch davon im andern Theil, pag. 480. §. 31. Exempel gegeben haben, sondern fällt ins g (als in die Serte des Sert-Quinten-Griffes zu h). Wie reimet sich dieses? Antwort: Von rechtswegen hätte hier das \bar{f} auch noch zu g stehen bleiben sollen: denn die rechte Stelle, wo die kleine 5 zu h sich resolviret, ist eigentlich bey \bar{c} , da der Discant erst in den letzten Noten des Factes das \bar{f} ins \bar{e} führen müßte, und wäre alsdenn der Septimen-Griff über g gekommen; dadurch aber wäre die Melodie sehr verschlimmert worden. Indessen ist nun diese Stelle im Buche nicht unrecht, sondern kan so, wie folget, ausgeleget und erkläret werden:

116 Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (§. 13. 14.)



Bey N. a) habe ich zu *g* die 7 oben gelassen, daraus denn der Sext-Septimen-Griff entstanden, welcher selten vorkommt. Bey N. b) habe gezeigt, wie hier die kleine 7 zu *g* nachgeschlagen werden kan (und auch oft nachgeschlagen wird); daraus denn offenbar, daß die Resolution der kleinen 5 zu *h*, die hier bey *g* in eine kleine 7 verwandelt worden, erst bey der Bass-Note *c* resolviret wird. N. c) zeigt, wie der Septimen-Griff zu *g* erst kan gebunden seyn, und wie hernach $\frac{4}{3}$ gleichsam zierlich nachzuschlagen sind. N. d) weist, wie *f* zu *g* kan liegen bleiben, und auch zuletzt wieder repetiret werden. Wer nun unsern Satz so wie N. b) c) und d) spielte, der spielte ihn gut; N. a) aber galte nicht: Denn dadurch änderte ich die Melodie, welches nicht erlaubt ist. Das wäre nun, was ein Liebhaber aus dieser Stelle zu lernen hätte, und wie er den anscheinenden Widerspruch heben könnte; indessen beziffere man sein *g* nur mit $\frac{4}{3}$. Sonsten ist hier auch noch zu bemerken, daß hier $\frac{4}{3}$ keine eigentliche Cadence, sondern nur einen Einschnitt macht. Im vorigen vierten Satz hatten wir nur eine förmliche Cadence in *d. moll*, und im letzten Satz werden wir sie auch in *a. moll* haben. In allen andern Sätzen ist nur ein Einschnitt. Die Worte des Liedes erfordern auch keine förmliche Cadence eher als im vierten Satz, wo sich in allen Versen entweder ein Punctum oder ein Frage-Zeichen befindet. Allein wir gehen weiter in unserer Bezifferung. Das letzte *c*, welches den Satz endiget, hat, als der Grund-Ton, einen reinen Accord.

Einschnitt ist von einer förmlichen Cadence unterschieden.

Gebrauch einiger Dissonanzen beym fünften Satz.

§. 14. Wie stehts nun mit den Dissonanzen unsers Satzes? läßt sich auch noch etwas anbringen? Nichts sonderliches. Doch kan man zu *h* die 6 in $\frac{4}{3}$ erst durch eine 7 (als welche im vorigen Griffen gelegen) aufhalten, da die Bezifferung denn also $\frac{4}{3}$ stünde, und zum letzten *c* kan man die grosse 7 mit 4 2 vor den reinen Accord hergehen lassen. Siehe §. 12. am Ende des vierten Satzes.

Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (§. 15. 16.) 117

§. 15. Nun folget der sechste Satz, der nur aus vier Noten besteht. Er fängt in *c dur* an, und schliesset in *a moll*, ohne Cadence in der Quinte von *a moll*, als welches an dem *h* im Discant zu erkennen; sollte der Satz in *c dur* bleiben, so wäre *e* die Terzie des Tones, und müste die 6 über sich haben; nun aber widerspricht der Discant diesem durch sein *h*, als welches die Quinte zu *e* ist, darum wird hier *e* als die quinta modi angesehen, und hat die grosse Terzie. Dieser Satz hat also weiter keine Ziffern nöthig als das *x* über *e*: denn es sind lauter reine Accorde darin enthalten.

Wie der sechste Satz zu beziffern.

§. 16. Indessen können doch folgende Dissonanzen statt haben: Bey *g* kan vor der 3 erst die 4 halten, und bey Resolvirung derselben in die Terzie kan statt der 8 gleich die 7 kommen; bey *a* kan die 9 vor der Octave hergehen, eben wie die grosse Terzie zu *e* wieder durch eine 4 kan gehalten werden. Ob wir gleich noch nicht von den falsis gehandelt haben, ausser was im andern Theil, pag. 478. §. 29. und 30. davon ist gesagt worden, so kan ich doch nicht unterlassen, den angehenden Organisten eine zu recommendiren, davon er bey Liedern oft Gebrauch machen kan. Wenn hier ein Einschnitt gemacht wird, das ist, wenn der Schluß eines Satzes in der quinta modi ist, als in unserm Satze, da man nemlich vom Haupt-Ton in die Quinte gehet, und schliesset, als hier von *a* (in *a moll*) nach *e*, so lästet sich in Moll-Tönen eine falsa anbringen über den Haupt-Ton, und zwar wenn die Terzie oben lieget; es gesellet sich nemlich zu der vorhergelegenen kleinen Terzie die quarta major accidentalis, als wozu die grosse Sexte gemeiniglich gehöret. Wir wollen es in Noten zeigen:

Gebrauch einiger Dissonanzen beym sechsten Satz.
Vom Griff 4
auf in die
moll davon
weil in
Satz

The musical notation consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system is for *a moll* and shows chords with accidentals and a 'P 3' marking. The second system is for *g moll* and the third for *e moll*. The notation includes various accidentals and a 'P 3' marking at the bottom.

118 Cap. III. Von Beziffer. eines Vieder-Basses. (§. 16. 17.)

Man kan auch, ehe man den Griff zur Quinte des Tones an-
schlägt, den vorigen Griff dazu erstlich liegen lassen, oder nur die
Anmerkung. 6 und 4, daraus denn der Griff $\frac{7}{4}$ entsteht. Man hat aber nicht
nöthig ihn immer über die Noten auszuschreiben: denn es gehöret
zum manierlichen Spielen eines Liedes; gleichwie die 7, 9 und 4
auch nicht immer auszusetzen sind; genug wenn man dergleichen
Bindungen bey dem Spielen nur am rechten Ort ex tempore weiß
anzubringen.

Wie der letzte §. 17. Wir kommen endlich zum letzten Satze unsers Liedes. Er
Satz zu beziff- fängt in *c dur* an, und kömmt bald, nemlich bey *d*, in *a moll*. Die
fern. erste Note *c* hat einen reinen Accord, weil der Satz in *c dur* an-
fängt; das folgende *g* ist quinta modi, und hat die grosse Terzie
(welche, weil sie natürlich ist, nicht darf gezeichnet werden). Das
darnach folgende *d* kan schon zu *a moll* gerechnet werden; (rechnete
man es zu *c dur*, so wäre es secunda modi, darüber ein Anfän-
ger leicht die 6 setzen möchte, weil die secunda modi die 6 über
sich hat; alsdenn aber bekämen wir zwey Quinten-Griffe in der
rechten Hand, als bey *g* war $\frac{d}{g}$, und der Sexten-Griff zu *d* wäre $\frac{f}{b}$, nem-
lich $\frac{d}{g}$ und $\frac{f}{b}$. Dem ohngeachtet aber kan man es eben so gut zu
c dur als zu *a moll* rechnen, weil die secunda modi, wenn sie,
wie hier, im Sprunge stehet, eben so gut einen reinen Griff als ei-
nen Sexten-Griff haben kan) und ist alsdann quarta modi, die
tertiam minorem über sich hat, wie hier denn auch der Discant \bar{f}
dazu angiebt; der reine Accord schicket sich also hier am bes-
sten, daher darf nun über *d* wieder keine Ziffer stehen. Hierauf
folget nun *e*, als quinta modi, welche tertiam majorem hat; weil dies-
se nun nicht natürlich ist, so muß sie durch ein *x* über *e* angedeu-
tet werden. Hiernach gehet der Bass nun durch die grosse Sexte
und Septime in die Octave, oder in den Haupt-Ton; beyde, nem-
lich *fs* und *gis*, haben eine 6 über sich, wie schon aus dem vori-
gen bekannt, und der Discant solches auch lehret. Das *a* im fol-
genden Tact hat, weil es der Ton der Ton-Art ist, einen rei-
nen Accord; das *d*, als quarta modi, hat die kleine Terzie mit 5
und 8, als welches hier, weil der Discant die 8 angiebt, (in
der neuen Edition hat der Discant nach \bar{d} kein \bar{f} , sondern \bar{h} , da-
hero denn auch eine 6 im Bass über *d* stehet) besser ist, als ein
Sexten-

Cap. III. Von Beziffer. eines Vieder-Basses. (§. 17. 18. 19.) 119

Sexten = oder Sert = Quinten = Griff; zudem steht die Quarte des Tones hier auch im Sprunge, wo sie gerne einen reinen Accord hat. Hierauf folget nun endlich die förmliche Cadence, da der Bass haben muß, die aber bey einer Cadence erst durch die 4 aufgehalten wird; zu dieser kömmt nun, wie bekannt, entweder 5, 8, oder 6, 8; weil hier nun in der Melodie die 6 zu *c* nemlich \bar{c} stehet, so hat das erste *c* $\frac{2}{4}$, und groß *E* hat $\frac{3}{4}$ über sich, und hiemit gehet die Melodie und der ganze Gesang in die Schluß-Note *a*, die einen reinen Accord über sich hat.

§. 18. In diesem letzten Satz nun lassen sich noch folgende Gebrauch einbringen; nach dem reinen Accord zu *a* können die Mittelstimmen nanz bey gehalten, eben wie zu *a* 9 8 kommen kan, und die Final-Note kan mit 4 3 2 3 gezieret werden. Siehe den andern Theil, pag. 266. §. 20.

§. 19. Ein Liebhaber wird dieses Lied nach der gegebenen Bezifferung, und wovon die ersteren Sätze ausgeschrieben worden, nun mit einer dreyfachen Bezifferung, auch gerne im Ganzen haben wollen. Dis könnte nun zwar ein jeder selber thue; es wird ihm aber nicht missfallen, wenn ich es hier für sich thue. Wir wollen den Bass zweymal abschreiben; der erste, gleich unter dem Discant, hat die natürliche Bezifferung, und der andere hat unten und oben Ziffern; oben sind die gebräuchlichen Dissonanzen, und unten die mehrere Auszierungen:

Wie schön ist unsers Königs Braut u.

Hier

120 Cap. III. Von Bezifferung eines Lieder-Basses. (§. 19.)

Anmerkung. Hier sehen wir nun eine dreysache Bezifferung über einerley Bass, nicht, als wenn eine jede Note immer eine besondere Bezifferung empfangen

gen hätte; nein, das kan nicht gut angehen; hätte ich der Melodie hie und da einen Vorschlag oder eine Rückung geben wollen, (wie ich am Ende des vierten Sazes der Schluß-Note zur Probe einen Vorschlag gegeben) so hätten der Ziffern noch mehr seyn können. Ich habe hie und da eine fallam angebracht, und den Griff mit der grossen Quarte und kleinen Terzie öfterer gesezet, als in der Anweisung davon Meldung geschehen. Hat nun jemand aus dem andern Theil meines Clavier-Spielers so viel gelernet, daß er dis Lied nach seinen beyden letzten Bezifferungen choralmäßig spielen kan, so hat er sich gewiß treulich selbst informiret, und schon wichtige Progressen gemacht. Wer die Anweisung dieses Capitels, wie ein jeder Saz zu beziffern, recht durchstudiret, wohl verstanden, und einen jeden Saz geübet hat, der wird schon gut damit fertig werden können; vor allen aber ist acht zu haben, daß die Melodie des Liedes nicht undeutlich gemacht werde, welches geschehen könnte, wenn die Bindungen in den Mittelstimmen und die Viertel im Discant nicht gut beobachtet würden. Ein Liebhaber wird sehr wohl thun, wenn er dieses ganze Lied nach seinen beyden letzten Bezifferungen in Noten aussezet, so wie wir §. 10. den dritten, und §. 12. den vierten Saz ausgesezet haben.

§. 20. Es ist aber dieses Lied nicht darum so stark beziffert, daß Man hat sich ein Anfänger daraus lernen solte, seinen Bass immer mit so vielen ^{anfangs mehr} Ziffern auszuschnücken; es möchte vielleicht allen nicht gleich gut abge- ^{um die natür-} hen; sondern ich habe hier in diesem Exempel vieles zur Repetition ^{liche als ge-} des vorigen gethan, und dadurch zugleich anzeigen wollen, wie die ^{künstelte Be-} Mittelstimmen auszuschnücken. Inzwischen bemühe man sich nur erst ^{zifferung zu} um die gewöhnliche natürliche Bezifferung, damit man die wohl inne ^{bekümmern.} habe, hernach lerne man einige Töne des vorigen Griffes zum folgenden Griffe binden, so oft eine 9, 4 oder 7 daraus entstehen kan; man gehe aber nicht gar zu verschwenderisch damit um, und gebe fleißig auf die Resolution der Dissonanzen acht, damit die ihre Richtigkeit habe.

§. 21. Ich finde nicht nöthig, mehrere Lieder zu Exempeln her ^{Vorschlag,} zu setzen, um einen Lieder-Bass beziffern zu lernen; die Sache hat ^{wie man sich} wenig Schwierigkeit, wenn man das vorhergegangene nur gut inne ^{in der Beziffer-} hat; ja man kan sich auch auf zweyerley Weise darin leicht selber üben; ^{zung eines Lie-} ^{der-Basses} ^{weiter üben} ^{könne.} **erstlich**, wenn man einen schon bezifferten Bass genau untersucht, und bey sich Nachfrage hält, warum diese oder jene Ziffer da stehet, und den Grund von allen Ziffern nach unserer gegebenen Anleitung ^{suchen} zu finden, als welches bey ^{ordinair} bezifferten Bässen etwas leichtes ist. Zum andern, wenn man, so wie wir zu Anfang des **Wiedeb. vom Fantasiren 2c.** Capitels

Capitels gethan, die Melodie mit dem Bass ohne Ziffern abschreibet, und alsdenn die gemachte Bezifferung nach der gegebenen Anleitung selbst verrichtet, nachhero den gedruckten bezifferten Bass dagegen hält, und seine Bezifferung damit vergleicht, so wird man bald sehen, ob man etwa eine Ziffer vergessen. Findet man aber, daß man eine Ziffer hat, die nicht im Original steht, so muß man genau untersuchen, ob diese Ziffer auch stehen bleiben kan oder nicht: denn die 9 7 4 kan in den Mittelstimmen oft angebracht werden, wo sie im Original ausgelassen; man findet dergleichen Ziffern nur mehrentheils da, wenn die Melodie oder der Discant selbst solche fodern. Trifft man aber im Original eine Ziffer an, da, wo man in seiner Bezifferung keine hat, so ist zu untersuchen, ob man auch etwa eine nöthwendige Ziffer vergessen, oder ob die im Original stehende Ziffer nur zur Zierde da steht.

Man muß sehr
nen Lieder:
Bass ex tem-
pore ohne Zif-
fern nach den
General-Bass
spielen lernen.
Anzeige eini-
ger Melodien
des Hallischen
Gesangs-
Buchs, wel-
che leicht zu
beziffern.

§. 22. Ein Anfänger aber, sage ich noch einmal, gebe sich vorerst bey seiner Bezifferung nicht viel mit Einmischung der Dissonanzen, vielweniger der *falsarum* ab, sondern bleibe, wenn er einen Bass beziffern will, bey der natürlichen Bezifferung, damit ihm diese so be- kannt und geläufig werde, daß er endlich seinen Bass zu einer Melo- spieren lernen. die auch ohne Ziffern gleich *ex tempore*, wie man sagt, gehörig nach Anzei- gen des General-Bass wegspielen kan. Ich will aus dem Hallischen Ge- sang-Buch in groß Octav einige Nummern der Lieder hersehen, darin die Bezifferung ganz leicht ist, und worin wenig oder nichts befindlich, was nicht schon aus unserer bezifferten Ton-Leiter Cap. I. bekannt ist, daran man sich vorerst üben kan, entweder, daß man die Beziffe- rung nur, wie §. 21. angezeigt, untersuchet nach den gegebenen Re- geln des ersten Capitels, oder daß man den Bass mit der Melodie unbeziffert abschreibet, oder, noch besser, abschreiben läßt, und die Be- zifferung selbst vornimmt. Es mögen folgende seyn; die Ton-Art habe dabey gesetzt, damit einer sich nach Belieben selbst eine aussuchen möge: N. 5. (*f dur,*) 6. (*f dur,*) 17. (*d dur,*) 32. (*d dur,*) 43. (*d dur,* hier hat die Quinte des Tones *a* im andern Satz 2, weil die Sexte in der Melodie steht, da sich denn hier die 4 besser als die 3 zur Sexte schieket, weil sie im vorigen Griff gelegen, und im folgenden auch liegen bleibt). In der Edition von 1771. ist hier der Bass geän- dert. Diese sehr verbesserte Edition mit Breitkopfschen Noten hatte bey Verfertigung dieses Capitels noch nicht in Händen, dahero hier noch die Edition mit den kleinen Noten gilt. N. 63. (*d dur,*) 67. (*f dur,*) 120. (*a moll,*) 134. (*b dur,*) 162. (*g moll,*) 315. (*a moll,*) 360. (*c dur,*) 361. (*a moll,*) 410. (*g moll,*) 423. (*f dur,*) 465. (*c moll,*) 466. (*a moll,*)

Cap. III. Von Beziffer, eines Lieder-Basses. (§. 22. 23.) 123

475. (c moll,) 494. (g dur,) 544. (b dur,) 553. (g dur,) 587. (e moll,)
 634. (h moll,) 645. (h moll,) 664. (g dur,) 670. (e moll,) 688. (a dur.)

Hieran hat einer zur Uebung schon vorerst genug.

§. 23. Wir dürfen aber dieses Capitel hiemit noch nicht schließen, weil die verschiedenen Fälle, worauf im Beziffern zu sehen, in einem einzigen Liede niemals zugleich vorkommen, dahero ein Bezifferer noch auf folgendes acht zu geben hat. Es ist weder nöthig noch üblich, alle durchgehende Achtel, die sich im Discant befinden, durch Ziffern über den Bass auszudrücken. Durch durchgehende Noten im Discant versteht man hier vornemlich, wenn zwey Achtel zu einer Sylbe des Gesanges gelangen werden müssen, und deswegen oft mit einem Bogen bezeichnet sind; da gehet denn das letzte Achtel durch, das ist, die Mittelstimmen bleiben die vorigen, und dieses zweyte Achtel schlägt nach, und wird durch keine Ziffern über den Bass angedeutet; wie aus folgenden Exempeln zu sehen:

a)

89 67 34 89 6 5 4 *

b)

34 34 89 5 4 * 56 67 65 34 65

6 4 3 6 4 *

124 Cap. III. Von Beziffer. eines Nieder-Basses. (§. 23. 24.)

Welche nicht
angezeigt
werden dür-
fen.

Hier sind die über den Bass stehende Ziffern schon genug, und die unter den Bass gesetzte Ziffern, (wo bey a) alle Ueberschläge und bey b) beydes, Ueberschläge und Nachschläge des Discants durch Ziffern ausgedruckt sind) sind unnöthig, und bleiben weg. Kurz, wenn das zweyte Achtel des Discants gegen das Bass-Quartel eine Dissonanz ausmacher, so wird solches nicht angedeutet; dahero findet man folgende einzelne Ziffern nicht über den Bass 3 2, 3 4, 3 4, 6 7, 8 9, 5 4. Ja folgende Ziffern sind in diesem Fall auch nicht immer nöthig auszuschreiben 8 7, 6 5, 5 6, 7 8, 6 8, 5 7, theils weil die Mittelstimmen dieselben bleiben, theils weil es nur eine kleine Stimmen-Verwechslung ist.

Welche durch-
gehende No-
ten aber durch
Ziffern müssen
angedeutet
werden.

§. 24. Ist aber die erste von diesen beyden zusammengezogenen Noten gegen den Bass eine Dissonanz, als etwa eine 4, 7 oder 9 u. d. g. so geschieht eine ordentliche Bezifferung, weil in dieser letzten Note die Resolution der Dissonanz gemeinlich steckt; eben dieses geschieht auch alsdenn, wenn die 6 im Discant stehet, und die 4 zur Neben-ziffer hat; wie aus folgenden Sätzen zu sehen:

The musical examples show three systems of notation. Each system has a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The bass staff contains numerical figures and some notes. The first system shows figures like 6 5 4* and 6 6 4*. The second system shows 43 98 and 6 43 98*. The third system shows 6 43 76 43* and 98 65 43*.



§. 25. Wenn diese in sich kurze durchgehende Note des Discants auch *Wenn zu dem*
 motu recto zugleich einen Bass hat, so ist es gleichfalls eine durchgehende *gleichen durch-*
 Note des Basses, und hat deswegen auch keine Bezifferung nöthig, vor- *gehenden No-*
 nemlich bey gradatim gehenden Noten: denn weil alsdenn der Discant *ten des Di-*
 gemeinlich mit dem Bass Terzienweise gehet, so macht der kleine Finger *scants auch ei-*
 (oder ein anderer hiezu geschickte Finger) solche Melodie zu der Bass-Note *ne Bass-Note*
 mit, und die unterste Stimme der rechten Hand, der Tenor des vori- *selbiges Bass-*
 gen Griffes bleibt liegen, da denn oft ein Sexten-Griff ohne Octave über *Achtel bald*
 der Terzie oder Septime des Tones, oder eine durchgehende 7 über der *nicht beziffert,*
 Secunde oder Sexte des Tones, wozu bisweilen die 4 liegen bleiben kan, *bald beziffert,*
 herauskommt, wie N. a) zeigt. Wird aber zu einem jeden gradatim ge- *motu recto.*
 henden Achtel eine aparte Sylbe des Liedes gesungen, so ist zwar noch
 keine Bezifferung deswegen nöthig: allein im Hallischen Gesang-Buch
 ist es gemeinlich so gehalten, daß in diesem Fall alsdenn eine Ziffer
 drüber stehet, wie N. b) zeigt.



Mehrere Exempel finden wir im Hallischen Gesang-Buch.

126 Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (S. 26.)

Wie auch motu contrario. §. 26. Wir finden auch motu contrario durchgehende Noten, theils ohne Ziffern, theils mit Ziffern, da beydes willkührlich ist, wie N. a) Exempel giebt; und auch da eine Bezifferung gut ist, wie N. b) zeigt; oder da sie besser wegbleibet, siehe N. c).

a)

b)

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The first system is labeled 'a)' and the second is labeled 'b)'. The notation includes notes, rests, and various fingerings indicated by numbers (1-5) and asterisks (*). The bass lines are specifically annotated with numbers and asterisks to show different fingering options for the same notes. The systems are arranged vertically on the page.

The image shows three examples of musical notation for a bass line. Each example consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. Example (a) shows a sequence of notes with numbers 6, 4, 5, and 6 written above the bass staff. Example (b) shows a sequence of notes with numbers 6, 6, 7, 6, and 7 written above the bass staff. Example (c) shows a sequence of notes with numbers 6, 6, 7, 6, and 7 written above the bass staff. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals.

§. 27. Im Bass hat der Punct eine Ziffer nöthig in folgenden Wenn ein und dergleichen Exempel N. a). Auf den Punct im Discant ist auch Punct hinter bey der Bezifferung zu reflectiren, wie die Exempel N. b) zeigen. Das der Bass-Note Achtel, welches man im Discant oft vor der Schluß-Note des Saxes zu beziffern. findet, wird durch keine Ziffer über den Bass angedeutet; N. c) im Fall Auf dem aber die Resolution einer vorhergegangenen Dissonanz drinnen steckt, so Discant ist all- verursacht sie eine Bezifferung, wie bey N. d) zu sehen. hier auch zu sehen.

Example (a) shows a sequence of notes with numbers 6, 4, 5, and 6 written above the bass staff. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests and accidentals. The treble staff shows a sequence of notes with asterisks above them, indicating specific intervals or accidentals.

128 Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (S. 27.)

The first system consists of two staves. The treble staff has a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The bass staff contains a melodic line with fingerings: 6, 6, 6, *, 6, *, 6, 5. There are also some 'x' marks above notes in the treble staff.

The second system consists of two staves. The treble staff continues the melody. The bass staff has fingerings: 6, 6, *, 6. There are 'x' marks above notes in the treble staff.

The third system is labeled 'b)'. It consists of two staves. The treble staff has a 3/4 time signature. The bass staff has fingerings: 6, 6, 9, 8, *, 7, 6, *. There are 'x' marks above notes in the treble staff.

The fourth system is labeled 'c)'. It consists of two staves. The treble staff has a 3/4 time signature. The bass staff has fingerings: *, 6, 6, 9, 8, *, *, 6, *, 6, b7. There are 'x' marks above notes in the treble staff.

The fifth system is labeled 'd)'. It consists of two staves. The treble staff has a 3/4 time signature. The bass staff has fingerings: 6, 7, 7, 3, 6, 4, *. There are 'x' marks above notes in the treble staff.

§. 28. Wir haben im ersten Capitel S. 20. gesagt, daß bey einer Wie quinta
 Sexten-Folge im Heruntergehen der Moll-Töne, die Quinte des Tones, modi zu be-
 die sonst, wie bekannt, tertiam majorem hat, bey der kleinen Sexte ziffern wenn
 auch tertiam minorem hat. Wir merken hier aber an, daß wenn in Lie- der Discant
 dern eine kurze Sexten-Folge vorfällt, da nemlich die Discant-Stimme eine Serte --
 die Sexten angiebt, man alsdenn statt der kleinen Terzie die Quarte da- angiebt.
 zu nimmt, wenn quinta modi eine virtualiter lange Note ist, oder wenn
 sie, wie man auch spricht, in thesi stehet, da denn die heruntergehende
 quarta modi den Griff $\frac{4}{2}$ hat, wie bey a) zu sehen. Wenn aber die quin-
 ta modi virtualiter kurz ist, (siehe den andern Theil, pag. 399. §. 10.) so
 kan die Serte auch ohne Neben-Ziffern nachschlagen, da denn nur die
 Discant-Stimme fortrücket, und die beyden Mittelstimmen ihre vorige
 Töne liegen lassen; siehe N. b) oder es kan auch, wie N. c) zeigt, alsdenn
 die kleine Terzie dazu genommen werden.

a)

Example a) shows a musical phrase in 3/4 time with a key signature of one flat. The top staff is the discant voice, and the bottom staff is the guitar-style bass line with fret numbers (6, 4, 2, 6, 5, 4, 5, 6, 4, 2, 6) and a star symbol indicating a specific fretting.

b) c)

Examples b) and c) show variations of the musical phrase. Example b) features a different discant voice and bass line with fret numbers (6, 6, 6, 6) and star symbols. Example c) shows a variation with fret numbers (6, 6, 6) and star symbols.

A third example showing a variation of the musical phrase with a different discant voice and bass line with fret numbers (6, 5) and star symbols.

130 Cap. III. Von Beziffer. eines Lieder-Basses. (§. 28, 29.)

Diese Bezifferung hat auch in Dur-Tönen statt, als wovon man häufige Exempel allenthalben im Hallischen Gesang-Buch und überall findet.

§. 29. Zum Schluß dieses Capitels wollen wir noch einige Exempel hersetzen:

Merkliche
Schluß-
Exempel.

The musical score consists of eight numbered examples, each with a vocal line and a figured bass line. The examples are as follows:

- 1)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: 7 6 * (first measure), 5 6 (second measure).
- 2)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: 5 6 (first measure), 6 (second measure).
- 3)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: 4 2 5 7 * (first measure), b 6 5 4 3 (second measure).
- 4)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: b 6 5 4 3 (first measure), b 6 5 4 3 (second measure).
- 5)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: 7 8 6 6 (first measure), b 6 6 (second measure).
- 6)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: b 6 6 (first measure), b 6 6 (second measure).
- 7)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: 6 * 9 8 (first measure), * 6 6 * (second measure).
- 8)** Vocal line in G major, 3/4 time. Bass line with figures: * 6 * (first measure), 6 6 * (second measure).



Dis mag genug seyn, ein jeder Liebhaber wird dergleichen im Hallischen Gesang-Buch, wie auch im Bernigeroder Choral-Buch, anderer gedruckten Choral-Bücher zu geschweigen, mehr finden, dahin ich ihn weise. Es werden wenige Fälle bey bezifferten Lieder-Bässen vorkommen, die wir nicht schon beleuchtet haben, und wovon man die Ursache der Richtigkeit leicht wird erkennen können, wenn man nemlich diese drey Capitel fleißig gelesen hat. Ja man wird nun schon hieraus gelernet haben, einen Lieder-Baß wenigstens mit seinen ordinairn Ziffern zu beziffern, und auch schon einige Dissonanzen darin anzubringen wissen. Man stelle derowegen diese Übung, einen Lieder-Baß zu beziffern, fleißig und oft an, bis man im Stande kömmt, ein Lied, dessen Baß unbeziffert ist, gleich ex tempore nach dem General-Baß zu spielen: denn dieses muß das erste seyn, darin einer, der fantasiren lernen will, muß geübt seyn; wem dieses noch schwer fällt, der hat gewiß die beyden ersten Capitel noch nicht genug durchstudiret, und dessen Fantasiren, im Fall er sich schon damit abgeben wollte, wird schlechten Grund haben. Eine aufrichtige Begierde etwas zu lernen, ein wenig Nachdenken, und der gute Gebrauch, den man vom andern Theil gemacht hat, wird nun schon alles dieses leicht und deutlich gemacht haben. Wir gehen dannenhero weiter, und handeln die Lehre von der Ausweichung in andere Ton-Arten ab, als welches wieder sehr nöthig zum Fantasiren ist; ich will mich bemühen, auch dieses wichtige Stück so deutlich als möglich vorzutragen.



CAPVT IV.

Von der Ausweichung in andere Ton-Arten.

§. 1.

Anzeige, was
man in diesem
Capitel ab-
handeln wird.

In andern Theil des Clavier-Spielers ist schon satzsam angezeiget, daß ein musicalisches Stück aus seiner Haupt-Ton-Art in andere ihm verwandte Neben-Ton-Arten weicht, oder wenigstens weichen kan. In diesem Capitel wollen wir nun vornemlich anzeigen, was das denn für Ton-Arten sind, darin beydes eine jede harte und weiche Haupt-Ton-Art ausweichen kan, und ordentlich ausweicht; ferner wollen wir verschiedene Arten und Weisen anzeigen, wie und welchergestalt man von einer Ton-Art in die andere ausweichen kan, als welches man nicht nur beym Fantasiren, sondern auch bey Sekung eines Basses zu einer Melodie nothwendig wissen muß. Ich wünsche mir nichts mehr, als daß ich meinem Leser hier ein solches Genüge möge leisten, als ihm nöthig ist bey seiner Selbstinformation. Ich will diese Lehre derohalben aufs deutlichste suchen abzuhandeln, und das dahin gehörige, wenn es gleich im andern Theil schon hin und wieder mag angezeiget seyn, wieder mitnehmen, alles darum, damit ein Liebhaber sich in dieser Sache recht gründlich möge unterrichten können.

Von den har-
ten und wei-
chen Ton-Ar-
ten überhaupt.

§. 2. Es sind zwey Haupt-Ton-Arten, (durch Haupt-Ton-Art haben wir im ersten Spho die Ton-Art verstanden, darin sich ein Stück anfängt und endiget,) nemlich die Ton-Art, die in ihrer Triade eine grosse Terzie hat, welche die harte Ton-Art, modus durus, genennet wird, und die, welche in ihrer Triade eine kleine Terzie hat, welche die weiche Ton-Art, modus mollis, genennet wird. Die Terzie in der Triade machet also hauptsächlich den Unterscheid zwischen einer harten und weichen Ton-Art, mit welcher denn die Sexte und Septime des Tones übereinkommt, wie nun schon oft und viel ist gesaget worden: denn die Secunde, Quarte und Quinte des Tones sind in den Ton-Arten einerley; siehe den andern Theil, im zweyten Absch. Cap. II. §. 3. pag. 312. Dieses ganze Capitel, wenigstens bis zu §. 16. ist hier nothwendig zu wiederholen, wo man nicht schon alles, was darin enthalten ist, fertig weiß, und inne hat, weil wir uns allhier nicht mit der Einrichtung oder Bezeichnung des Systematis einer Ton-Art aufhalten wollen, das ist, wir wollen nicht lehren, wie viel \sharp oder \flat eine jede Ton-Art haben muß, als welches, wie eben erwehnet, im andern Capitel des andern Theils deutlich und weitläufig ist gezeiget worden.

§. 3. Weil nun ein Anfänger nicht nöthig hat, sich in den we- Ein Anfänger
 nig gebräuchlichen Ton-Arten so stark, als in den gewöhnlichen, zu üben, beschäftiget
 so wollen wir hier auch nur von den gebräuchlichen handeln: denn sich am meis-
 wenn einer recht gefaßt, wie er mit den gewöhnlichen Ton-Arten ten mit den
 umgehen soll, und wie er aus denselben wieder in andere bekannte Ton- gebräuchlichen
 Arten ausweichen kan, so kan er nachhero eben diese Regeln, die Ton-Arten.
 wir geben werden, auch auf die fremde Ton-Arten appliciren.

§. 4. Unter den vier und zwanzig Ton-Arten sind nun zwölf Unter den vier
 dur und zwölf moll, und geschicht ihre Einrichtung, wie bekannt, und zwanzig
 nach der Beschaffenheit der Ton-Leiter von *c dur* und *a moll* vermit- Ton-Arten
 telst der Versetzungs-Zeichen, nemlich der *x x* oder *b b*, also, daß sind achtzehn
 ein jeder Dur-Ton dem *c dur*, und ein jeder Moll-Ton dem *a moll* gebräuchlich.
 ähnlich werde, wie aus dem andern Theil bekannt ist. Die gebräuch-
 lichsten Dur-Töne aber sind folgende neune, nemlich: *c dur*,
g dur, *f dur*, *d dur*, *a dur*, *es dur*, *b dur*, *e dur* und *as dur*,
 (unter diesen ist *as dur*, ob es gleich nur vier *b* hat, und dem *f moll*
 in der Bezeichnung ähnlich ist, am ungewöhnlichsten, es ist aber eine
 sehr annuthige Ton-Art). Die gebräuchlichsten Moll-Töne
 sind folgende neune: *a moll*, *d moll*, *g moll*, *e moll*, *h moll*, *c moll*,
fis moll, *f moll* und *cis moll*, (unter diesen Moll-Tönen ist nun
cis moll vielleicht am ungewöhnlichsten, ob es gleich nur vier *x* hat,
 und dem *e dur* ähnlich ist. Dieses wären nun neun gebräuchliche
 Dur- und neun gebräuchliche Moll-Ton-Arten, dabey die Anzahl
 der *x x* und *b b* nicht über vier gehet. Die ausgelassenen Dur-Töne
 sind: *cis dur*, *fis dur* und *h dur*, und die noch fehlende Moll-Töne
 sind: *b moll*, *es moll* und *as moll*. Sehen wir nun obenstehende Und unter die-
 achtzehn Ton-Arten an, so finden wir abermal einen grossen Unter- sen achtzehn
 scheid in Ansehung des Gebrauchs dieser Ton-Arten, ja nimmt der Ton-Arten
 Organist sein Choral-Buch zur Hand, so findet er unter den Dur- sind bey Lie-
 Tönen *g dur*, *f dur* und *d dur* am allerhäufigsten, unter den Moll- dern sechs-
 Tönen findet er *a moll*, *d moll* und *g moll* am öftersten. Man sehe wieder am al-
 nach, was im ersten Theil meines Clavier-Spielers, pag. 204. tergebräuch-
 steht, da ich angezeigt habe, wie viel Lieder-Melodien aus lichsten.

§. 19. stehet, da ich angezeigt habe, wie viel Lieder-Melodien aus
 dieser oder jener Ton-Art im Hallischen Gesang-Buche sind. Weil
 in der neuen Edition von 1771. einige Lieder, welche zu hoch gin-
 gen, transponiret sind, so würde bey Untersuchung der neuen Edition
 der Catalogus anders ausfallen. Damit wir uns nun in unserer
 Abhandlung, wie man in andere Ton-Arten ausweichen soll, einige
 Gränzen setzen, so wollen wir zwar überhaupt anzeigen, worin alle
 Dur- und Moll-Töne ausweichen, jedoch uns bey folgenden bekann-

ten Ton=Arten und deren Ausweichung am meisten aufhalten, als *c dur*, *d dur*, *f dur*, *g dur*, *a dur* und *b dur* (sind sechs harte Ton=Arten), und *a moll*, *d moll*, *e moll*, *g moll* und *k moll* (sind fünf weiche Ton=Arten). Dis sind nun zwar bekannte Ton=Arten, jedoch wird in der Ausweichung dieser bekannten Ton=Arten auch noch zuweilen eine fremdere mit vorkommen, also, daß einer nicht leicht, ohne achtzehn Ton=Arten zu kennen, wird fortkommen können, wenn er anders in die, den oberwehnten elf bekannten Ton=Arten, verwandte Ton=Arten ausweichen will.

Eine jede
Ton=Art hat
fünf ver:
wandte Ne:
ben Ton=Ar:
ten.

§. 5. Was nun die Ton=Arten betrifft, darin eine jede harte und weiche Haupt=Ton=Art ausweichen kan, so ist davon schon im andern Theil I. Abschn. Cap. XIII. §. 27-31. so deutlich gehandelt worden, daß ich nicht nöthig habe, solches noch einmal zu thun; weise derohalben den Leser dahin; nur so viel muß doch hier kürzlich angezeigt werden, daß ein jeder Dur=Ton ausweicher, in quintam dur, tertiam und sextam moll, in secundam moll und quartam dur, und daß ein jeder Moll=Ton ausweicher, in tertiam dur, quintam moll, septimam dur, quartam moll und sextam dur. Kommen also in einem musicalischen Stücke, daß in alle verwandte Ton=Arten ausweicher, drey Dur= und drey Moll=Töne vor. Die mehresten Stücke aber weichen nur in zwey bis drey Ton=Arten aus.

Von der Aus:
weichung ei:
ner harten
Ton=Art in
quintam.

§. 6. Nachdem wir nun hier kürzlich angezeigt haben, in welche Ton=Arten man ausweichen kan, so wollen wir nun erst den Dur=Ton vor uns nehmen, und zeigen, wie man in quintam toni ausweichen kan: denn weil die Ausweichung in quintam sehr leicht ist, und fast ein jeder, der nur ein wenig fantasiren kan, gelernet hat, darin auszuweichen, so wollen wir einem Anfänger solches deutlich lehren. Ob nun gleich auf allerley Art darin gewichen werden kan, wie wir bald sehen werden, so merke man sich unter allen nur eine oder zwey Arten zuerst, und übe sich darin. Wie mache ich es nun, wenn ich von *c dur* in *g dur*, oder, welches eben dasselbe, wenn ich von *g dur* in *d dur*, oder wenn ich in quintam modi gehen will? Mache es wie andere, die davon unterrichtet sind, gehe ordentlich und regelmäßig-hinein. Das ist es eben, was ich gerne wissen wolte, denkt man. Dis wollen wir nun zeigen.

Wie solche
Ausweichung

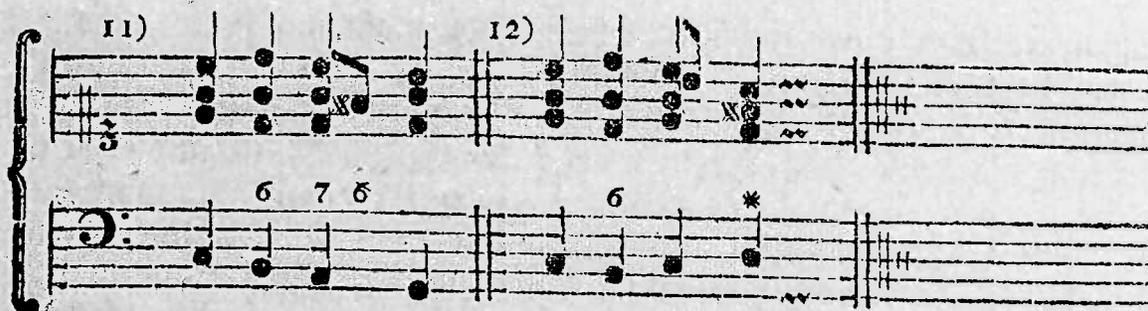
§. 7. Wilt du aus *c dur* in *g dur* gehen, so mußt du *c dur* oder die Scalam diatonicam von *c dur* fahren lassen, und dir die Scalam diate

diatonicam von *g dur* einbilden, nemlich du mußt nur statt *f* (womit in *quintana c dur* zu thun hatte) *fs* (als womit sich *g dur* beschäftigt) nehmen, anzustellen. alle andere Töne bleiben so, wie sie in *c dur* waren, indessen mußt du nun alle deine Bass-Noten nach *g dur* benennen, nemlich was in *c dur* *tertia modi* war, das ist nun in *g dur* *sexta modi* und so weiter, vor allen Dingen mußt du nun wohl wissen, was ein jedes Intervallum deiner Ton-Leiter von *g dur* nach Anleitung des ersten Capitels vor Ziffern über sich hat. Du kannst nun von *c dur* ins *g dur* gehen, sowol, wenn du vorher eine ordentliche Cadence in *c dur* gemacht, als auch ohne vorhergegangene Cadence. Hast du nun in *c dur* ordentlich auf *c* mit einem reinen Accorde eine Schluß-Cadence gemacht; so schlage einen Ton an, den du nur willst, stelle dir aber gleich dabey vor, daß es nun aus *g dur* gehen soll und gib deinem Tone den gebührenden Griff nach dem ersten Capitel, ich will solches deutlicher machen, durch folgendes Exempel.

1) 2) 3) Auf mancherley Art und Weise.

4) 5) 6) 7)

8) 9) 10)



Erläuterung. In diesen Sätzen habe ich nun gezeigt, wie man aus *c dur* in quintam *g dur* auf zwölferley Manier weichen kan. Im ersten und andern Satz habe den Ton *c*, der der Haupt-Ton der vorigen Ton-Art war, stehen lassen, ihn aber nicht mehr als die prima, sondern als die quarta modi *g dur* angesehen, und daher mit 6 5 und 4 beziffert; es kan aber auch alsdenn ein reiner Accord oder blosser Sexten-Griff gelten. N. 3) bin ich aus *c* ins *d* gegangen; (welches nun nicht mehr secunda modi, sondern quinta modi von *g dur* ist) darüber ist nun die tertia major als die Haupt-Ziffer. N. 4) bin ich von *c* ins *e* gestiegen, und habe es nicht mehr als tertiam modi, (von *c dur*, da es auch eine 6 über sich haben muß) sondern als sextam modi von *g dur* angesehen. N. 5) habe ich nach *c* das *f*, und darauf *fs* genommen, als das Semitonium unterwärts von *g dur*; man kan auch, wie N. 6) zeigt, gleich nach *c* das Semitonium *fs* ergreifen. Hiernach lassen sich nun die übrigen Nummern leicht beurtheilen, und wird man die Ausweichung in *g dur* schon offenbar sehen.

Exempel in §. 8. Der eilfte Satz ist sehr gebräuchlich; deswegen sich ein An-
 quintam aus: sänger solchen vorerst imprimiren mag. Wir wollen unser Exempel
 zuweichen, und ein wenig verlängern, und nicht allein auf diese Art in quintam aus-
 wieder nach weichen, sondern auch wieder in unsere Haupt-Ton-Art zurücke keh-
 seiner Haupt: ren, alles in bekannten Sätzen oder Gängen.
 Ton-Art hin zu gehen.



c dur

Hier kan man es im Bass und Discant nicht sehen, daß man in *c dur* gewichen: denn das *fs* läset sich nur zweymal im Alle hören; ob nun gleich im Bass kein *fs* zu finden, so hat doch *f* im fünften Tact ein \sharp vor sich; dieses geschiehet nun, um den Herausgang aus *c dur* deutlich zu machen. Wir wollen hievon auch Exempel aus *c dur*, *d dur* und *f dur* geben, weil diese Ton-Arten doch sehr gebräuchlich sind.

c dur *d dur* *c dur*

d dur

The image shows three systems of musical notation for guitar, each consisting of a treble staff and a bass staff. The first system is for 'a dur' and 'd dur', the second for 'f dur' and 'e dur', and the third for 'f dur'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 on the strings.

Man braucht in der ausge-
wichenen Ton-
Art nicht alle-
zeit eine Ca-
dence zu ma-
chen.

Im Exempel *f dur* ist keine Cadence; dieses ist nun auch nicht nöthig, sondern man suchet sie beym Fantasiren zuweilen zu vermeiden; es braucht also in einer jeden Ton-Art, darin man ausweicht, nicht immer eine förmliche Cadence zu seyn, der Zusammenhang ist denn so gut nicht. Die Ausweichung im Exempel aus *g dur* in *d dur*, (so wie auch das kurz vorhergehende aus *e dur* in *g dur*) ist von kurzer Dauer; es ist gleichsam nur als im Vorbeygehen; dergleichen geschieht nun wol, sonderlich in Lieder-Melodien. Ueberhaupt aber läßt man seine Haupt-Ton-Art im Anfange und am Ende des Stückes erst eine Zeitlang hören, ehe man ausweicht; doch hievon hernach. Wolte man nun aus dieser Art in quintam aus-
zuweichen eine Regel formiren, so möchte sie also heißen: Nimm zur Sexte desjenigen Tones, daraus du nun gehen wilt, die Sextam

Sextam majorem accidentalem, so bist du in quintam modi gewi-
 chen; oder: ergreife die Secundam deiner Quinte, darin du weichen
 wilt, und nim die Sextam majorem accidentalem dazu. Die zwölf
 kleinen Sätze des vorigen Sphi geben Anlaß genug zum Ausweichen
 in quintam. Wir wollen derowegen es dem Fleiß der Lernenden
 überlassen, und ein wenig weiter schreiten.

Handwritten note: *Das ist die Quinte der Sexte, die man in der Quinte weichen will, und die man in der Sexte weichen will, und die man in der Quinte weichen will, und die man in der Sexte weichen will.*

§. 9. Wer nun nicht weiter als in quintam ausweichen will; Wie man nach
 wie denn viele Lieder und andere kleine musicalische Stücke nur darin der Auswei-
 ausweichen; dem wird es ein leichtes seyn, wieder in seine erste Ton- chung in quin-
 Art zu kommen, man lasse nur das hinzugekommene * (als in dem tam wieder in
 g dur das fis, in dem d dur das cis, im a dur das gis) und im seine Haupt-
 f dur das b vor h fahren, so ist man wieder in seine vorige Ton- Ton-Art ge-
 Art. Am leichtesten und geschwindesten geschieht dieses, wenn ich hen kan.
 meinen Ton, daraus ich nun weichen will, im Bass gleich einen
 ganzen Ton heruntergehen lasse, (dadurch ich denn mein gehabtes
 Semitonium unterwärts fahren lasse) und $\frac{1}{2}$ dazu schlage, wie aus
 dem ersten und dritten Exempel §. 8. zu ersehen; im andern und
 vierten Exempel geschieht es im Discant durch $\frac{5}{4}$ und $\frac{6}{4}$.

§. 10. Weil wir nun in unserm Exempel auch zugleich von
 der Ausweichung in quartam eine Probe gesehen, da wir nemlich
 von g dur nach c dur, von d dur nach g dur, von a dur nach
 d dur, und von e dur nach f dur gegangen sind, und auch schon
 angezeigt haben, wie solches anzustellen, so wollen wir doch abermal
 wieder acht kleine Sätze mittheilen, darin man noch deutlicher sehen
 wird, wie in quartam modi auszuweichen.

Wie in quar-
 tam modi auf
 verschiedene
 Art auszu-
 weichen.



Erläuterung. Wer den siebenden §. mit seinen Sätzen verstanden, der kan auch gleich sehen, wie man durch diese Sätze leicht in *quartam modi* kommen kan. Da ich in *quintam* weichen wolte, mußte ich einen Ton erhöhen, um das *Semitonium* unterwärts zu erlangen, weil die andern Töne der Ton-Leiter kein fremdes Versetzungs-Zeichen nöthig hatten; hier nun, da ich in *quartam* dur weichen will, muß ich die kleine Quarte suchen: denn das *Semitonium* unterwärts ist hier immer schon

Man muß die kleine Quarte ergreifen, wenn man in *quartam modi* ausweichen will. Da. Ich muß hier also einen Ton erniedrigen, nemlich das *Semitonium* unterwärts derjenigen Ton-Art, daraus ich weiche und gehe, muß erniedriget werden. In den Dur-Tönen, da die *Septime* schon natürlich groß ist, (als in *o dur*, und in allen harten Ton-Arten, die zur Einrichtung ihres Systematis *b b* nöthig haben, als *es dur*, *f dur*, *as dur* und *b dur* sind) wird sie durch ein *b* erniedriget, als in *c dur* wird aus *h b*, in *es dur* wird aus *d des*, in *f dur* wird aus *e es*, in *as dur* wird aus *g ges*, in *b dur* wird aus *a as*. Allein in den Dur-Tönen, da die große *Septime* durch ein *x* im Systeme ist gebildet worden, wird sie durch ein erniedrigend *h* wieder klein, und dadurch zur kleinen Quarte, welche in allen Ton-Leitern da seyn muß. Dahero wird nun in *o dur* aus *h b*, in *g dur* aus *fs f*, in *d dur* aus *cis c*, in *a dur* aus *gis g*, in *e dur* aus *dis d*, und eben so in den fremderen Ton-Arten.

Wie man aus der Quinte leicht in *tertiam moll*, und aus der Quarte leicht in *secundam moll* gehen könne. §. 11. Wer nun geterner hat in *quintam* und *quartam dur* auszuweichen, der kan auch leicht in *tertiam* und *secundam moll* ausweichen: denn die *Quinte dur* und die *Tertie moll* (das ist in *c dur*, das *g dur* und *e moll*) haben einerley Vorzeichnung, wie bekannt ist; und die *Quarte dur* und *Secunde moll* (das ist in *c dur*, das *f dur* und *d moll*) haben wieder einerley Vorzeichnung. Wir haben nun schon §. 7. gesehen, wie man einen Ton erhöhen, und §. 10. wie man einen Ton erniedrigen kan und muß, um in *quintam* und *quartam modi* auszuweichen; nun sind alle verwandte Töne einer Haupt-Ton-Art heit aller mit so beschaffen, daß nur ein Intervallum meiner Haupt-Ton-Art entweder

weder durch ein \sharp oder erhöhend \natural erhöht, oder durch ein \flat oder der Haupt-
 erniedrigend \natural erniedriget werden darf. Da nun immer zwey Tona-
 Arten einerley Vorzeichnung haben, so geschieht die Ausweichung in wandte Tona-
 quintam dur und in tertiam moll durch ein hinzukommendes \sharp oder Arten.
 erhöhend \natural . Zum Exempel *D dur* hat bekanntermassen zwey \sharp ; weicht es nun in quintam *a dur* oder in tertiam *fis moll*, so kommt ein \sharp , nemlich vor *g* hinzu. (Man sehe hier den andern Theil, wie die \sharp und \flat da wachsen, pag. 315.) Ferner *b dur* hat zwey \flat ; weicht es nun in quintam *f dur* oder in tertiam *d moll* aus, so geschieht es durch ein erhöhend \natural vor *e*. (So wie die \sharp und \flat wachsen, so verlieren sie sich auch wieder.) Wir wollen solches in einem Exempel zeigen:

d dur *a dur*

Exempel, aus der Quinte in die Terzie zu weichen.

fis moll *d dur*

b dur *f dur* *d moll*

142 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 11.)

b dur

Geschicht aber die Ausweichung in quartam dur und in secundam moll, so wird ein \times durch ein erniedrigend \sharp aufgehoben, oder es kommt ein b hinzu. Z. E. Wenn *d dur* in seine quartam *g dur* oder in secundam *e moll* ausweichen will; so wird ein \times durch ein \sharp aufgehoben, nemlich das \times vor *c* (also dasjenige \times , welches das Semitonium unterwärts ausgemacht). Will aber *b dur* in seine quartam *es dur*, oder in secundam *c moll* ausweichen, so kommt ein b hinzu, nemlich vor *a* (oder das natürliche Semitonium unterwärts bey den Dur-Tönen die $b b$ haben, wird durch ein b erniedriget). Hievon mag folgendes kleines Exempel stehen:

Exempel, aus der Quarte in secundam modi zu weichen.

d dur *g dur*

e moll *d dur*

Weichet

144 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 11, 12.)

b dur *g moll*

b dur

Die Exempel dieses Sphi aus *d dur* habe in *b dur* transponiret, daraus man sehen kan, wie bey solcher Transposition statt eines \times zuweilen ein erhöhend \sharp gebraucht wird, wenn nemlich dieser Ton in der vorigen Ton-Art ein b gehabt; siehe die letzte Note des fünften Tactes der beyden ersten Exempel. \times Hat der Ton aber kein b gehabt, so bleibt auch hier das \times . Ferner, statt eines erniedrigenden \flat wird ein b gesetzt, wie aus besagten beyden ersten Exempeln zu sehen.

E. G. ...

Leichte Methode, um bald zu lernen, in welche Ton-Arten eine jede Haupt-Ton-Art ausweicht, oder ausweichen kan.

§. 12. Ich habe zwar §. 5. gesaget, ich wolte in diesem Capitel nicht weitläufiger zeigen, in welche Ton-Art eine jede Haupt-Ton-Art ausweiche, weil solches im andern Theil geschehen. Nun hätte man auch schon genug daran. Diejenigen, deren Gedächtniß schwach, können es sich auf diese Weise leicht merken, wenn sie nur wissen, wie viel \times oder b eine jede Ton-Art hat, und wie diese Versetzungs-Zeichen wachsen, und wieder abnehmen, welches alles aus dem andern Theil, pag. 315. bekant. Man denke deswegen also:

Weil die verwandte Ton-Arten ein \times oder b mehr oder weniger bekommen als meine Haupt-Ton-Art hat, so folget die Ausweichung daraus also:

D dur hat zwey \times ; nun weicht es in solche Ton-Arten aus, die ein \times mehr haben; weil nun, wenn drey \times in einer Ton-Art sind, das dritte vor *g* stehen muß, so folget, daß *d dur* in *a dur* und *fis moll* ausweicht, weil nur diese beyde Ton-Arten drey \times im Syste-

Systemate haben, nemlich *fis*, *cis* und *gis*. Ferner *d dur* hat zwey \times ; nun weicht es auch in Ton-Arten aus, darin ein \times weggeworfen werden muß. Soll nun von zwey \times eines weggeworfen werden, so muß es das \times vor *c* seyn, bleibt alsdenn nur das \times vor *f* übrig, als welches sich nur in *g dur* und *e moll* befindet; darum weicht nun *d dur* auch hierin aus. Weil nun ein jeder Dur-Ton mit einem *moll* eine gleiche Vorzeichnung hat, so ist dieser Moll-Ton auch eine verwandte Ton-Art; deswegen weicht nun *d dur* auch in *h moll* aus; dis ist leicht zu behalten und zu verstehen. Eben dieses gilt auch bey den Moll-Tönen, z. E.

H moll hat zwey \times ; es verlieret eines, wenn es in *g dur* und *e moll* weicht; es nimmt das dritte \times an, wenn es in *a dur* und *fis moll* ausweicht: seine ähnliche Ton-Art ist *d dur*, darin es ausweicht. Hieraus ist nun offenbar, daß die Ausweichung von *H moll* der Ausweichung von *d dur* ähnlich ist. Die Ton-Arten, die einerley Vorzeichnung haben, die haben auch einerley Ambitum *) oder Ausweichung.

G moll hat zwey *bb*; in den Neben-Ton-Arten muß entweder ein *b* hinzukommen, nemlich vor *a* wird *as*, (gibt *es dur* und *c moll*) oder ein *b* wegfallen, nemlich das *b* vor *e*, bleibt nur das *b* vor *h* (welches *f dur* und *d moll* nöthig haben): die ähnliche Ton-Art ist *b dur*.

E moll hat ein \times ; es nimmt eines dazu, nemlich vor *c*, und weicht deswegen in *d dur* und *h moll*; es verlieret sein \times vor *f*, wenn es in *c dur* und *a moll* weicht: sein ähnlicher Ton ist *g dur*.

F dur hat ein *b*; es nimmt eines dazu, wenn es in *g moll* und *b dur* weicht; es verlieret aber sein *b*, wenn es in *c dur* und *a moll* weicht: seine ähnliche Ton-Art ist *d moll*.

C dur

*) Ambitus. Dis Wort hat dreyerley Bedeutung. 1) Drückt man dadurch den Dreyerley Umfang der Töne eines Satzes oder eines ganzen Liedes aus, dergleichen Be-Bedeutung deutung im ersten Theil des Clavier-Spielers gilt, wenn es z. E. heißt: Dis des Wortes Lied hat eine Octavam im Ambitu, ist so viel, als, es gehet von \bar{e} bis \bar{e} , oder von \bar{a} bis \bar{a} etc. 2) Bedeutet es speciem octavae einer jeden Ton-Art, nemlich wie in allen Ton-Arten die Einrichtung der Intervallen nach *c dur* und *a moll* geschehen muß; daher sagt man: Der Ambitus modi *d dur* ist $\bar{a} \bar{c} \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{d}$ etc. 3) Will man dadurch zu erkennen geben die Ausweichung einer Haupt-Ton-Art in seine verwandte Ton-Arten. Daher die Ueberschrift dieses Capitels hätte heißen können: Vom Ambitu modorum.

146 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 12. 13. 14.)

C dur hat weder \sharp noch *b*, kan aber in seiner Ausweichung ein \sharp und ein *b* annehmen; es nimmt ein \sharp an in *g dur* und *e moll*; es nimmt ein *b* an in *f dur* und *d moll*; seine ähnliche Ton-Art ist *a moll*.

Wie man
Quinten- und
Quartenwei-
se alle Dur-
Töne durch-
laufen kan.

§. 13. Nachdem wir nun gelehret haben, wie man in quintam und quartam modi auf viele und mancherley Art kommen kan, so wollen wir hiebey noch anmerken, wie man vorzeiten solche Ausweichung in quintam, sonderlich im Fantasiren, wol eine Zeitlang fortsetzte, ja wol gar in einem Cirkel alle Dur-Töne durchwanderte, nemlich von *C dur* nach *G dur*, von *G dur* nach *D dur*, von *D dur* nach *A dur*, von *A dur* nach *E dur*, von *E dur* nach *H dur*, von *H dur* nach *Fis dur*, von *Fis dur* nach *Cis dur*, (hier fing man an sich der *b b* zu bedienen, daher denn *Cis dur* in *Des dur* verwandelt wurde, also) von *Des dur* nach *As dur*, von *As dur* nach *Es dur*, von *Es dur* nach *B dur*, von *B dur* nach *F dur*, und endlich von *F dur* wieder nach *C dur*, (siehe den Quinten- und Quarten-Cirkel im ersten Theil, II. Abschn. Cap. X. §. 7. pag. 183.): oder man circularte durch Quarten, als von *C dur* nach *F dur*, von *F dur* nach *B dur*, von *B dur* nach *Es dur*, von *Es dur* nach *As dur*, von *As dur* nach *Des dur*, von *Des dur* oder *Cis dur*, (dann hier geschah *mutatio generis*, da man statt der *b b* sich der $\sharp \sharp$ zu bedienen anfing; siehe den andern Theil, pag. 315. und pag. 464.) nach *Fis dur*; von *Fis dur* nach *H dur*, von *H dur* nach *E dur*, von *E dur* nach *A dur*, von *A dur* nach *D dur*, von *D dur* nach *G dur*, und endlich von *G dur* wieder nach *C dur*. Dieses wäre nun ein ziemlicher Spazier-Gang, da man alle Dur-Töne durchlief, indessen gar keinen Moll-Ton berührte. Wolten sie nun alle Moll-Töne durchwandern, so konte solches wieder im Cirkel geschehen, da man denn von einem Moll-Tone anfing, und Quartenweise ging, auch nach bemeldtem Cirkel des ersten Theils. Man fing von *A moll* an, und ging den Cirkel rücklings, als von *A moll* nach *D moll*, von *D moll* nach *G moll*, von *G moll* nach *C moll*, von *C moll* nach *F moll*, von *F moll* nach *B moll*, von *B moll* nach *Es moll*, von *Es moll* nach *As moll* oder *Gis moll*, (hier werden aus *b b* $\sharp \sharp$), von *Gis moll* nach *Cis moll*, von *Cis moll* nach *Fis moll*, von *Fis moll* nach *H moll*, von *H moll* nach *E moll*, und endlich von *E moll* wieder nach *A moll*. Hier blieben alle Dur-Töne weg.



Eben derglei-
chen geschah
Quartenwei-
se mit den
Moll-Tönen.

Wie ein An-
fänger erst
Quintenwei-
se von *c dur*

§. 14. Ob nun gleich diese Art, die Ton-Arten durchzuwandern, die allerunvollkommenste ist, weil entweder alle Moll-Töne oder alle Dur-Töne ausgelassen worden, so ist es doch einem Anfänger

fänger nicht zu verdenken, wenn er sich ein wenig darin übet; doch will ich ihm nicht rathen, gleich bey der ersten Uebung den ganzen Cirkel durchzulaußen, und in alle zwölf Dur- oder Moll-Ton-Arten hinzugehen; er wage es nur erstlich von *c dur* bis zu *e dur* Quintenweise, und gehe *Quartenweise* von *c dur* wieder nach *c dur*, so wie folgendes Exempel zur Probe dienen mag; Da ich mich erstlich ein wenig in *c dur* aufgehalten habe, nachhero immer in *quintam* bis zu *e dur* ausgewichen, und *Quartenweise* wieder in *c dur*, worin ich mich wieder zu guter Letzt ein wenig aufgehalten habe, gekommen bin.

nach *e dur*, und hernach von *c dur* wieder *Quartenweise* nach *c dur* soll gehen ley: nen.

c dur

g dur *d dur*

a dur *e dur*

148 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 14. 15.)

The first system consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords in G major, with some notes marked with 'X' to indicate alterations. The lower staff contains figured bass notation: * 6 5 5 6 * * 6 7 7 * * 6 5 6 * 6 6 7 7.

a dur d dur

The second system consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords in G major. The lower staff contains figured bass notation: * 6 5 5 6 * * 6 7 7 * 6 5 6 6 6 7 7.

g dur c dur

The third system consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords in G major. The lower staff contains figured bass notation: 6 5 6 4 3.

§. 15. Einem Liebhaber zu gefallen, und ihm ein wenig mit fremden Ton-Arten bekannt zu machen, wollen wir das Exempel nach §. 13. durch alle Dur-Töne circuliren lassen, und es ganz aussetzen:

Wie man Quintenweise durch alle Dur-Töne gehen kan.

The fourth system consists of two staves. The upper staff shows a sequence of chords in C major. The lower staff contains figured bass notation: 7 6 6 5 5 6 7 7.

c dur

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The notation shows chords for G major and D major. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have an 'X' above them, indicating they are not to be played. Asterisks are placed below certain notes in the bass staff.

g dur

d dur

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F#, C#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The notation shows chords for A major and E major. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have an 'X' above them, indicating they are not to be played. Asterisks are placed below certain notes in the bass staff.

a dur

e dur

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The notation shows chords for B major and F# major. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have an 'X' above them, indicating they are not to be played. Asterisks are placed below certain notes in the bass staff.

b dur

fs dur

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef with a key signature of four sharps (F#, C#, G#, D#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The notation shows chords for C# major and D# major. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have an 'X' above them, indicating they are not to be played. Asterisks are placed below certain notes in the bass staff.

Cis dur

Des dur

148 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 14. 15.)

The first system consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, some marked with an 'X'. The bass staff contains a sequence of figures: * 6 5 5 6 *, * 6 7 7 *, * 6 5 6 *, 6 6 7 7.

a dur

d dur

The second system consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, some marked with an 'X'. The bass staff contains a sequence of figures: * 6 5 5 6 *, * 6 7 7 *, 6 5 6, 6 6 7 7.

g dur

c dur

The third system consists of two staves. The treble staff contains a series of chords, some marked with an 'X'. The bass staff contains a sequence of figures: 6 5 6 5.

§. 15. Einem Liebhaber zu gefallen, und ihm ein wenig mit fremden Ton-Arten bekannt zu machen, wollen wir das Exempel nach §. 13. durch alle Dur-Töne circuliren lassen, und es ganz aussetzen:

Wie man
Quintenwei-
se durch alle
Dur-Töne
gehen kan.

The fourth system consists of two staves. The treble staff contains a series of chords. The bass staff contains a sequence of figures: 7 6 6 5 5 6 7 7.

c dur

g dur d dur

This system shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The first part of the system is labeled 'g dur' and the second part is labeled 'd dur'. The notation includes various chord voicings with 'x' marks on some strings and numbers (4, 2, 6, 5) indicating fingerings or fret positions.

a dur e dur

This system shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The first part of the system is labeled 'a dur' and the second part is labeled 'e dur'. The notation includes various chord voicings with 'x' marks on some strings and numbers (4, 2, 6, 5) indicating fingerings or fret positions.

b dur fis dur

This system shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The first part of the system is labeled 'b dur' and the second part is labeled 'fis dur'. The notation includes various chord voicings with 'x' marks on some strings and numbers (4, 2, 6, 5) indicating fingerings or fret positions.

Cis dur Des dur

This system shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a 3/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The first part of the system is labeled 'Cis dur' and the second part is labeled 'Des dur'. The notation includes various chord voicings with 'x' marks on some strings and numbers (4, 2, 6, 5) indicating fingerings or fret positions.

150 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 15.)

as dur es dur

b dur f dur

c dur

Exempel zur
Übung.

Nun wollen wir ein Exempel, welches man Quintenweise durchführen
kann, hersehen; es ist leicht; man nehme im Discant nur zwey Stimmen,
so wie es hier stehet; es wird sechsmal gespielt, und immer einen Ton
höher, so kömmt man in *f dur*, und zulezt wieder in *c dur*, als:

c dur, g dur.
d dur, a dur.
e dur, b dur.
fis dur, cis (oder des) dur.
as dur, es dur.
b dur, f dur, c dur.

Länger

in andere Ton = Arten. (§. 15. 16.)

c dur *g dur* *d dur*

6 6 65 *7 etc. bis

c dur

6 6 4 5

Länger dürfen wir uns hiebey nicht aufhalten. Nun wollen wir auch alle Moll = Töne durchlaufen, welches geschieht Quartenweise, wie in der letzten Hälfte des dreizehnten Spbi angezeigt worden.

§. 16. Wir wollen erstlich nur bis *f moll* gehen, und dann Quin = Wie man erst
 tenweise wieder zurück nach *A moll* gehen. Quarteweis
 se von *A moll*
 nach *f moll*,
 und hernach
 wieder Quin =
 tenweise nach
A moll gehen
 könne.

a moll *d moll*

* 6 6 6 * 6 6

g moll *c moll*

6 5 * 6 6 6 6 6

f moll *c moll*

g moll *d moll*

a moll

Wie man
Quartenwei-
se durch alle
Moll-Töne
gehen kan.

Nun wollen wir alle Moll-Töne mit diesem Satz durchwandern, und in *a moll*, worin wir angefangen, auch schliessen; *as moll* hat *bb*, und wird in *gis dur*, welches *xx* hat, verwandelt. Ich habe beydes ausgesetzt:

a moll *d moll*

g moll *c moll*

f moll

b moll *es moll*

as moll *gis moll*

cis moll *fis moll*

b moll *e moll*

a moll

Exempel zur
Übung.

Nun ist noch übrig, daß wir wieder ein klein Exempel geben, daran sich ein Anfänger üben kan, durch alle Moll-Töne zu gehen. Man nehme in der rechten Hand nur wieder zwey Stimmen; es wird sechsmal gespielt, und immer einen Ton tiefer, dann kommt man so rund:

a moll, d moll.
g moll, e moll.
f moll, b moll.
es moll, as (oder gis) moll.
cis moll, fis moll.
b moll, e moll, a moll.

§. 17. Wir haben zwar §. 11. schon angezeigt, wie man aus einem Dur-Ton gar leicht in den Moll-Ton, der einerley Vorzeichnung mit demselben hat, kommen kan, als von *g dur* in *c moll*, von *f dur* in *d moll*, und von *c dur* in *a moll*; indessen da wir so weitläufig gezeiget haben, wie man aus einer harten Haupt-Ton-Art in quintam und quartam dur auf allerley Weise kommen kan, so möchte man nun auch gerne eben so weitläufig sehen wollen, wie man von seiner Haupt-Ton-Art gleich in tertiam, oder secundam, oder sextam moll kommen könnte. Dieses wollen wir nun auch zeigen; allein hierbey müssen wir erstlich folgendes erinnern: Es weicht zwar *c dur* (und alle andere harte Ton-Arten) in secundam moll, (nemlich *d moll*), in tertiam moll, (nemlich *c moll*), in quartam dur, (*f dur*), in quintam dur, (*g dur*) und endlich in sextam moll (*a moll*), aus, doch weiche ich gerne zuerst in eine solche Ton-Art aus, die dem *c dur* am nächsten verwandt ist: denn eine Ton-Art ist dem *c dur* etwas näher verwandt als die andere.

§. 18. Es hat der Herr Sorge im ersten Theil seines Vorge- Wie der Herr machs, pag. 52. hievon artig geschrieben, welches mit Erlaubniß des Sorge solches Hrn. Autoris hier hersetze, indem es manchen angenehm zu lesen seyn wird; in seinem er schreibt aber also: „Nun kommt es auf den Rang an, den diese Vorge-mach zeigt.“

„ sollen, (das ist, wie eine Ton-Art dem *c dur* näher verwandt ist,
 „ als die andere). Solchen nun accurat zu stellen, müssen wir auf
 „ die triadem Modi principalis (auf den Accord der Haupt-Ton-Art)
 „ *c e g* Achtung haben. Nun ist *g*, als die Quinte zu *c*, eine per-
 „ fecte Consonanz, und allhier Chorda dominans (siehe den andern Theil
 „ des Clavier-Spielers, pag. 326. §. 18.), da *e* als die Terzie eine
 „ obwol nicht imperfecte *), doch weniger vollkommene Consonanz
 „ als die Quinte, und nur Chorda medians ist; über dieses hat *g* ei-
 „ ne grosse Terzie und *e* nur eine kleine in der specie octavae des Haupt-
 „ Modi, folglich hat *g* vor dem *e* billig den Rang, und die erste
 „ Stelle in der Herrschaft oder Ambitu des *c dur*, (das ist, man wei-
 „ chet von *c dur* lieber eher in *g dur* als in *e moll*).

„ Nachdem *g dur* die Oberstelle unter denen Ausweichungen des
 „ *c dur* davongetragen, so kämpfen *e moll* und *a moll* um den Rang.
 „ *E moll* giebt vor: Es sey Chorda medians und Pars triadis Modi
 „ principalis, (ein Ton aus dem Accord der Haupt-Ton-Art,) folg-
 „ lich sey es näher als *A moll*. Dieses aber (nemlich *A moll*) repli-
 „ ciret: Seine Trias habe 1) eben sowol zwey Sonos (oder Töne) aus
 „ der triade Modi principalis als *E moll*, (das ist, *a moll* hat in seinem
 „ Accord *a c e*, eben sowol zwey Töne aus dem Accord zu *c dur*, nem-
 „ lich aus *c e g*, als *e moll* in seinem Accord *e g h* hat). 2) Habe
 „ es *c* als den Haupt- und Final-Klang Modi principalis, da *E moll*
 „ nur *g* als quintam desselben aufzuweisen habe. 3) Brauche es keine
 „ fremde Sonos, wenn es descendendo procedire, (im Heruntergehen,)
 „ sondern eben diejenigen, welche Modus principalis brauche; *E moll*
 „ aber brauche einen fremden, nemlich *fis*, und müsse solchen aus
 „ dem chromatischen Geschlechte holen. 4) Brauche sein Principal-
 „ Modus keine grosse Umwege, wenn er bey ihm einsprechen wolle;
 „ wenn er aber ins *E moll* gehen wolte, so müste er entweder bey
 „ *g dur* oder bey ihm erst einkehren, oder doch anfragen, ehe er da-
 „ hin kommen könne. Folglich sey es dem *c dur* näher als *E moll*.

„ Diesen Präcedenz-Streit schlichtet nun der Modus principalis
 „ *c dur*, welcher sich (so zu sagen) *A moll* zur Gemahlin erwählet,
 „ weil es ihm an Tugenden und Sitten gar sehr gleich; doch bleibet
 „ *E moll* seine gute Freundin, weil sich zumal seine Chorda dominans
 „ *g dur* mit ihr vermählet; (oder gleiche Vorzeichnung hat;) und

„ er

*) Wir nennen die Terzian unvollkommene Consonanzen, wie der Herr Bach in
 seinem Versuche sie auch so nennet. Ursache, siehe den andern Theil, pag. 43.
 Imperfect und weniger vollkommen, will hier fast einerley sagen.

„ er (*c dur*) pfleget auch, wenn er gesonnen ist in alle seine Neben-*Modos*
 „ auszuweichen, oder sie zu besuchen, bey *E moll* eher einzusprechen,
 „ als bey seiner Gemahlin *A moll*. (Wiche also *c dur* in folgender
 „ Ordnung in seine Neben-*Modos* aus, nemlich erstlich in *g dur*, dar-
 „ nach in *E moll*, dann in *A moll*, und daraus wieder in *c dur*).

„ Nun kommt die Reihe an *D moll* und *F dur*, welche ebenfalls um
 „ den Borgang streiten. Weil aber *F dur* in seiner Triade das *c*, als
 „ den Haupt-Klang und primam Partem Modi principalis aufweist;
 „ über dieses auch Modus major ein Prærogativ vor dem Modo minori
 „ hat; so muß *d moll* allerdings nachstehen. Jedoch brauchet der Mo-
 „ dus principalis *c dur* das *d moll* ja so oft, ja fast noch öfter als *F dur*,
 „ aus eben der Ursache, die er bey *A* und *E moll* hat. Und hiemit hät-
 „ ten wir die Ausweichungen oder den Ambitum des *c dur*, und mit dem-
 „ selben aller Modorum majorum Determiniret. „

§. 19. Hieraus erhellet nun, daß *c dur* (und mit ihm die andern
 Dur-Tön.) zuerst gerne in quintam dur, nemlich in *g dur*, ausweicht,
 ehe es in *e moll* oder *A moll* ausweicht, und von *g dur* weicht es in ter-
 tiam moll, und von der Tertia moll, nemlich von *e moll*, in seine Sextam
 moll, nemlich *a moll*; weitere Ausweichung nimmt *c dur* selten vor, wenn
 es erst in quintam *g dur* gewichen. Will man aber *c dur* in quartam
 und secundam führen, so weicht man selten alsdenn in *g dur* und *e moll*
 aus. Herr Lingen im Sitz der musicalischen Haupt-Sätze schreibt
 pag. 21. §. 19. also: „ *F dur* fängt gleichsam eine neue Linie in Anse-
 „ hung der Seiten-Berwandtschaft mit *c dur* an: denn, an statt der
 „ erhöhenden \times in den vorhergehenden verwandten Ton-*Arten*, (*g dur*
 „ und *e moll*,) nimmt es ein vertiefendes Versetzungs-Zeichen, nem-
 „ lich *b* zum vierten Leiter-Klange (nemlich *b* vor *h*) an. *D moll* hat,
 „ wegen *b*, als seines kleinen Sexten-Klanges, mit *f dur* mehr gemein-
 „ schaftliche Sätze, als mit *c dur*, daher man auch von dem ersten aus,
 „ besser, als von diesem letzten, dahin ausweichen kan. „ Wir wollen
 also die Ausweichung in secundam noch ein wenig sparen, und erstlich an-
 zeigen, wie man in tertiam und sextam moll gehen könne.

§. 20. Wer also in tertiam Modi, d. i. wer von *c dur* in *e moll* wei-
 chen will, der spreche wenigstens erst in *g dur* an; wenn er sich nicht lan-
 ge darin aufhalten will, so kan er von da sehr bequem und auf verschiede-
 dene Weise in *e moll* kommen, ob es gleich nicht absolut nöthig ist, den
 Ton *g* mit einem reinen Accord hören zu lassen, ehe er das Semitonium
 unterwärts von *e moll* ergreift, wie wir beydes aus nachstehenden *Ar-*
 ten auszuweichen ersehen:

Wie man von
c dur durch
g dur in ter-
 tiam *e moll*
 weichen kan.

158 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 20.)

The image displays 12 numbered musical exercises, each consisting of two staves. The top staff of each exercise is in treble clef with a 3/4 time signature, and the bottom staff is in bass clef. The exercises are numbered 1) through 12). Asterisks (*) and numbers (5, 6, 7) are placed below notes in both staves to indicate specific intervals or notes. Exercises 1-7 are in G major, 8-10 in G minor, and 11-12 in G major.

In den ersten sieben Arten habe nach *c* immer erst *g* hören lassen, und bey der dritten Note mir gleich *e moll* eingebildet, (N. 1. ausgenommen). Bey N. 8. und 9. habe nach *c*, *d* genommen, und es als ein Intervall oder Ton von *g dur* angesehen. In den drey letzten Sätzen habe die nach *c* folgende Note gleich als in *e moll* stehend angesehen, und N. 7. 10. 11. haben eine stehende Note. Hieraus wird ein Liebhaber nun schon lernen,

lernen, wie er von *g dur* in *e moll* gehen, oder überhaupt wie er aus einer harten Ton-Art in die weiche Ton-Art, welche mit der harten einerley Versetzungs-Zeichen hat, weichen kan, als, wie er von *f dur* in *d moll*, und von *c dur* in *a moll* u. s. w. gehen kan. Wenn man nun nach den ersten sieben Sätzen aus *c dur*, in *f dur* und von da in *d moll* gehen will, so nehme man nach *c* statt *g* nur *f*, und hernach immer einen Ton niedriger. Wie wollen die Bass-Noten mit den Ziffern hieher setzen; die rechte Hand wird nach dem vorigen leicht das ihrige dazu machen können.

Wie man von *c dur* durch *f dur* in secundam *d moll* weichen kan.

Auf eben diese Weise läßt sich von *c dur* in *a moll* gehen, wie folgendes zeigt. N. 8. und 9. ist sehr gebräuchlich. N. 10. findet man auch es kan über *c* auch 5 6 stehen:

Von *c dur* gleich in secundam *a moll* zu gehen.

§. 21. Wer von *c dur* gleich in secundam Modi *d moll* gehen will, der sehe folgende Satze an, wo man, ohne erst bey einer andern Ton-Art, nemlich *a moll* oder *f dur* einzusprechen, gleich in *d moll* gegangen: Man

Wie man von *c dur* gleich in secundam *d moll* weichen kan.

160 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 21.)

The musical notation for §. 21 consists of two systems, each with two staves. The top staff of each system is in G major (one sharp) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). The examples are numbered 1) through 7).
 - Example 1: Shows a progression of chords in G major.
 - Example 2: Shows a modulation from G major to C major (secundam moll).
 - Example 3: Shows a modulation from G major to D major (quintam dur).
 - Example 4: Shows a modulation from G major to D minor (quintam moll).
 - Example 5: Shows a modulation from G major to C major (secundam dur).
 - Example 6: Shows a modulation from G major to F major (sextam dur).
 - Example 7: Shows a modulation from G major to F minor (sextam moll).
 The notation includes various chord symbols, accidentals, and asterisks indicating specific notes or alterations.

Wie man von *c dur* durch *g dur* in sextam *a moll* weichen kan. Man hat also nicht nöthig einen grossen Umschweif zu machen, wenn man in *secundam moll* weichen will. Wer aus *c dur* in *quintam dur* gewis-chen, und von da aus in *sextam moll* gehen will, (als welches erlaubt ist) der kan dieses auf eben die Weise bewerkstelligen, weil er alsdenn von *g dur* in *a moll* gehet, das ist, aus einer harten Ton-Art in *secundam moll*. Um dieses deutlicher zu machen, so wollen wir die vorigen sieben Arten ein wenig nach unserm Zwecke ändern, und noch ein paar andere Arten hinzusetzen. Es ist aber wol nicht möglich, alle Arten anzuzeigen. Ein Liebhaber wird an diesen Arten vorerst schon genug haben. Man stelle sich vor, daß man bey dem Ton *g* in *g dur* gewesen, derohalben steht hier zuweilen vor *f* ein \sharp , weil es in *g dur* *fis* gewesen.

The musical notation for §. 22 consists of two systems, each with two staves. The top staff of each system is in G major (one sharp) and the bottom staff is in C major (no sharps or flats). The examples are numbered 1) and 2).
 - Example 1: Shows a progression of chords in G major.
 - Example 2: Shows a progression of chords in G major.
 The notation includes various chord symbols, accidentals, and asterisks indicating specific notes or alterations.

§. 22. Wie geht man nun wieder zurück, nemlich von *d moll* Aus einer *Re.* nach *c dur*, oder, welches dasselbe, von *a moll* nach *g dur*? Die *ben-Ton-Art* ses ist sehr leicht, wie folgende Exempel zeigen; es kommt hier nur der *Secunde* darauf an, daß man die in *d moll* gewesene kleine *Sexte* *b* wegwirft, *d moll* wieder in seine Haupt-Ton-Art *c dur* zu gehen.

Wiedeb. vom *Santafiron* *re.*

Æ

Ich

162 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 22.)

The image contains ten numbered musical examples, each consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The examples show various chord progressions and melodic lines with fingerings indicated by numbers 1-5. Example 1 shows a sequence of chords with fingerings like 6 4 3 and 6. Example 2 has fingerings 6 and 6 4 3. Example 3 has 6 4 3 and 7 6 6. Example 4 has 6 6 and 6 6. Example 5 has 4 2 and 6. Example 6 has 5 4 and 6 4 3. Example 7 has 4 2 and 6. Example 8 has a flat and a natural sign, and fingerings 6, 4, and 6. Example 9 has a flat and a natural sign, and fingerings 4 and 6. Example 10 has a natural sign and fingerings 4 2 and 6.

Anm.
 Anmerkung. Ich habe mich mit N. 8. erst ein wenig in *d moll* aufgehalten: denn alsdemir
 kan man am besten hören, ob die Art auszuweichen auch das Gehör belei-
 diget. Die Meynung geht auch dahin, daß man sich in einer jeden Ton-Art
 erst ein wenig aufhalte. Die Exempel, die wir im vorigen Spho gegeben,
 nemlich da wir *g dur* in *a moll* geführet haben, erfordern auch, daß man
 erst in *g dur* ein wenig modulire; wer dieses aber nicht thäte, dem wären
 es Exempel oder Sätze, wie man von seiner Haupt-Ton-Art in sextam
 moll,

moll, nemlich von c dur in a moll kommen solte, da man denn vorher erst eben gleichsam in g dur ausgesprochen. Die Sache hat wol jeko keine Schwierigkeit mehr; man wird nun schon wissen, wie man sich die Thüre zu einer verwandten Ton-Art öffnen soll.

§. 23. Wir haben §. 20. da wir die Haupt-Ton-Art in tertiam moll aus einer De- führen, gezeiget, wie man vorher erst gerne in quintam einsprache, da- ben: Ton: Art durch man denn von g dur in c moll ging; wir haben auch in verschiedenen der Sexte Sätzen gezeiget, wie c dur in sextam moll ausweiche; kurz, wie eine harte a moll wieder Ton-Art in seine, ihr, der Vorzeichnung nach, ähnliche weiche Ton-Art in seine Haupt: Ton-Art c dur gehen soll, als von g dur in e moll, von f dur in d moll etc. Nun wollen zu gehen. Wie wir sehen, wie man aus der weichen wieder in ihre verwandte harte auch aus Ton-Art gehen kan, nemlich, aus A moll in c dur, aus d moll in f dur, d moll in f dur, aus aus e moll in g dur. e moll in g dur.

Von a moll in c dur.

The image contains six numbered musical exercises (1-6) for the transition from A minor to C major. Each exercise is presented on a grand staff with a treble clef and a bass clef. Exercise 1 shows a sequence of chords: A minor (marked with an asterisk), G major, F major, E major, D major, and C major. Exercise 2 shows a similar sequence: A minor (marked with an asterisk), G major, F major, E major, D major, and C major. Exercise 3 shows a sequence: A minor (marked with an asterisk), G major, F major, E major, D major, and C major. Exercise 4 shows a sequence: A minor (marked with an asterisk), G major, F major, E major, D major, and C major. Exercise 5 shows a sequence: A minor (marked with an asterisk), G major, F major, E major, D major, and C major. Exercise 6 shows a sequence: A minor (marked with an asterisk), G major, F major, E major, D major, and C major. Fingerings are indicated by numbers 1-6 below the notes in the bass clef.

164 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 23. 24.)

Von *d moll* in *f dur.*

Von *e moll* in *g dur.*

Zu den transponirten Bass von *d* in *f*, und von *e* nach *g*, ist die rechte Hand leicht zu setzen.

Anzeige, was im vorigen für Ausweichungen gezeigt worden.

§. 24. Jetzt haben wir nun weitläufig gesehen, wie man aus der Prime (oder den Ton der Haupt-Ton-Art *c dur*) in quintam *dur* gehet, nemlich von *c dur* nach *g dur*, §. 7. 8. Ferner haben wir §. 10. auch gezeigt, wie man aus der Prime in quartam *dur* ordentlich gehet. Weiter haben wir Sätze gegeben, daraus zu ersehen, wie man aus der Prime in tertiam *moll* gehen kan, §. 20. und wie man aus der Prime gleich in secundam *moll* weichen kan, §. 21. und im 11. und 20. Spho haben wir Sätze mitgetheilet, aus der Prime in sextam *moll* zu gehen. Die gewöhnlichste Art aber aus der Prime in eine verwandte Ton-Art auszuweichen, ist wol, daß man entweder zuerst in quintam
oder

oder *quartam* weicher, zuweilen auch wol in *sextam*. Allein von der *Prime* unmittelbar in *terciam* zu gehen, ist was seltenes, und gehet nicht gut an; in *secundam* kan eher angehen; siehe §. 21. Wir haben ferner gezeigt, wie man von einer Neben = Ton = Art in eine andere Neben = Ton = Art gehet, als von der *Quinte dur* zur *Tertze moll*, §. 11. 20. von der *Quarte* zur *Secunde moll*, §. 20. wiederum von der *Quinte dur* zur *Sexte moll*. §. 21. Endlich haben wir auch gewiesen, wie man aus seinem Neben = Tone wieder zur *Prime* oder zur *Haupt = Ton = Art* zurücktreten soll, und solches ist geschehen von der *Quinte dur* in die *Prime*, §. 8. von der *Tertze moll* in die *Prime*, §. 11. von der *Sexte moll* in die *Haupt = Ton = Art*, §. 11. und 23. von der *Secunde moll* in die *Prime*, §. 22. Aus der *Quarte* in die *Prime* ist leicht, und zeigt sich beim *Quinten = Cirkel*, §. 15. Alles dieses hoffe so deutlich gemacht zu haben, als möglich ist.

§. 25. Es hat aber kein Anfänger nöthig, sich zu quälen mit allen den verschiedenen Arten auszuweichen; nein, wenn er sich von allen nur einige merket; jedoch hoffe ich, er wird aus allen schon sehen, daß das Ausweichen in andere Ton = Arten gar schwer nicht sey, sondern auf allerley Weise angehen kan. Wer nicht weiß, daß man ordentlicher Weise nur in die verwandte Ton = Art ausweichen darf, und wer diese unter sich verwandte Ton = Arten nicht kennet, noch zu nennen weiß, der denket wunder, wie schwer es sey, in andere Ton = Arten auszuweichen, ja vielleicht denket er wol gar, er müsse in alle Ton = Arten ausweichen können, die ihm ein Unverständiger nur hersagen mag. Zum Exempel von *c dur* in *Fis dur*, oder von *g moll* in *h dur* u. s. w. Das wäre nun freylich eine Kunst, solches geschwinde in wenigen Noten ohne Beleidigung des Gehörs bewerkstelligen zu können; aber dis wird nicht gemeynet, daß ein Anfänger sich aufs Ausschweifern in ferne Ton = Arten legen soll, sondern er soll sich nur üben, die seiner *Haupt = Ton = Art* verwandte Neben = Ton = Arten zu kennen, und darin geschicklich ausweichen zu lernen, als welches auch was leichtes ist, und wozu hier eine weitläufige Anweisung ist gegeben worden.

§. 26. Nun ist es Zeit, dem Liebhaber ein Exempel zu geben, daß in alle seine *Modos* ausweicht, und zwar auf allerley Art. Hier ist es:

c dur weicht aus in Quintam

Tertiam

Sextam

Secun

N. 1. *c dur* *g dur* *c moll* *a moll* *d*

N. 2. *g dur* *c moll* *a moll* *d*

N. 3. *g dur* *c moll* *a moll* *d*

N. 4. *c dur* *g dur* *c moll* *a moll* *d*

N. 5. *c dur* *g dur* *c moll* *a moll* *d*

N. 6. *c dur* *g dur* *c moll* *a moll* *d*

N. 7. *c dur* *g dur* *c moll* *a moll* *d*

N. 8. *c dur* *g dur* *c moll* *a moll* *d*

in andere Ton-Arten. (§. 26.)

Secun
 Jam
 Quartam
 Primam

durch 9 oder 6

durch 7 oder * 8

durch 4/3 oder 6

durch 4

durch *

durch 5

durch 6

durch 3

Anmerkungen
über die man:
cherley Arten
auszuweichen.

§. 27. Es ist bekannt, daß das Semitonium unterwärts (oder über die man: Das Semitonium necessarium) gleichsam die Thüre ist, wodurch mancherley Arten in die Neben-Modos ausweicher. Dieses Semitonium nun kan sich auf allerley Weise, im Bass, im Discant oder in den Mittelstimmen hören lassen, und ist alsdenn dasselbe entweder ein Grund-Ton, oder Terzie, Quarte, Quinte und grosse Sexte, (in Moll-Tönen eine Quinta superflua,) alles dieses offenbaret nun unser Exempel klärlich. Ueberhaupt hat das Exempel kurz seyn müssen, um es in einem Blick übersehen zu können.

N. 1. weicher in seine Neben-Töne aus, indem ich gleich das Semitonium necessarium ergriffen, und \sharp drüber gesetzt; drunter steht eine 6, weil hier auch ein Sexten-Griff oder 6 5 stehen kan. N. 2. ergreift gleich die Quinte der neuen Ton-Art, und hat \sharp über sich. Bey N. 5. wo lauter reine Accorde stehen, ist die 7 weggeblieben, und nur die grosse Terzie, als die Haupt-Ziffer der Quinte des Tones, gesetzt.

N. 3. fängt gleich mit der Secunde der Ton-Art an, und hat den Griff \sharp ; weil nun die grosse Sexte die Haupt-Ziffer der Secunde des Tones ist, so kan auch ein Sexten-Griff passen, doch muß es die grosse Sexte und kleine Terzie seyn; solches ist nun unter N. 3. angezeigt. In diesen dreyen Reihen ist das Exempel in seiner Noten-Folge nur immer um eine Note geändert. N. 4. aber ändert in einer jeden Ton-Art die beyden ersten Noten, eben wie N. 6. 7. und 8. thun. Sonsten herrschet in N. 4. immer die Quarta major mit der Secunde; statt der Secunde bey der grossen Quarte kan in den Moll-Tönen, als hier *e moll*, *a moll* und *d moll*, auch die kleine Terzie genommen werden, welches eine Falsa ist, die hier gut anzubringen ist. Man wird hier schon bald sehen, daß die vier ersten Arten auszuweichen den Septimen-Griff mit der grossen Terzie zum Grunde haben, weil die Griffe \sharp , \sharp , \sharp durch Verwechslung der Stimmen des Septimen-Griffes entstehen, wie im andern Theil hin und wieder, unter andern pag. 478. §. 28. angezeigt worden.

Weiter N. 5. ist die leichteste Art auszuweichen. N. 6. fängt mit der Quinte über die Terzie des Tones an, welche Terzie doch natürlich die Sexte über sich haben müßte. Diese Art auszuweichen ist wenig gebräuchlich, sonderlich in Dur-Tönen; weil es aber in Moll-Tönen mit der Quinta superflua, welche über sich resolviren muß, zuweilen geschieht, so habe hier, damit es einander ähnlich sähe, die Quintam perfectam als eine superflua tractiret, und selbige bey stehenbleibendem Basse über sich resolviren lassen. N. 7. und 8. lassen das Semitonium unterwärts nur erst bey der Cadence hören, da denn bey N. 7. der Eintritt in die nächste Ton-Art durch einen Sexten-Griff geschehen ist. N. 8. aber

hat

hat nicht allein lauter reine Aeorde wie N. 5. sondern der Bass ergreift hier auch gleich die Prime, oder den Final-Ton der neuen Ton-Art. Wer hier statt *c dur* ein *d dur*, *g dur* oder *b dur* nimmt, folglich das Exempel transponirt, dem wird es sehr nützen.

§. 28. Wer nun lernen will auf eine regelmäßige Art auszuweichen, Sätze, die der mache rechten Gebrauch von diesem Exempel, mache sich erst mit durch alle ver- wandte Ton- Arten führen. einer Art bekannt, und so lange er noch nicht im Stande ist, etwas aus dem Kopfe zu spielen, so begnüge er sich vorerst mit der Transposition eines Satzes, das ist, er führe einen kleinen Satz durch seine Neben-Ton-Arten, und lasse sich unser Exempel, in Ansehung der Veränderung einer oder zweyer Bass-Noten, zum Vorbild dienen. Dergleichen Sätze könnten folgende seyn :

Eine nöthige Übung ist es für einen, der fantasiren lernen will, daß er sein Spielen auf Noten, wie man sagt, setze. Wer nun meinen Rath folget, die Feder ergreifet, und diese 5 leichte Sätze durch alle Neben-Ton-Arten nach dem Exempel §. 27. durchführet, der wird wahrlich grossen Vortheil davon haben. Er spiele aber auch alles, was er geschrieben.

170 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 29.)

Die Ausweichung eines Stückes geht nicht allezeit durch alle 5 verwandte Ton-Arten, sondern oft nur in zwey bis drey Ton-Arten.

§. 29. Noch eins, zum Trost für den, welcher noch nicht gut fort-kommen kan: man hat nicht nöthig in alle 5 Neben-Töne zu weichen; man weiche vorerst nur in zwey bis drey Ton-Arten; man mache sich selber kleine Sätze, fange mit dem Semitonio unterwärts im Auf-Tact, (siehe den andern Theil, pag. 398. §. 6.) oder mit einer virtualiter kurzen Note (ibid. pag. 399. §. 10.) an, so wie wir ersteres gethan; der ganze Satz darf anfänglich nicht über 4 Tacte seyn. Damit ein Liebhaber nun aber wissen möge, in welche Ton-Arten er denn ausweichen könne, wenn er etwa nur in eine, zwey oder drey Ton-Arten ausweichen will, so kan ihm folgendes zur Nachricht dienen, da ich statt des Tones, daraus er anfängt und endiget, die Zahl 1. und statt der lateinischen Benennung in Quintam, Quartam cet. die Ziffer hersetzen will:

In welche Töne man nach Belieben ausweichen mag.	In eine Ton-Art.	In zwey Ton-Arten.	In drey Ton-Arten.
	I. 5. I.	I. 5. 6. I.	I. 5. 3. 6. I.
	I. 4. I.	I. 5. 3. I.	I. 6. 3. 5. I.
	I. 6. I.	I. 6. 5. I.	I. 5. 6. 3. I.
		I. 4. 2. I.	I. 6. 5. 3. I.
		I. 2. 4. I.	I. 4. 2. 6. I.
		I. 6. 4. I.	I. 6. 2. 4. I.

Anmerkung. Das Exempel §. 27. zeigt ihm 8 Arten auszuweichen, die er alle gebrauchen kan. Weil aber in obenstehenden Aufgaben eine andere Folge der Ton-Arten als §. 27. ist, so möchte ein Anfänger zweifeln, und nicht wissen, ob er das Semitonium im Bass oder in den Mittelstimmen soll hören lassen; so dienet darauf zur Nachricht, daß in unsern Aufgaben das Semitonium sich beydes in der linken und rechten Hand wol darf hören lassen, doch weil der Bass, so viel möglich, eine gute Melodie; oder wenigstens geschickte Fortschreitungen haben muß, und bey Ergreifung des Semitonia im Bass gleich nach der Schluß-Note eine steigende Quarta major oder Quinta superflua, ja wol gar eine solche übermäßige Secunde erfolgen kan, als von der Prime zur Quinte *c fis*, von 2 zu 6. *d gis*, u. s. w. sind steigende grosse Quartan; ferner von 1 zu 6 *c gis*, von 4 zu 2 *f cis* u. s. w. sind steigende grosse Quinten. Die Secunda superflua ließ sich hören, wenn ich von 1 zu 3 ginge in *c dis*, item von 4 zu 6 in *f gis* u. s. w. Um nun dergleichen zu vermeiden, hat man so vielerley Arten auszuweichen. Ein Anfänger hüte sich nur, daß er im Bass keine Fortschreitung in der Secunda superflua mache; mit der grossen Quarte (sonderlich von 1 zu 5, *c fis*) und übermäßigen Quinte hat es so viel nicht zu bedeuten, ob

Fortschreitung in der Secunda superflua ist zu meiden.



ob es gleich besser ist, daß sie im Fallen vorkommen, (wenn es die Folge des Basses sonst leidet) als von 1 zu 5. also *c* *fis*, von 2 zu 6, *d* *gis*. Item von 1 zu 6 *c* *gis*, von 4 zu 2 *f* *cis* u. s. w. Man bediene sich also erstlich einerley Art zu seiner Übung, hernach eine andere, denn die folgende, bis zu Ende, hernach nehme man bald diese, bald jene Art, wie es sich am besten schicken will; als das Exempel §. 27. könnte auch so in seiner Ausweichung aussehen:

Wir dürfen uns aber nicht länger hiebei aufhalten, sondern gehen weiter.

§. 30. Wir haben im zweyten Capitel verschiedene Fortsetzungen mitgetheilet, und ihnen verschiedene Beifferungen gegeben; weil nun diese Fortsetzungen gute Gelegenheit zum Ausweichen geben, und man sich

in andere Töne auszuweichen.

derselben; wie wir nächhero sehen werden, auch oft unter mancherley Veränderungen bedienet; so haben wir Cap. II. §. 8. pag. 64. versprochen, den Nutzen derselben in Ansehung der Ausweichung zu zeigen; dieses soll nun hier geschehen. Unter den Fortschreitungen, oder Fortsetzungen, wie man sie nehmen will, sind wol keine gewöhnlicher als der bekannte Septimen-Gang mit seinen Verwechslungen der Stimmen, als der Gang mit $\frac{9}{8}$, $\frac{4}{3}$, und $\frac{2}{3}$, dahero wir uns denn ein wenig dabey zuerst aufhalten. Weil nach $\frac{4}{3}$ die folgende Bass-Note sowohl herunter als herauf gehen kan, so wollen wir von beyden ein Exempel geben. Ferner, weil nach $\frac{9}{8}$ der Bass einen grössern halben Ton steigen, oder einen kleinen halben Ton fallen kan, so ist das Exempel mit $\frac{9}{8}$ auch zweymal da; das andere hievon hat den Gang mit $\frac{2}{3}$. Den Septimen-Gang hätten wir auch zweymal hersetzen können, einmal, da der reine Accord nach der 7 folget, und zweytens, mit lauter Septimen; wir haben aber nur das erstere erwählet. Wer lauter Septimen machen will, der nehme zu *a* und *g* die Septima major; wenn er hier die Septima minor nimmt, wie auch wol angehen kan; so gehet die Alt-Stimme in halben Tönen herunter. Wir haben die beste Lage der Hand drüber gesetzt, welche in allen Exempeln bleiben kan; die kleine Veränderung der Alt-Stimme bey geschעהner Stimmen-Verwechslung, (da nemlich aus $\frac{4}{3}$ die Ziffer $\frac{9}{8}$ geworden,) wird man leicht selber machen können; beym Septimen-Gang bleibet alles ungeändert. Wollen wir nun hiebey in verwandte Ton-Arten ausweichen, oder auch nur kürzlich bey dergleichen Ton-Arten als im Vorbeygehen einsprechen, so müssen wir vor *g*, *f* und *d*, oder besser, vor der Quinte, Quarte und Secunde des Tones ein \times setzen, so kommen wir dadurch in *a moll*, *g dur* und *c moll*, oder in die Sexte, Quinte und Tertz des Tones. Wer bey unserm Gange aus *c dur* in *a moll* bleiben will, der setzet den Gang, wenn er das Semitonium *gis* gemacht, und von da ins *a* gegangen, nicht weiter fort, er gehet auch nach $\frac{9}{8}$ keinen kleinen halben Ton herunter, sondern gehet von *gis* ins *a*. Will er in *g dur* bleiben, so muß ihn *fis* hinein führen, und seine Fortsetzung gehet alsdenn nicht weiter. Ins *c moll* bringet ihn *dis*, darin er abermal stehen bleibet, wenn er nicht wieder zu seinem Anfangs-Ton kehren will. Wie folgende Sätze es deutlich machen:

Wie es zu machen wenn man dadurch in Sextam, Quintam und Tertiam ausweichen will.

e dur a moll g dur e moll c dur

Dieses ist nun wieder eine leichte Art auszuweichen, ja gemeiniglich findet man dergleichen Fortschreitungen mit diesen halben Tönen, wenn man auch gleich nicht ausweichen will; sie klingen munterer, und schleppen so nicht, als sie sonst thun. Ist nun einem, der fantasiren lernen will, eine Transposition der schon gegebenen Exempel nöthig, so sind es vorzüglich diese; man sehe sie in *d dur*, *b dur*, *g dur* und *f dur*, und lasse sich ja keine Mühe verdriessen. Wer in allen Stücken meinen Rath folget, der wird von seinem Fleiß hernach grossen Nutzen haben. Schwer kan es einem Liebhaber nicht werden, weil ich nichts verlange, als wozu schon deutlichen Unterricht ertheilet habe.

Dieses ist eine leichte Art auszuweichen.

§. 31. Wer nun durch eben diese Fortschreitungen in quartam und secundam Modi ausweichen will, der enthält sich der Erhöhungs-Zeichen, und

Wie man durch dergleichen Fortschreitungen in

Quartam und Secundam ausweichen kan, und bedienet sich der Erniedrigungs-Zeichen des b oder erniedrigenden k. Wie aus folgenden Veränderungen unserer Sätze erhellet;

c dur f dur d moll c dur

Anmerkung. Die ausgesetzten Griffe passen hier nur (wenn die kleine Stimmen-Verwechslung bey $\frac{3}{4}$ geschieht) zu vier Arten, deswegen habe bey $\frac{4}{4}$ die Griffe wieder ausgesetzt; bey halben Tönen ließ sich hier nicht gut herunterge-

tergehen, als nur ein paarmal. Wer im Septimen = Gang lauter Septimen brauchen will, der bekömmet nur allein bey *f* die grosse Septime.

§. 32. Nun genug von der Ausweichung der Dur = Töne, wir müß Wie ein Moll = Ton in eben zeigen, daß die Moll = Töne ausweichen in Tertiam dur, Quintam moll, die Töne aus = weicht, darin aus in *c dur*, *e moll*, *g dur*, *d moll* und *f dur*. *S. E. a moll* weicht also der, ihm der gleich klar in die Augen, daß *a moll* in eben die Töne ausweicht, darin nach verwand = te Dur = Ton *c dur* ausweicht. In Ansehung des Vorzugs dieser Ton = Art vor jener ausweicht, ist ein kleiner Unterscheid, als:

c dur weicht aus in quintam, tertiam, sextam, secundam und quartam
g dur, *e moll*, *a moll*, *d moll* und *f dur*
a moll = = = in tertiam, quintam, septimam, quartam und sextam
c dur, *e moll*, *g dur*, *d moll* und *f dur*.

Weil nun ferner ein jeder Dur = Ton in die 5 Töne ausweicht, die er im Heraufgehen brauchet, als *c dur* hat die Töne *d, e, f, g, a*, und ein jeder Moll = Ton in die 5 Töne ausweicht, die er im Heruntergehen brauchet, als *a moll* hat die Töne *g, f, e, d, c*, so folget daraus die unterschiedene Benennung der Ton = Arten, die doch einerley Ton = Arten sind, als *g dur* war in *c dur* die quinta Modi, und in *a moll* ist *g dur* die septima Modi; *f dur* war in *c dur* quarta Modi, und in *a moll* ist *f dur* sexta Modi, u. s. w. Kurz, *c dur* wich nicht in seine septimam *h*, und *a moll* weicht auch nicht in secundam Modi in *h* aus. Sonsten merken wir nochmal an, daß, wenn Modus minor in quartam und sextam ausweicht, alsdenn die Ausweichung in quintam und septimam selten geschieht; wie auch ein Dur = Ton nicht leicht in quintam und tertiam ausweicht, wenn die Ausweichung in secundam und quartam geschehen soll. (siehe oben §. 19. pag. 157.)

§. 33. Hier wollen wir die Ausweichungs = Tabelle aller 12 Dur = Veränderte und Moll = Töne beifügen, und die Benennung der Neben = Ton = Arten nach Auswei = chungs = Ta = belle aller Dur = Töne. der Benennung der Haupt = Ton = Art einrichten, welches weder in Hei = nichens noch Kellners Ausweichungs = Tabelle geschehen, vermuthlich weil die doppelte Benennung der halben Tönen damals noch nicht so üblich war, als jetzt. Man kan hier gleich sehen ob *xx* oder *bb* erfordert werden, und daß die Versetzungs = Zeichen der Haupt = Ton = Art auch in

in den Neben-Ton-Arten bleiben, ich will sagen, wenn die Haupt-Ton-Art $\sharp\sharp$ oder $b\flat$ hat, so finden sich auch mehr oder weniger $\sharp\sharp$ oder $b\flat$ in der Neben-Ton-Art.

Die 12 Modi majores weichen aus					
gewöhnlich in			seltener in		
	Quintam	Tertiam	Sextam	Secundam	Quartam.
1. C dur in	G dur	E moll	A moll	D moll	F dur
Cis dur in	Gis dur	Eis moll	Ais moll	Dis moll	Fis dur
2. Des dur in	As dur	F moll	B moll	Es moll	Ges dur
3. D dur in	A dur	Fis moll	H moll	E moll	G dur
Dis dur in	Ais dur	Fisfis moll	His moll	Eis moll	Gis dur
4. Es dur in	B dur	G moll	C moll	F moll	As dur
5. E dur in	H dur	Gis moll	Cis moll	Fis moll	A dur
6. F dur in	C dur	A moll	D moll	G moll	B dur
Fis dur in	Cis dur	Ais moll	Dis moll	Gis moll	H dur
7. Ges dur in	Des dur	B moll	Es moll	As moll	Ces dur
8. G dur in	D dur	H moll	E moll	A moll	C dur
Gis dur in	Dis dur	His moll	Eis moll	Ais moll	Cis dur
9. As dur in	Es dur	C moll	F moll	B moll	Des dur
10. A dur in	E dur	Cis moll	Fis moll	H moll	D dur
11. B dur in	F dur	D moll	G moll	C moll	Es dur
12. H dur in	Fis dur	Dis moll	Gis moll	Cis moll	E dur

Anmerkung. Daß Cis und Des dur, Dis und Es dur, Fis und Ges dur, Gis und As dur auf dem Clavier einerley Ton-Arten sind, die nur in Ansehung der Schreibart oder der Vorzeichnung unterschieden sind, ist bekannt; erstere hat $\sharp\sharp$, die andere $b\flat$. Weil nun Cis, Dis, Fis und Gis dur theils selber, theils auch die Neben-Ton-Arten doppelte $\sharp\sharp$ zu Formirung des Semitonii unterwärts nöthig haben; so gebrauchet man lieber dafür Des, Es, Ges und As dur, weil sie commoder sind, und so viel Versetzungs-Zeichen nicht ersodern, darum habe ich diesen letztern auch die Zahl 2. 4. 7. 9. vorgezset.

Die 12 Modi minores welchen aus					
	gewöhnlich in			seltener in	
	Tertiam	Quintam	Septimam	Quartam	Sextam
1. A moll in	C dur	E moll	G dur	D moll	F dur
2. B moll in	Des dur	F moll	As dur	Es moll	Ges dur
3. H moll in	D dur	Fis moll	A dur	E moll	G dur
4. C moll in	Es dur	G moll	B dur	F moll	As dur
5. Cis moll in	E dur	Gis moll	H dur	Fis moll	A dur
6. D moll in	F dur	A moll	C dur	G moll	B dur
Dis moll in	Fis dur	Ais moll	Cis dur	Gis moll	H dur
7. Es moll in	Ges dur	B moll	Des dur	As moll	Ces dur
8. E moll in	G dur	H moll	D dur	A moll	C dur
9. F moll in	As dur	C moll	Es dur	B moll	Des dur
10. Fis moll in	A dur	Cis moll	E dur	H moll	D dur
11. G moll in	B dur	D moll	F dur	C moll	Es dur
12. Gis moll in	H dur	Dis moll	Fis dur	Cis moll	E dur
As moll in	Ces dur	Es moll	Ges dur	Des moll	Fes dur

Veränderte
Auswei-
chungs-Tabel-
le aller Moll-
Töne.

Hier ist nun wieder *Es moll* dem *Dis moll*, und *Gis moll* dem *As moll* im Gebrauch vorzuziehen, aus eben der Ursache, die unter der Tabelle der Dur-Töne stehet. Der Herr Heinichen hat in seiner Tabelle der Dur-Töne also gesetzt:

Anmerkung.

Cis dur weicht aus in *Cis dur*, *F moll*, *B moll*, *Dis moll* und *Fis dur*.

Item: *Gis dur* weicht aus in *Dis dur*, *C moll*, *F moll*, *B moll* und *Cis dur*.

Und in der Tabelle der Moll-Töne heißet es zum Exempel von *B moll*:

B moll weicht aus in *Cis dur*, *F moll*, *Gis dur*, *Dis moll* und *Fis dur*.

Sollte dieses einen Anfänger nicht auf die Gedanken bringen, als wenn eine Ton-Art, die $\sharp\sharp$ hat, in Ton-Arten ausweiche die $b\flat$ haben? Als, *Cis dur* hat 7 $\sharp\sharp$, und *F moll*, darin es ausweicht, hat 4, ja *B moll* gar 5 $b\flat$. Darum ist es ja besser, daß ich mich der Wiedeb. vom Santasiren zc. 3 Doppel-

Wie auch aus diesen Tabellen die Einrichtung aller vier und zwanzig Tonarten zu ersehen.

doppelten Benennung der Töne bediene, und hier statt *f moll* lieber *Eis moll*, statt *B moll* lieber *Ais moll* schreibe und spreche. Man hat auch noch den Vortheil davon, daß man gleich in dieser Tabelle an den Ausweichungs- oder Neben-Ton-Arten sehen kan, wie viel oder *bb* die Haupt-Ton-Art haben muß, wenn ich in den Dur-Tönen nur die Septime, (als worin der Dur-Ton nicht ausweicht) und in den Moll-Tönen nur die Secunde (als worin der Moll-Ton nicht ausweicht) einrichte. Z. E. *Fis dur* hat *Cis, Dis, Gis, Ais*, (wie aus der Tabelle zu sehen, da es in diese Töne ausweicht,) und das Semitonium unterwärts *Eis*. Doch wir wollen uns hiebey nicht aufhalten; genug, wir haben in unsern Tabellen einem Anfänger einen kleinen Stein des Anstossens aus dem Wege geräumt.

Auf welche Art ein Moll-Ton in seine verwandte Ton-Arten gehen kan, ist schon aus dem vorigen zu ersehen.

§. 34. Was nun die Art und Weise betrifft, wie ein Moll-Ton in seine verwandte Ton-Arten ausweichen kan, so dürfen wir hier nicht weitläufig seyn: denn weil *c dur* und *a moll* in einerley Ton-Arten ausweichen, wie aus Gegeneinanderhaltung beyder Ausweichungs-Tabellen zu ersehen, so gilt auch hier, was in den Dur-Tönen galt. Wir wollen es kürzlich anzeigen. Ein Moll-Ton weicht am ersten in *tertiam dur*, als *a moll* weicht in *c dur*. Wie nun solches zu bewerkstelligen, haben wir §. 23. gezeiget, welches hier also überflüssig zu wiederholen ist. Von da, nemlich von der *tertiam dur*, weicht *a moll* in *quintam moll*, nemlich von *c dur* nach *E moll*; wie man nun von *c dur* in *E moll* gehen kan, steht §. 20. Weiter geschicht die Ausweichung eines Moll-Tones von der *Quinta* in *Septimam*, oder *a moll* weicht von *c moll* in *g dur*, das ist, ein Moll-Ton weicht in *tertiam dur*. Von dieser Ausweichung haben wir eben gesehen, da *a moll* in *c dur* ging; auf eben die Art gehet *e moll* in *g dur*. Vide §. 23. Nun folget die neue Linie der Ton-Arten. Die vorigen Ton-Arten brauchten Erhöhungs-Zeichen, diese nun haben Erniedrigungs-Zeichen, nemlich wenn ein Moll-Ton in *quartam* und *sextam* weichen will, oder wenn *a moll* nach *d moll* gehen will; dieses ist nun erstlich aus den *Quarten-Cirkel* §. 16. zu ersehen, zum andern siehet man es §. 26. in dem Haupt-Exempel, da die Ausweichung von *a moll* nach *d moll* auf achterley Art geschehen ist. Will nun endlich eine weiche Ton-Art aus der *Quarte* zur *Sexte* gehen, das ist, wenn *a moll* von *d moll* nach *f dur* gehen will, so ist wieder der *Casus* da, wo eine weiche Ton-Art in *tertiam dur* gehet; hievon ist nun schon geredet. Das Exempel §. 27. zeiget 8 Arten von *d moll* in *f dur* zu weichen; siehe auch §. 23. Dieses

Dieses kan genug seyn, um eine weiche Ton-Art durch seine Neben-Ton-Arten führen zu lernen. Wie man nun in seinen Haupt-Ton zuletzt wieder kommen soll, nemlich wie *a moll* aus seiner Terzie, oder Quinte oder Septime, wie auch aus seiner Quarte oder Sexte wieder zurück in *a moll* gehen kan, das wollen wir nun sehen.

§. 35. Wer gleich von *c dur* oder von der Terzie der Ton-Art *a moll* wieder zurück nach *a moll* gehet, der findet Mittel und Wege §. 20. wie solches §. 24. angezeigt worden, da man von *c dur* erst in *g dur* ausgesprochen, ehe man in *a moll* gewichen. Man sehe auch §. 11. da wir von der Ausweichung eines *Dur*-Tones in sextam *moll* Exempel finden, und in dem Exempel §. 26. da wir von *g dur* in *E moll* gewichen. Wer aus *A moll* in quintam *E moll* ausweicht, und von da wieder in seine Haupt-Ton-Art *a moll* gehen will, der gehet Quartenweise, nach §. 16. Man sehe auch das Exempel §. 27. da wir von *A moll* nach *D moll* gegangen. Hier geschah die Ausweichung von *A moll* nach *d moll*; nun liegen *A* und *d* eine Quarte von einander, eben wie *e* und *a*, deswegen kan man nun auch von *e moll* in *a moll* (von einem *Moll*-Ton in quartam *moll*) auf die 8 Arten, so wie §. 27. von *A moll* in *d moll* geschehen, kommen, findet man also Gelegenheit genug von *e moll* wieder in *a moll* zurück zu treten. Will man ferner aus *G dur* wieder in *A moll* gehen, so gilt was §. 21. stehet, da wir gezeigt, wie man von *c dur* in *d moll* weichen kan, oder wie man aus einer harten Ton-Art (hier *g dur*) in secundam *moll* (hier *a moll*) kommen kan. Wer nun von *d moll* aus wieder in *A moll* zurücktreten wolte, der sehe §. 16. da wir etliche *Moll*-Töne Quartenweise durchgegangen, und Quintenweise wieder zurückgetreten sind, da wir denn zuletzt von *d moll* ins *a moll* gegangen. Wir haben §. 7. zwölf Arten angezeigt, aus einer harten Ton-Art in quintam *dur* (als von *c dur* in *g dur*) auszuweichen. Unter diesen zwölf Arten lassen sich auch verschiedene Nummern auf die weiche Ton-Art appliciren, wie aus folgenden zu sehen:

Wie aus den Neben-Ton-Arten wieder zu einer weichen Haupt-Ton-Art zurück zu gehen.

Aus einer weichen Ton-Art in quintam *moll* zu weichen.

The image shows nine numbered musical exercises (4-9) arranged in two groups. Each exercise consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Exercises 4, 5, and 6 are in the first group, and exercises 7, 8, and 9 are in the second group. The notation includes various note values, rests, and fingerings (e.g., 7 6, 4 0, 3 0, 4 0, 3 3, 7, 4 2, 6 5, 4 3, 6 6, 6, 6 7 6, 6 8 7). Some notes are marked with an asterisk (*).

Schließlich wer von der sexta Modi, als von *f dur*, wieder in *a moll* zurücktreten will, der kan es machen so wie man es gemacht, da man von *c dur* in *e moll*, das ist, von einer harten Ton-Art in tertiam moll, gegangen, er spreche eben in *c dur* ein; Kurz, er findet §. 20. zwölf Arten, die er nur in *f dur* transponiren darf, (er bilde sich im Bass nur Discant-Noten ein, und mache statt des * vor *f*, immer ein *h* vor *b*, als welches dem *f dur* eben so natürlich ist, als das *f dur* dem *c dur*) also daß in N. 1. statt *c g | d dis e H |* folgende Noten werden *f c | g gis a e |* und N. 5. statt *c g fis e |* hat alsdenn *f c h a |*.

Anmerkung.

§. 36. So wie ich hier gezeigt habe, wie eine weiche Ton-Art, aus allen ihren Neben-Ton-Arten, wieder in die Haupt-Ton-Art zurückgehen kan, so hätte eben dieses auch in einem aparten *opho* von der harten Ton-Art gezeigt werden können; allein ein fleißiger Liebhaber der Musik thue dieses nach der Anleitung, die ihm in vorigen *opho* von der weichen Ton-Art gegeben worden, und bediene sich des Exempels §. 27. nach welchen er von einer jeden Neben-Ton-Art gleich wieder in seine Haupt-Ton-Art zurücktreten kan; N. 6. kan wegbleiben. Kurz, die Sache hat gar keine Schwierigkeit; er sehe §. 29.

§. 29. allwo auch schon etwas gesagt worden, wie es zu machen, wenn man nicht alle Ton=Arten durchgehen will, deswegen halte ich mich nicht dabey auf. Indessen ist es eine gute Übung, daß man seine Haupt=Ton=Art auch mitten im Stück wieder ergreifen lernet. Man könnte etwa also in seinem Fantasiren ausweichen:

In Dur=Tönen:

I. 5. I. 6. I.

I. 6. I. 5. I.

I. 4. I. 2. I.

I. 6. I. 4. I.

I. 2. I. 5. I.

I. 5. I. 4. I.

I. 5. 6. I. 4. I.

I. 4. I. 5. 6. I. etc.

In Moll=Tönen:

I. 3. I. 4. I.

I. 7. I. 3. I.

I. 5. I. 7. I.

I. 3. I. 7. I.

I. 4. I. 6. I.

I. 7. I. 6. I.

I. 3. 7. I. 4. I.

I. 4. 6. I. 5. I. etc.

Wie die Haupt=Ton=Art nach einer oder der andern Ausweichung wieder zu ergreifen, wornach man wieder ausweicht, und endlich in die Haupt=Ton=Art schließt.

Dergleichen findet man nun sonderlich in Lieder=Melodien oft.

§. 37. Ich zweifele nicht, man wird das, was bishero von Ausweicher Ausweichung, und wie solche anzustellen, gesagt worden, ver-
 stehen. Jetzt will noch, den Liebhabern zu mehrerer Deutlichkeit, eben ein solch Exempel der Ausweichung einer weichen Ton=Art geben, als §. 26. von der harten Ton=Art geschehen, doch mit dieser Veränderung, daß ich erst in Quartam und Sextam weiche, welche zwar seltener als die *tertia*, *quinta* und *sexta Modi* vorkommen, und also von rechtswegen hintenan stehen solten; allein wer durch alle fünf Neben=Ton=Arten gehen will, der thut fast besser, daß er z. E. aus *a moll* erst in *d moll* und *f dur* gehet, und von da nach *c dur*, *e moll* und *g dur*, als welches dem Gehör so hart nicht ist, als wenn man von *g dur* in *d moll* gehet. Die Ausweichung in fünf Ton=Arten findet man überall selten: denn wer in der weichen Ton=Art in Quartam und Sextam weicht, der gehet nicht leicht in Quintam und Septimam; und umgekehrt, wer in Quintam und Sextam gehet, der weicht nicht leicht in Quartam und Sextam aus.

A moll weicht aus in Quartam

Sextam

Tertiam

Quin

N. 1.	<i>A</i> moll	<i>D</i> moll	<i>F</i> dur	<i>C</i> dur	<i>E</i> moll
N. 2.					
N. 3.					
N. 4.					
N. 5.					
N. 6.					
N. 7.					
N. 8.					

min Septimam Primam

Quin
6
E
7
Korn
6
4
5
6

durch 5 oder 6

durch 7 oder 8

durch $\frac{5}{2}$ oder 8

durch 4

durch 8

durch 5

durch 6

durch 3

§. 38. Man sehe hiebey §. 28. wieder nach. Damit wir nun der weichen Ton-Art nicht zu wenig thun, so wollen wir auch ein paar Sätze hersetzen, welche ein Liebhaber nach §. 37. durch die Ton-Arten zur Uebung selber schriftlich durchführen mag. Indessen vergesse er nicht das Exempel §. 37. in andere Ton-Arten zu transponiren, als in *g moll*, *d moll*, *h moll* und *e moll*.

Sätze, die durch alle verwandte Ton-Arten zu führen.

Anmerkung. Wer diese Sätze auf acht Arten will ausweichen lassen, da er immer einerley Art auszuweichen behält, wie §. 37. geschehen, der wird bey N. 4. 6. 7. und 8. eine kleine Aenderung der Bass-Noten seines Satzes vornehmen müssen; z. E. erwählet er die vierte Art mit $\frac{4}{2}$ über *d*, so muß er statt *a* erst *c* mit der 6 nehmen, er kan aber unser *a* gleich nachschlagen, also, daß *c* *a* Achtel werden. N. 6. kan wegbleiben. Die Veränderungen des Basses bey N. 7. und 8. richte er nach Gutbefinden ein, nur so, daß er je eher je lieber wieder seine vorgeschriebene Bass-Melodie suchet zu ergreifen; wir dürfen uns dabey nicht aufhalten. Unser Exempel wollen wir nun auch so aussetzen, daß man sich bald dieser bald jener Art bedienet, nachdem es sich etwa am besten schicken will: denn man ist nicht an einerley Art gebunden; siehe §. 29. Es könnte also auch auf diese Art ausweichen:

§. 39. Wer in einer weichen Ton-Art nur in zwey bis drey Ton-Arten weichen will, der thue solches nach seinem Gefallen. Indessen solte nicht denken, daß einer nicht schon aus dieser weitläufigen Abhandlung solte gelernet haben, die Ton-Arten selber zu wählen, also daß wir nicht nöthig erachten, ein solches Verzeichniß von den Moll-Tönen zu geben, so wie wir §. 29. von den Dur-Tönen finden. Wir schreiten zu den Fortsetzungen, so wie wir solche von den Dur-Tönen §. 30. gegeben haben, um zu sehen, wie man dadurch auch in der weichen Ton-Art in Neben-Ton-Arten ausweichen kan, und zwar nach der bishero angezeigten Ordnung. Weil nun unter den fünf Fortsetzungen die mit 2 und 7 am gewöhnlichsten, so wollen wir diese beyde Arten nur allein hersehen; die Lage der rechten Hand finde nicht nöthig herzusetzen, weil es §. 30. geschehen; man darf nur bey *a moll* anfangen, so ist alles das selbe, wie man leicht einsehen kan. Wir wollen erst in Tertiam, Quintam und Septimam, und hernach in Sextam und Quartam ausweichen.

Anmerkung.
Wie man durch Fortsetzungen eines Ganges auch bey Moll-Tönen leicht in die verwandte Ton-Arten weichen kan.

Wiedeb. vom Fantasiren 2c. A a Diese

Diese Fortschreitungen transponire man auch in *g moll*, *d moll*, *h moll* und *e moll*, so wird einem die weiche Ton-Art bekannt

W... oc

Diese Fortschreitungen transponire man auch in *g moll*, *d moll*, *h moll* und *e moll*, so wird einem die weiche Ton-Art bekannt werden.

Von der Ausweichung in fremde Ton-Arten.

Gehört sonderlich für Organisten.

Was dabey in Acht zu nehmen.

§. 40. Wer nun gelernet hat auf eine geschickte Weise in die, seiner Haupt-Ton-Art verwandte Ton-Art, in gehöriger Ordnung auszuweichen, der muß nun auch wissen, wie er es machen müsse um in fernere Ton-Arten, die mit seiner Haupt-Ton-Art in keiner Verwandtschaft stehen, zu weichen; sonderlich muß ein Organiste hierin geübt seyn, weil die Ton-Arten seiner Lieder, die er doch nach einander zu spielen hat, oft sehr weit von einander sind. Z. E. sein erstes Lied war aus *d dur*, und das folgende ist aus *g moll*. Wenn nun der Organist sein Vorspiel zum Liede aus *g moll* machen will, so fängt er es in der Ton-Art an, daraus sein vorhergegangenes Lied gewesen, nemlich hier in *d dur*, und lenket es nach und nach in *g moll*. Dieses kan nun auf allerley Weise geschehen; die Hauptsache aber bestehet darin, daß er auf eine geschickte und ordentliche Weise dahin gehe. Hier muß man nun nothwendig die Vorzeichnung seiner beyden Ton-Arten vollkommen wissen, nemlich daß *d dur* zwey *x* nemlich vor *f* und *c* habe, und daß *g moll* zwey *b* nemlich vor *h* und *e* habe. Man soll also von einer Ton-Art, die zwey *x* hat, zu einer fremden gehen, welche zwey *b* hat, wie ist das nun anzufangen? Antwort: Man muß erst seine *x* suchen aufzuheben, oder man muß erst nach *c dur* oder *a moll* gehen, von da kan man denn in Ton-Arten gehen, die *b* haben: denn *c dur* und *a moll* haben weder *x* noch *b*; ihre natur-

natürliche Ausweichung aber geschieht entweder in Ton-Arten die ein \sharp oder b haben. Wer also von *d dur* in *g moll* weichen will, der lasse erst das \sharp vor *c* fahren, da er denn nur ein \sharp nemlich das \sharp vor *f* noch behält; die Ton-Arten aber, die ein \sharp haben sind *g dur* und *c moll*, von diesen beyden wähle er *g dur*, so ist er in quartam Modi ausgewichen; wie aber ein Dur-Ton in quartam dur ausweichen kan, ist §. 10. gezeiget. Nun bemühe er sich, sein *fs* in *g dur* auch fahren zu lassen, das ist, er weiche in eine Ton-Art die kein \sharp hat; diese ist nun *c dur* oder *a moll*; er erwähle *c dur*, so ist er wieder von *g dur* in quartam Modi in *c dur* ausgewichen. Nun wende er sich von *c dur* in Ton-Arten die $b b$ gebrauchen, da findet er denn, daß *c dur* in *f dur* oder in *d moll* (als welche beyde ein b haben) ausweichen kan; er erwähle *f dur*, so weicht er abermal in quartam Modi, nemlich von *c dur* in *f dur*. Hat er sein Vorspiel nun erst in *f dur* geführt, so ist *g moll* nicht mehr fremde: denn *f dur* weicht natürlich in secundam moll, nemlich in *g moll* aus; wie aber ein Dur-Ton in secundam moll weicht, ist §. 21. gezeiget. Wir sind also nun, von *d dur* nach *g moll* zu kommen, erst in *g dur* gewichen, darauf von *g dur* nach *c dur*, von *c dur* nach *f dur*, und endlich von *f dur* in *g moll* gegangen, also durch steigende Quartan, oder nach Anleitung des Quartan-Cirkels (§. den ersten Th. p. 183.). §. 10. haben wir gezeiget, wie man aus einer harten Ton-Art in quartam dur weichen kan. Man merke sich unter diesen Arten die Art, vermittelst der kleinen Septime und kleinen Quinte dahin zu kommen, da denn die Ausweichung von *d dur* nach *g moll* also ausfähe:

Von *d dur* nach *g moll* Quartanweise, vermittelst der kleinen 7 und 5 zu gehen.

Da 2 Weiter

Wie von *a dur* nach *c moll* Quartenweise zu gehen.

Weiter wird die Entfernung der Ton-Arten zweyer Lieder wol nicht gesehen, als hier von *d dur* nach *g moll*, es müßte denn von *a dur* nach *c moll* seyn, wo drey *x* und drey *b* vorkommen; allein man findet nicht viel Lieder aus diesen Ton-Arten, noch seltener aber wird sich der Casus ereignen, daß das erste Lied aus *a dur* und das folgende aus *c moll* wäre. Träfe es aber so ein, so dürfte man, wenn man nemlich von *d dur* nach *g moll* hätte gehen gelernt, ja nur aus *a dur* in *d dur* gehen, und hernach, statt von *f dur* nach *G moll*, erst von *f dur* nach *b dur*, und von da in secundam Modi *c moll* gehen. Es wird nicht undienlich seyn, wenn wir folgende Regeln von der eirkelmäßigen Ausweichung geben; sie werden die ganze Sache leicht machen.

§. 41. Man hat, wie bekannt, nur zwey Ton-Arten, nemlich *c dur* und *a moll*, die weder *x* noch *b* haben, die andern Ton-Arten aber haben *xx* oder *bb*. Wer nun aus einer Ton-Art die *xx* hat, in eine Ton-Art die *bb* hat, weichen will, und umgekehrt, wer aus einer Ton-Art die *bb* hat, in eine Ton-Art die *xx* hat, gehen will, der darf dieses nicht gleich unmittelbar thun, weil die Ton-Arten einander fremd sind; mit Ton-Arten die unter einander verwandt sind, habe ich nicht nöthig viel Umstände zu machen, wie aus dem Abgehandelten zu sehen gewesen, da habe ich nur gleich das Semitonium unterwärts, oder die kleine Quarte ergriffen, weil die Scala der Neben-Ton-Arten von der Haupt-Ton-Art nur um einen Ton oder Klang unterschieden ist; wir können solches am besten sehen, wenn wir die heruntergehen:

Die Scala der Neben-Ton-Arten ist von der Scala der

tergehende Ton-Leiter der Neben-Ton-Arten unter die Haupt-Ton-Art setzen, also:

Haupt-Ton-Art nur um einen Ton unterschieden.

	<i>d dur</i>	—	\bar{d}	$\bar{c}is$	\bar{h}	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>d</i>		<i>cis</i>	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	
1)	<i>h moll</i>	—	—	—	<i>h</i>	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>d</i>		<i>cis</i>	<i>H</i>		<i>A</i>	<i>G</i>	<i>Fis</i>	<i>E</i>
2)	<i>a dur</i>	—	—	—	—	<i>a</i>	<i>g⁺is</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>d</i>		<i>cis</i>	<i>H</i>	<i>A</i>		<i>Gis</i>	<i>Fis</i>	<i>E</i>
3)	<i>fis moll</i>	—	—	—	—	—	—	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>d</i>		<i>cis</i>	<i>H</i>	<i>A</i>	<i>G⁺is</i>	<i>Fis</i>		<i>E</i>
4)	<i>g dur</i>	—	—	—	—	<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>d</i>		<i>c⁺</i>	<i>H</i>	<i>A</i>	<i>G</i>		<i>Fis</i>	<i>E</i>	
5)	<i>e moll</i>	—	—	—	—	—	—	<i>e</i>	<i>d</i>		<i>c⁺</i>	<i>H</i>	<i>A</i>	<i>G</i>		<i>Fis</i>	<i>E</i>	

In allen diesen fünf Ton-Arten, darin *d dur* ausweicht, ist nur ein Ton in der Scala von *d dur* geändert, (in *H moll* ist alles geblieben,) nemlich in *a dur* und *fis moll* ist statt *g* das *gis*, und in *g dur* und *e moll* ist statt *cis* das *c* genommen worden. Setze ich nun *d dur* und *g moll* also gegen einander als:

<i>d dur</i>	—	\bar{d}	$\bar{c}is$	\bar{h}	<i>a</i>	<i>g</i>	<i>fis</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>cis</i>	<i>H</i>	<i>A</i>	<i>G</i>
<i>g moll</i>	—	—	—	—	—	<i>g</i>	<i>f⁺</i>	<i>es⁺</i>	<i>d</i>	<i>c⁺</i>	<i>B⁺</i>	<i>A</i>	<i>G</i>

Warum *g moll* dem *d dur* fremd ist.

so sehe ich, daß *g moll* mit dem *d dur* gar keine Verwandtschaft hat, indem sich nur drey Klänge, nemlich *g*, *d*, *A*, aus der Scala von *d dur* in der Scala von *g moll* befinden, und die Klänge *f*, *es*, *c* und *B* sind dem *d dur* fremde, derowegen darf ich nun so geschwinde nicht von *d dur* ins *g moll* gehen, als ich von da in *h moll* oder *e moll* gehen konnte, sondern ich muß erlaubte Umwege nehmen, und zuerst in eine dem *d dur* verwandte Ton-Art gehen, entweder in *a dur* oder *g dur*, und von diesem *a dur* oder *g dur* gehe ich denn weiter, und betrachte solche Neben-Ton-Arten von *d dur* gleich als Haupt-Ton-Arten, da ich denn wieder Freiheit habe in quartam oder quintam dur auszuweichen. Wie nun solches anzustellen, ist zwar schon §. 7. und 10. gelehret, um aber einen Liebhaber die Sache noch leichter zu machen, wollen wir es noch auf eine andere, und zwar zu unserm Zwecke dienliche Art vorstellen. Vor allen Dingen aber muß man anjese nicht nur die Vorzeichnung aller Ton-Arten, sondern auch das Wachsen und Abnehmen der *xx* und *bb* fertig inne haben, so wie solches im andern Theil des Clavier-Spielers, im II. Abschn. Cap. II. deutlich und weitläufig ist gezeigt worden. Wer darin nun geübt ist, der merke sich folgendes:

Aus einer Ton-Art die weder * oder b hat, in eine fremde Ton-Art zu gehen welche ** hat, kan Quintenweise geschehen.

§. 42. Von *C dur* und *A moll* kan ich in Ton-Arten gehen die ** oder *b b* gebrauchen. I) Will ich von *C dur* nach *A moll* in Ton-Arten gehen, die ** gebrauchen, so gehe ich Quintenweise; z. E. wer von *c dur* nach *e dur* will, der gehet erstlich von *c dur* nach *g dur*, dann von *g dur* nach *d dur*, von *d dur* nach *a dur*, und endlich von *a dur* nach *e dur*. Man muß also wenigstens bey *g dur*, *d dur* und *a dur* einsprechen, wenn man von *c dur* in *E dur* weichen will. Wer aber aus *A moll* in *E dur* will, der gehet erstlich in *g dur*, (welches eine dem *a moll* verwandte Ton-Art ist, nemlich septima Modi) hernach verfähret er Quintenweise, eben wie bey *c dur* in *e dur* geschehen; will er aber in eine fremde weiche Ton-Art gehen, so kan er erst diejenige harte Ton-Art ergreifen, welche mit der weichen Ton-Art, darin er weichen will, gleiche Vorzeichnung hat; z. E. von *c dur* in *fis moll*; hier gehet man erstlich von *c dur* bis zu *a dur*, und dann von *a dur* in *fis moll*.

Aus einer Ton-Art die weder * oder b hat, in eine fremde Ton-Art zu gehen welche *b b* hat, kan Quartenweise geschehen.

II) Will ich aber von *C dur* oder *A moll* in solche Ton-Arten gehen welche *b b* gebrauchen, so gehe ich Quartenweise wiederum durch lauter Dur-Töne; z. E. wer von *c dur* nach *as dur* (welches vier *b b* hat) gehen will, der gehet erstlich von *c dur* nach *f dur*, dann von *f dur* nach *b dur*, von *b dur* nach *es dur*, von *es dur* nach *as dur* (solte es etwa nach *f moll* gehen, so ist *f moll* mit *as dur* verwandt, und ist sexta Modi, worin leicht zu weichen, wenn man erst in *as dur* ist,) man muß also wenigstens bey *f dur*, *b dur* und *es dur* einsprechen, wenn man von *c dur* in *as dur* oder *f moll* will; von *es dur* kan man gleich in *f moll* gehen: denn *f moll* ist secunda Modi von *es dur*, darin es natürlich ausweicht. Wer aber aus *A moll* in *as dur* oder *f moll* gehen will, der gehe von *a moll* erst in *f dur*, (welches sexta Modi von *a moll* ist, darin es natürlich ausweicht) hernach verfare er Quartenweise, wie wir eben bey *c dur* gesehen haben.

Aus einer Ton-Art die ** hat, in eine fremde Ton-Art zu gehen die *b b* hat, geschieht Quartenweise.

III) Will man ferner aus einer Ton-Art die ** hat, in eine Ton-Art die *b b* hat weichen, wie §. 40. geschehen, da wir von *d dur* nach *g moll* gegangen, so muß man erstlich *c dur* suchen, oder ein * nach dem andern aufheben, welches wieder Quartenweise geschieht, und alsdenn von *c dur* nach Ton-Arten gehen die *b b* haben, als von *d dur* nach *g dur*, von *g dur* nach *c dur*, von *c dur* nach *f dur*, von *f dur* kan ich gleich nach *g moll* gehen, weil *f dur* und *g moll* verwandt sind; siehe §. 40.

Aus einer Ton-Art die *b b* hat, in eine fremde Ton-Art die ** hat, zu

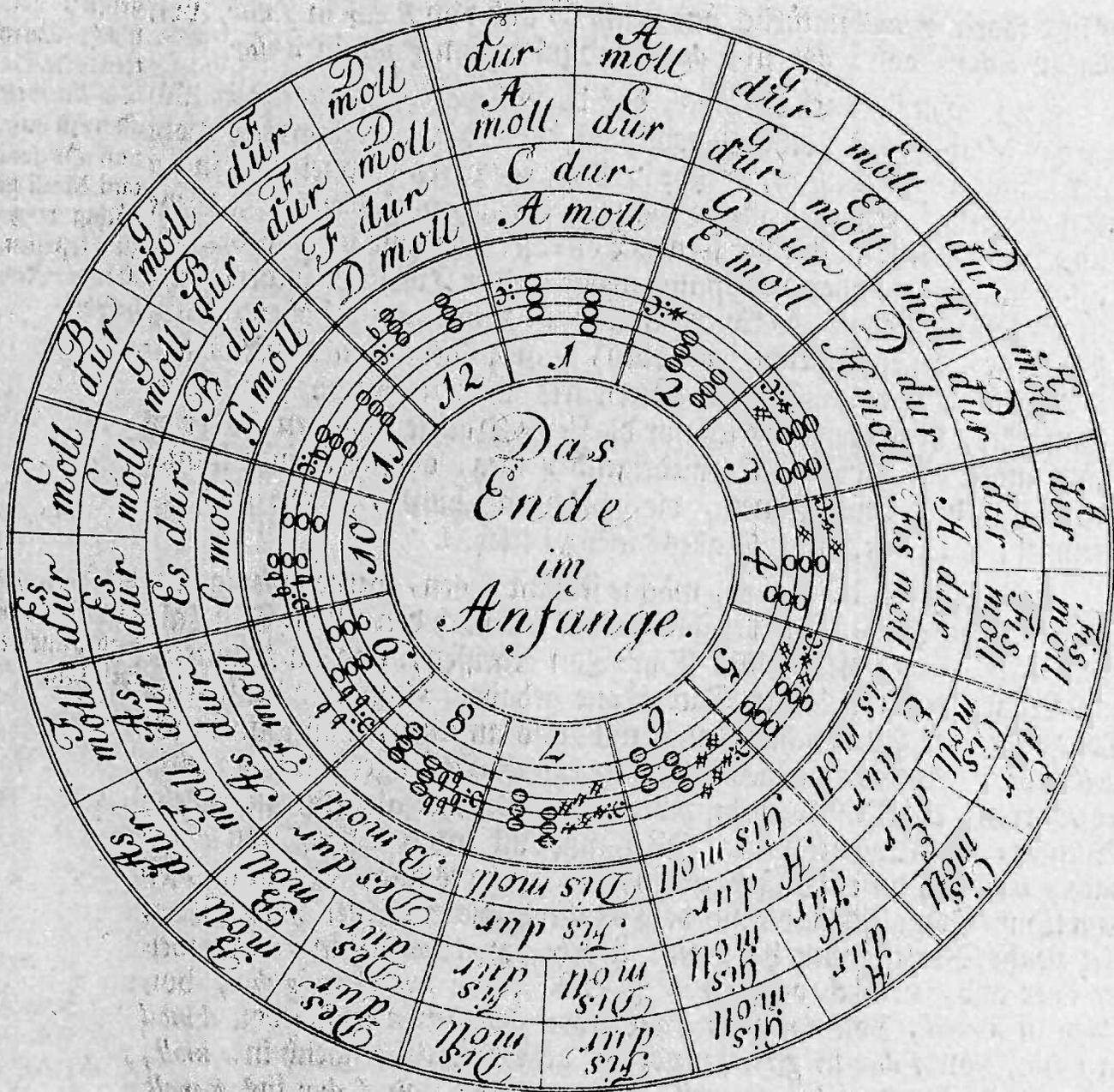
IV) Will man endlich aus einer Ton-Art die *b b* hat, in eine solche gehen die ** hat, so geschichts Quintenweise; als, wer von *g moll* nach *d dur* gehen will, der gehet von *g moll* erst in *B dur*, (als welches mit *g moll* nicht allein verwandt, sondern auch gleiche Vorzeichnung hat, oder er gehet von *g moll* gleich in *f dur*, als welches *f dur*, weil es septima Modi *g moll* ist,

ist, und worin *g moll* natürlich ausweicht,) und von *B dur* in *f dur*, von *f dur* in *c dur*, von *c dur* in *g dur*, und zuletzt von *g dur* in *d dur*. gehen, geschicht Quintenweise.

§. 43. Hieraus erhellet nun, daß die Ausweichung in *quintam* und *Die Ausweichung in quintam und quartam Modi* höchst nöthig zu wissen ist, deswegen übe man sich wohl darin, nach der Anleitung, welche im Anfange dieses Capitels davon gegeben worden. Sonsten merke man sich kürzlich noch dieses: „Gehe ich *Quintenweise* nach einer fernen Ton-Art, so muß ich das *Semitonium* unterwärts oder die *Septima major* meiner Ton-Art suchen, und hören lassen, das ist, es kommt immer ein \times oder ein erhöhend \sharp (in den *Dur-Tönen*, welche *bb* haben) hinzu; gehe ich aber *Quartenweise*, so ist das *Semitonium* unterwärts schon in der vorigen harten Ton-Art, deswegen habe ich nur die kleine *Quarte* zu suchen, oder es fällt immer ein \times durch ein erniedrigend \flat weg, oder es kommt immer ein *b* (in den *Dur-Tönen*, die *bb* haben) hinzu, „ wie aus den Exempeln §. 14. 15. und 16. alles dieses zu ersehen. tam und quartam Modi ist nöthig wohl zu verstehen. Haupt-Regel hiervon.

§. 44. Auf diese Art aber, möchte jemand sagen, werden wenig oder fast gar keine *Moll-Töne* berührt, weil ich nach den *Moll-Ton* (als in *Moll-Töne a moll* oder *g moll*) gleich einen *Dur-Ton* ergriffen, und im *Quinten- und Quarten-Cirkel* lauter *Dur-Töne* gehabt. Kan man denn seine *Tour* oder seine *Ausweichung* auch nicht also anstellen, daß man durch *moll* gehet? Antwort: Ja. Hier aber kan ein Anfänger sich schon leichter verirren, die Reise wird beschwerlicher, es gehet alsdenn nicht mehr *Quinten- und Quartenweise*. Wer nun Lust und Zeit hat, von *d dur* nach *g moll* auf diese Weise zu gehen, der mache es also, er gehe aus seinem *Dur-Ton* gleich in die weiche Ton-Art, die mit seiner harten Ton-Art gleiche Vorzeichnung hat; als: er gehe von *d dur* erst in *h moll*; weiter aber also, nemlich von *h moll* in *e moll*, von *e moll* in *g dur*, von *g dur* in *a moll*, von *a moll* in *c dur*, von *c dur* in *d moll*, von *d moll* in *f dur*, von *f dur* in *g moll*; oder er gehe von *d dur* gleich in *e moll*, und von da durch *g dur*, *a moll*, *c dur*, *d moll* und *f dur* ins *g moll*. Oder er kan auch, welches leichter ist, von *d dur* erst in *H moll* gehen, alsdenn *Quartenweise* durch lauter *Moll-Töne*, als von *H moll* nach *E moll*, von *E moll* nach *A moll*, von *A moll* nach *D moll* und von da endlich ins *G moll* kommen. Wie man auch hiebey ausweichen kan.

§. 45. Dieses alles kan man am besten sehen aus den *musicali- Musicalischer* *schon Cirkel*, dergleichen man in *Heinichens* und *Sorgens* *musicalischen Cirkel* durch *Werken* findet. Wir wollen unserm Leser den vollständigsten vorlegen, alle *Ton-Arten* so wie er sich in des *Herrn Sorgens Compendio harmonico* befindet, *ten* zu gehen, und so aussieheth:



Vom mannigfaltigen Gebrauch dieses musikalischen Circels aller Ton-Arten.

Dieser Circel zeigt 1) wie immer zwey Ton-Arten einerley Vorzeichnung haben, nemlich *c dur* und *a moll*, *g dur* und *e moll* etc. als welches nun schon bekannt genug ist. Indessen möchte es in den Tonarten, die etwas selteher vorkommen, noch so bekannt nicht seyn, darum merke man sich, daß *A dur* und *Fis moll*, *E dur* und *Cis moll*, *Es dur* und *C moll*, *As dur* und *F moll* einerley Vorzeichnung haben, die übrigen sechs Ton-Arten als *H dur* und *Gis moll*, *Fis dur* und *Dis moll*, *Des dur* und *B moll* kommen sehr selten vor. 2) Kan ich in diesem Circel die natürliche Ausweichung

chung aller Ton-Arten finden, und zwar folgendergestalt: Will ich die Ausweichung einer harten Ton-Art wissen, so gelten zur rechten Hand drey Ton-Arten, und zur linken zwey Ton-Arten; als, *c dur* hat zur rechten folgende drey Ton-Arten: *A moll*, *G dur* und *E moll*, zur linken diese zwey: *D moll* und *F dur*; ferner: *D dur* weicht zur Rechten aus in *H moll*, *A dur* und *Fis moll*, zur Linken findet man *E moll* und *G dur*. Will ich also die Ausweichung einer harten Ton-Art aus diesem Cirkel sehen, so suche ich meine Haupt-Ton-Art darin, und nehme rechtsum drey, und linksum zwey Ton-Arten. Will ich aber die Ausweichung einer weichen Ton-Art daraus sehen, so muß ich zur Rechten nur zwey Ton-Arten, zur Linken aber drey nehmen, wenn ich nemlich den ersten Cirkel ansehe, wo *dur* und *moll* immer abwechseln; als: *A moll* hat zur Rechten *G dur* und *E moll*, zur Linken aber *C dur*, *D moll* und *F dur*, und so weiter mit den andern Ton-Arten. 3) Der Haupt-Nutzen aber dieses Cirkels ist, daß man daraus lerne, wie man alle Ton-Arten durchlaufen könne, nach Anleitung der beyden obersten Cirkel. Dieses nun kan in einem jeden Cirkel rechtsum und linksun gesehen, als z. E. nach dem ersten Cirkel rechtsun von *C dur* nach *A moll*, *G dur*, *E moll* etc. bis man wieder durch *D moll* nach *C dur* kömmt; oder auch nach eben diesem Cirkel linksun von *C dur* nach *D moll*, *F dur* etc. bis man durch *A moll* wieder in *C dur* kömmt. Nach dem andern Cirkel, gehe ich rechtsun von *C dur* nach *G dur*, *E moll* etc. bis ich bey *A moll* wieder in *C dur* komme; oder linksun von *C dur* nach *A moll*, *D moll* etc. bis ich bey *G dur* wieder in *C dur* komme. Man kan indessen von einer Ton-Art anfangen wovon man will, so läuft man die Cirkel rechts- und linksun. Proben, oder Exempel von solcher Cirkel-Arbeit, findet man auf allerley Art in Sorgens und Zeinrichens Schriften, dahin ich einen Liebhaber weise, und selbige bestens recommendire, sonderlich des Hrn. Sorgens seine Exempel, so er hievon sowol in seinem Borgemach als Compendio giebet. 4) Sehen wir aus diesem Cirkel, wie man durch alle Dur-Töne rechtsun Quintenweise, und linksun Quartenweise kommen und gehen kan, ohne einen Moll-Ton zu berühren; als Quintenweise, d. i. rechtsun, von *C dur* nach *G dur*, *D dur* etc. bis man von *F dur* wieder in *C dur* kömmt, so circuliret unser Exempel §. 15. Quartenweise, d. i. linksun, von *C dur* nach *F dur*, *B dur* etc. bis man von *G dur* wieder in *C dur* kömmt. Daß ich einem Liebhaber die Ausweichung in quintam und quartam dur sonderlich habe bekannt machen wollen, erhellet aus §. 40 = 43. Weil man nun dadurch allein schon geschickt wird in ferne Ton-Arten auszuweichen, und die Art dahin zu kommen auch leicht ist, so recommendire einem Anfänger

Wiedeb. vom Santasiren 2c. B b diese

diese Art auszuweichen aufs beste. 5) Zeigt uns dieser Cirkel auch, wie man durch alle Moll-Töne Quinten- und Quarteweise gehen kan, als rechtsum geschicht es Quintenweise, als von *A moll* nach *E moll*, *H moll* etc. linksum aber Quarteweise, als von *A moll* nach *D moll*, *G moll* etc. Wer nun diesen Cirkel brauchen will, um in fremde Ton-Arten auszuweichen, (als wie wir oben gezeigt haben, wie man von *D dur* in *G moll* gehen soll,) der kan solches hiernach auf allerley Weise bewerkstelligen, wobey wir uns noch ein wenig aufhalten müssen, um den Gebrauch des Cirkels recht zu zeigen. Wir nehmen wieder an, daß man von einer harten Ton-Art die *xx* hat, zu einer weichen Ton-Art die *bb* hat, gehen soll, nemlich von *D dur* nach *G moll*; dis kan man nun nach den Cirkel auf verschiedene Arten thun, man kan hiebey viele oder auch nur wenige Ton-Arten durchlaufen. Man suche in seinem Cirkel den Terminum a quo, das ist, die Ton-Art, worin sein Vorspiel anfangen soll; wir nehmen *D dur* an; hernach suche er Terminum ad quem, das ist, die Ton-Art, darin sein Vorspiel endigen soll; ist hier *G moll*. Will er von *D dur* nach *G moll*, nach Innhalt des ersten Cirkels gehen, so könnte es rechts- und linksum geschehen. Rechtsum wird es hier nicht leicht ein Organiste auf seiner Orgel thun: denn so müste er durch die schwersten Töne wandern, wobey sich manche Orgel schlecht recommendiren würde, in Ansehung ihrer Stimmung oder Temperatur; es ginge alsdenn von *D dur* nach *H moll*, *A dur*, *Fis moll*, und käme alsdenn bey *B dur* in *G moll*. Nach drey Cirkeln ginge es durch ungewöhnliche Ton-Arten, wie der Cirkel zeigt, welche Ton-Arten hier nicht nöthig sind anzusehen. Links um aber gehet es nach den drey ersten Cirkeln am besten an: denn da giebt es lauter bekannte Ton-Arten, ob es gleich nach den beyden ersten Cirkeln, wo harte und weiche Ton-Arten vorkommen, etwas weitläufigt zugehet, nemlich von *D dur* nach *E moll*, *G dur*, *A moll* etc. oder nach dem andern Cirkel von *D dur* nach *H moll*, *E moll*, *G dur* etc. da es denn von *B dur* nach *G moll* gehet. Am kürzesten gehet es nach dem dritten Cirkel Quarteweise von *D dur* nach *G dur*, *C dur*, *F dur*, *B dur*, und von *B dur* nach *G moll*. Nach dem vierten Cirkel ginge ich von *D dur* erst in *H moll*, und dann Quarteweise nach *G moll*, nemlich von *H moll* nach *E moll*, *A moll*, *D moll* und *G moll*, doch diese Art, durch lauter Moll-Töne zu gehen, ist nicht sonderlich gebräuchlich. Wer nun aber von *G moll* nach *D dur* wolte weichen, der gehet nicht links- sondern rechtsum; links um käme er durch lauter fremde Ton-Arten, wie aus dem Cirkel zu ersehen. Rechts um aber gehet es nach den beyden ersten Cirkeln wieder etwas weitläufigt zu; da müste er

wieder

wieder die Moll-Töne mitnehmen. Nach dem dritten Cirkel ist es am bequemlichsten und leichtesten; er weicht erstlich von G moll in F dur, und denn Quintenweise von F dur in G dur, G dur und D dur. Zu dieser Art auszuweichen findet man nun §. 40. 41. 42. den deutlichsten Unterricht. Nun kan man sich selber allerley Aufgaben nach diesem Cirkel machen, als von D dur nach D moll, von G dur nach G moll, von A moll nach A dur, von G moll nach G dur, von B dur nach H moll u. s. w.

§. 46. Ehe wir dieses lange Capitel schliessen, haben wir noch einige andere Arten anzuzeigen, in fremde Ton-Arten zu kommen. Wir haben §. 30. und 31. gesehen, wie man vermittelst des Ganges ♩ in die verwandte Ton-Arten ausweichen kan, und §. 40. hat uns die ♩ in Sert. Quinten- und Septimen-Gang zwar auch schon in fremde Ton-Arten gebracht, jetzt wollen wir zu mehrerer Erläuterung noch einige Exempel geben, wie man durch den Sert-Quinten-Gang in fremde Ton-Arten gehen mag, da wir denn gleich drunter setzen wollen, wie statt des Sert-Quinten-Ganges der Septimen-Gang zu nehmen, und wie der Bass hier in halben Tönen gehen kan, wie aus folgendem zu sehen, da wir D dur in fremde Ton-Arten geführet; die erste ~~und andere~~ Zeile wollen wir der rechten Hand widmen.

1) D dur in Des dur.

The musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Below the notes are figured bass symbols: 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1. The second staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1. Below the notes are figured bass symbols: 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1. The third staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1. Below the notes are figured bass symbols: 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1. The fourth staff is a bass clef with a common time signature (C). It contains a sequence of notes: D3, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1. Below the notes are figured bass symbols: 5 4 3 2 1 7 6 5 4 3 2 1.

B b 2

2) D dur

196 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 46.)

2) D dur in Fis dur.

A musical score for guitar in D major, modulating to F# major. The score consists of four staves: Treble Clef (Guitar), Bass Clef (Bass), Bass Clef (Bass), and Bass Clef (Bass). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The first measure shows the D major chord (D-F#-A) in the treble and bass clefs. The second measure shows the modulation to F# major (F#-A-C#) in the treble and bass clefs. The third measure shows the F# major chord in the treble and bass clefs. The fourth measure shows the F# major chord in the treble and bass clefs. The score includes various guitar techniques such as barre (indicated by 'x' on the strings), natural harmonics (indicated by 'n'), and specific fingering (indicated by numbers 1-4). The bass clef staves also include chord diagrams and fingering.

3) D dur in As dur.

A musical score for guitar in D major, modulating to A minor. The score consists of three staves: Treble Clef (Guitar), Bass Clef (Bass), and Bass Clef (Bass). The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is common time (C). The score is divided into four measures. The first measure shows the D major chord (D-F#-A) in the treble and bass clefs. The second measure shows the modulation to A minor (A-C-E) in the treble and bass clefs. The third measure shows the A minor chord in the treble and bass clefs. The fourth measure shows the A minor chord in the treble and bass clefs. The score includes various guitar techniques such as barre (indicated by 'x' on the strings), natural harmonics (indicated by 'n'), and specific fingering (indicated by numbers 1-4). The bass clef staves also include chord diagrams and fingering.

A) D dur

4) D dur in Es dur.

5) D dur in B dur.

Musical notation for exercises 4 and 5. Exercise 4 (left) shows a sequence of chords: $\text{G}^{\flat} \text{A}$, $\text{G}^{\flat} \text{A}$, $\text{G}^{\flat} \text{A}$, $\text{G}^{\flat} \text{A}$. Exercise 5 (right) shows a sequence of chords: $\text{G}^{\flat} \text{A}$, $\text{G}^{\flat} \text{A}$, $\text{G}^{\flat} \text{A}$. The notation includes three staves with notes, rests, and various chord symbols and accidentals.

6) D dur in F dur.

7) D dur in C dur.

Musical notation for exercises 6 and 7. Exercise 6 (left) shows a sequence of chords: $\text{G}^{\flat} \text{A}$, $\text{G}^{\flat} \text{A}$. Exercise 7 (right) shows a sequence of chords: $\text{G}^{\flat} \text{A}$, $\text{G}^{\flat} \text{A}$. The notation includes three staves with notes, rests, and various chord symbols and accidentals.

8) D dur in H dur.

Musical notation for exercise 8. The notation includes three staves with notes, rests, and various chord symbols and accidentals.

9) D dur in E dur.

Musical score for exercise 9, titled "D dur in E dur". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music is written in a style typical of 18th-century lute tablature, with notes on a six-line staff and numbers 1-7 below them. The first measure of each staff contains a C-clef and a common time signature. The piece concludes with a final cadence in E major, indicated by a double bar line and a final note on the E line of the treble staff.

10) D dur in B moll.

Musical score for exercise 10, titled "D dur in B moll". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music is written in a style typical of 18th-century lute tablature, with notes on a six-line staff and numbers 1-7 below them. The first measure of each staff contains a C-clef and a common time signature. The piece concludes with a final cadence in B minor, indicated by a double bar line and a final note on the B line of the treble staff.

11) D dur in Dis moll.

Musical score for exercise 11, titled "D dur in Dis moll". It consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The middle and bottom staves are bass clefs. The music is written in a style typical of 18th-century lute tablature, with notes on a six-line staff and numbers 1-7 below them. The first measure of each staff contains a C-clef and a common time signature. The piece concludes with a final cadence in D minor, indicated by a double bar line and a final note on the D line of the treble staff.

12) D dur

12) D dur in F moll.

Musical score for exercise 12, showing three staves with notes and chord symbols. The first staff contains notes and chord symbols: $6\sharp 5\sharp$, $6\sharp 5\flat$, $6\flat 5\flat$, $5\flat$, $5\flat$, $5\flat$. The second staff contains notes and chord symbols: $\flat 7$, $\flat 7$, $\flat 7$, 7 , $5\flat$, $5\flat$. The third staff contains notes and chord symbols: $6\sharp 4$, $6\sharp 4$, $6\flat 4$, $5\flat 4$, $5\flat 4$, $5\flat$.

13) D dur in C moll.

Musical score for exercise 13, showing three staves with notes and chord symbols. The first staff contains notes and chord symbols: $6\sharp 5\sharp$, $6\sharp 5\flat$, $6\flat 5\flat$, $5\flat$, $5\flat$, $5\flat$, $4\sharp$, $4\flat$. The second staff contains notes and chord symbols: $\flat 7$, $\flat 7$, $\flat 7$, 7 , 7 , $5\flat$, $4\sharp$, $4\flat$. The third staff contains notes and chord symbols: $6\sharp 4$, $6\sharp 4$, $6\flat 4$, $5\flat 4$, $5\flat 4$, $5\flat$, $5\flat$, $4\sharp$, $4\flat$.

14) D dur in G moll.

Musical score for exercise 14, showing three staves with notes and chord symbols. The first staff contains notes and chord symbols: $6\sharp 5\sharp$, $6\sharp 5\flat$, $5\flat$, $5\flat$, $5\flat$, $5\flat$, $*$, \flat . The second staff contains notes and chord symbols: $\flat 7$, $\flat 7$, 7 , $7\flat$, $*$, \flat . The third staff contains notes and chord symbols: $6\sharp 4$, $6\sharp 4$, $5\flat 4$, $5\flat 4$, $5\flat$, $5\flat$, $*$, \flat .

15) D dur

200 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 46.)

15) D dur in D moll.

Musical score for exercise 15, showing three staves with notes and chord symbols. The first staff contains notes with chord symbols 9b, 6b 5b, 5b 5b, 5, 4, and *. The second staff contains notes with chord symbols b7, b7, 7 5b, 7, 4, and *. The third staff contains notes with chord symbols 6b 4, 6b 5b 4, 5b 4, 5b 4, 5, 4, and *. The score is in common time and features a key signature of one flat.

16) D dur in A moll.

Musical score for exercise 16, showing three staves with notes and chord symbols. The first staff contains notes with chord symbols 9b, 5b, and 5b. The second staff contains notes with chord symbols b7, 7, and 7b. The third staff contains notes with chord symbols 6b 4, 5b 4, and 5. The score is in common time and features a key signature of three flats.

17) D dur in Gis moll.

Musical score for exercise 17, showing three staves with notes and chord symbols. The first staff contains notes with chord symbols 6, 5, 5, 5, 5, and *. The second staff contains notes with chord symbols 7, 7 5, 7, 7, and *. The third staff contains notes with chord symbols 5 4 2, 5 4 2, 5 4 2, 5 4 2, 5, and *. The score is in common time and features a key signature of two flats.

18) D dur

18). *D dur* in *Cis moll.*

Hier habe ich nun deutlich gezeigt, wie man vermittelst des *Sext = Anmerkung.*
 Quinten = oder Septimen = Ganges von *d dur* in alle, selbst in die
 entlegensten Ton = Arten kommen kan: denn, nehmen wir zu diesen
 achtzehn Ton = Arten, darin wir hier *d dur* geführet haben, die
 fünf verwandte Ton = Arten, (davon §. 30. 31. gehandelt worden,)
 so haben wir drey und zwanzig Ton = Arten, und unsere Haupt =
 Ton = Art *d dur* ist die vier und zwanzigste. Ich bin nun zwar
 nicht den ganzen Cirkel durchgegangen, sondern habe nur gezeigt,
 wie man von *d dur* in alle Ton = Arten gehen kan. N. 1. bin von
d dur nach *des dur* gegangen, nach unserm Cirkel linksam, in die
 Ton = Art welche fünf *b b* hat. N. 2. bin von *d dur* noch *Fis dur*
 gegangen, nach unserm Cirkel rechtsam, in die Ton = Art welche
 sechs *xx* hat. Von N. 1 = 9. siehet man also, wie man von *d dur*
 in alle *Dur = Töne* gehen kan. Bey N. 1. 3. 4. 5. 6. 7. habe die *xx*
 nach und nach aufgehoben, und hernach immer ein *b* hinzugerhan.
 (siehe §. 43.) Bey N. 2. 8. 9. vermehren sich die *xx* immer. Von
 N. 10 = 18. siehet man, wie man von *d dur* in alle *Moll = Töne*
 gehen kan. Da denn wieder bey N. 10. 12. 13. 14. 15. und 16.
 die *xx* aufgehoben worden, und die *b b* gewachsen sind, und bey
 N. 11. 17. und 18. vermehren sich die *xx*.

§. 47. Weil wir nun in diesen Exempeln oft bey mancher Ton = Art
 hier geschriebe
 Art haben einsprechen müssen, ehe wir zu den vorgesezten Ton = Arten die Auswei =
 gekommen sind: denn bey N. 1. von *d dur* nach *des dur* sind wir *Quar =*
 tenweise, als von *d dur* nach *g dur*, *e dur*, *f dur*, *b dur*, *es dur*, *as dur*,
 und endlich nach *des dur* gegangen; so siehet man hieraus, wie eben
 dieses Exempel zu gebrauchen wenn man von *g dur* nach *des dur*, oder
 Wiedeb. vom Fantasiren 2c. C c von

von *c dur* nach *des dur* etc. gehen will. Es ist hier aber alles sehr kurz; denn so manche Note, so manche Ton-Art ist hier; wenn man in N. 1. bey dem Septimen-Gang im Bass die beyden ersten Noten *d a* wegläßet, so zeigt der Bass diese Ton-Arten an. Kürzer kan auch die Ausweichung nicht geschehen, wenn man nicht Ton-Arten überspringen will. Da wir §. 40. gezeiget haben, wie man von *d dur* nach *g moll* vermittelst der kleinen Septime und kleinen Quinte gehen kan, so haben wir von jeder Ton-Art noch die Quinte gehört; da denn die Ton-Art darin man ausgewichen, sich deutlicher hören ließe; hier aber ist nur ein beständiges kurzes Einsprechen bey den darzwischenliegenden Tönen, da wir die Quinte der letzten Ton-Art erst hören. Wer unsern Gang §. 46. N. 1. nach der Art von §. 40. verlängern will, der läßt bey dem Septimen-Gang die beyden ersten Noten *d a* weghernach machet er aus jeder Note vier Viertel, aus *d* wird der erste Tact von §. 40. aus *g* der andere u. s. w. Wir wollen unsern Satz N. 1. verlängern, oder den Cirkel links um durchlaufen. Damit wir nun alle Ton-Arten die $\times\times$ haben, erst bekommen, so wollen wir statt *d dur* mit *fis dur* anfangen, und unter dem Dur-Ton die weiche Ton-Art setzen, die mit dem *dur* einerley in der Vorzeichnung ist, wobey man sehen kan, wie man auf unsere Weise aus einer harten Ton-Art in eine weiche kommen kan. Z. E. wer von *E dur* nach *G moll* wolte, der ginge von *E dur* bis zu *B dur*, darunter stehet nun *G moll*, seine verlangte Ton-Art, worin er von *B dur*, weil es sexta Modi ist, leicht kommen kan. Dergleichen Exempel werden das Ausweichen in bekannte Ton-Arten, als von *d dur* nach *c dur*, von *g dur* nach *f dur* etc. leicht machen.

Wie dieser Gang, so wie das Exempel §. 40. kan verändert werden. Cirkel; Exempel durch alle Ton-Arten links um, worin man mit Ton-Arten, die $\times\times$ haben, angehen.



Fis dur
Dis moll
6. $\times\times$

H dur
Gis moll
5. $\times\times$

E dur
Cis moll
4. $\times\times$

A dur
Fis moll
3. $\times\times$

Unter

Un
Se
ma
stet

D dur	G dur	C dur	F dur
H moll	E moll	A moll	D moll
2. x x	1. x	0. x b	1. b

B dur	Es dur	As dur	Des dur
G moll	C moll	F moll	B moll
2. b b	3. b b	4. b b	5. b b

Ges dur	Fis dur
Es moll	Dis moll
6. b b	6. x x

Unter einer jeden Ton-Art stehet, wie viel x x oder b b eine jede Nummerung. Ton-Art hat. Bey dem Punct mit dem Bogen kan man, wenn man etwa noch nicht gut fortkommen könnte, ein wenig ruhen. Sonsten habe hier 5 und 3 abwechseln lassen. Ich denke hiedurch deutlich

The first system of musical notation consists of two staves. The treble staff is in 3/4 time and contains four measures of chords. The bass staff is in 3/4 time and contains four measures of chords with fingerings (5, 5, 5, 5) and a final measure with a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

D moll C dur
 o. b x

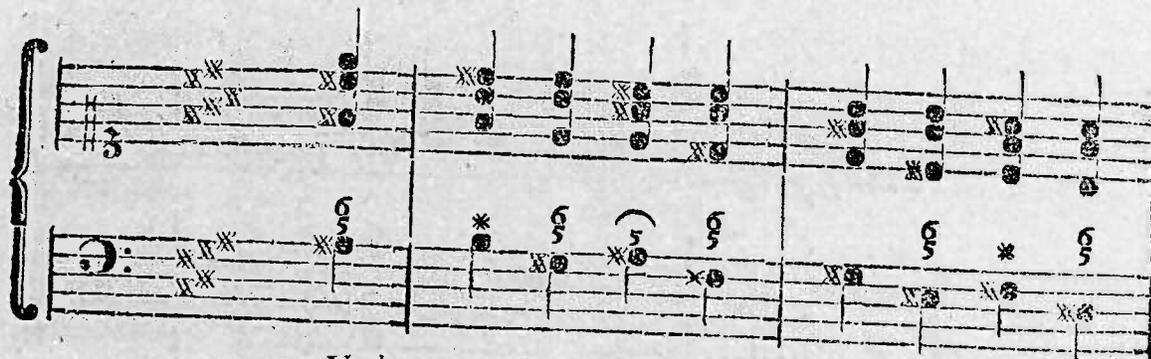
A moll

The second system of musical notation consists of two staves. The treble staff is in 3/4 time and contains four measures of chords with various accidentals (sharps and naturals). The bass staff is in 3/4 time and contains four measures of chords with fingerings (5, 5, 5, 5) and a final measure with a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

G dur E moll D dur H moll
1. x 2. x x

The third system of musical notation consists of two staves. The treble staff is in 3/4 time and contains four measures of chords with various accidentals. The bass staff is in 3/4 time and contains four measures of chords with fingerings (5, 5, 5, 5) and a final measure with a fermata. The key signature has one flat (B-flat).

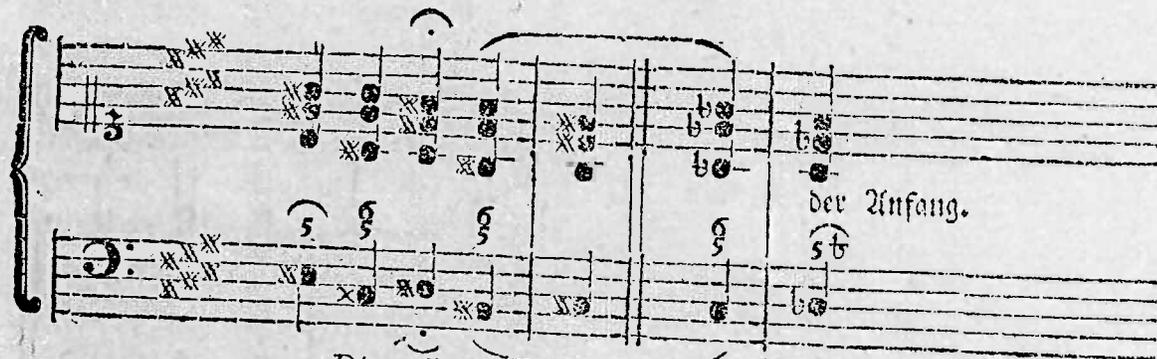
A dur Fis moll E dur Cis moll
3. x x 4. x x



H dur
5. X X

Gis moll

Fis dur
6. X X



Dis moll

Cis dur
7. X X

Des dur
5. b b

Wie man von
l dur vermit:
elst 6 5 nach
llen Ton:Ar:
en gehen kan,
i vielen
Exempeln ge:
iget.

§. 49. Es ist der Sert-Quinten-Gang sehr gebräuchlich, und zum Ausweichen sehr geschickt, und kan ein Anfänger, nachdem er aber vor allen Dingen die ordentliche Ausweichung einer Ton-Art in seine verwandte Ton-Arten, so wie wir sie §. 7. 10. 11. 20. 21. 22. 23. 27. 35. 37. gelehret haben, wohl ausüben kan, mit diesem Sert-Quinten-Gang allerley Veränderungen im Bass und Discant vornehmen, wie wir hernach mit mehrern zeigen werden. Wir wollen jetzt nur eine kleine Veränderung im Bass vornehmen, und statt F die Quinte nach der Serte schlagen lassen, und von *d dur* und *g moll* in bekannte Ton-Arten gehen. Ob gleich diese Exempel alle aus den §. 30. 31. 39. 40. 46. 47. und 48. befindlichen Exempeln hergeleitet sind, so wird es einem Anfänger doch nicht unangenehm seyn können, das nöthigste hievon noch einmal zu sehen. Es sind selbige leicht, sie bringen einen auf die Spur zu fantasiren, und sind, sonderlich im Anfang, von grossen Nutzen. Ob man nun gleich die verlangte Ton-Art bisweilen eher erreichen könnte, so habe doch die Fortschreitung mit Fleiß nicht kürzer machen wollen. Wir wollen die Ton-Arten, dadurch wir gehen, um zu der verlangten Ton-Art zu kommen, anzeigen, und hier vorsehlich weitläufig seyn.

1) D dur

1) D dur nach G dur.

2) D dur nach E moll.

Musical notation for exercise 1, showing a transition from D major to G major. The notation consists of two staves: a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains chords and single notes. The bass staff contains a melodic line with fingerings (6, 5, 4, 3) and a final chord. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F#, C#).

D dur G dur D dur

Musical notation for exercise 2, showing a transition from G major to E minor. The notation consists of two staves: a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains chords and single notes. The bass staff contains a melodic line with fingerings (6, 5, 6, 5, 6, 4) and a final chord marked with an asterisk. The key signature changes from two sharps (F#, C#) to one sharp (F#).

G dur E moll

3) D dur nach H moll.

Musical notation for exercise 3, showing a transition from D major to C minor. The notation consists of two staves: a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains chords and single notes. The bass staff contains a melodic line with fingerings (6, 5) and a final chord marked with an asterisk. The key signature changes from one sharp (F#) to no sharps or flats.

D dur G dur H moll

4) D dur nach A dur.

Musical notation for exercise 4, showing a transition from D major to A major. The notation consists of two staves: a treble clef staff with a 3/4 time signature and a bass clef staff. The treble staff contains chords and single notes. The bass staff contains a melodic line with fingerings (6, 5, 4, 5) and a final chord marked with an asterisk. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F#, C#).

D dur A dur

5) D dur

208. Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 49.)

5) D dur nach Fis moll.

D dur A dur Fis moll

6) D dur nach E dur.

D dur E dur

Fis moll E dur

7) D dur nach A moll.

D dur G dur. C dur A moll

8) D dur

8) D dur nach C dur.

D dur G dur C dur

9) D dur nach D moll.

D dur G dur F dur

10) D dur nach F dur.

D moll D dur

G dur F dur

Wiedeb. vom Fantasiren ic.

D D

11) D dur

11) D dur nach B dur.

D dur G dur F dur B dur

12) D dur nach G moll.

D dur G dur F dur B dur

13) D dur nach Es dur.

G moll D dur G dur

F dur Es dur G moll

14) G moll

14) G moll nach B dur.

Musical score for exercise 14, showing a transition from G minor to B major. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The piece begins in G minor (G, Bb, D) and transitions to B major (B, D, F#) in the second measure. Fingering numbers (6, 5, 6, 5) are indicated above the notes in the lower staff.

15) G moll nach D moll.

Musical score for exercise 15, showing a transition from G minor to D minor. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The piece begins in G minor (G, Bb, D) and transitions to D minor (D, F, Ab) in the third measure. Fingering numbers (6, 5, 6 1/2, 5, *) are indicated above the notes in the lower staff.

16) G moll nach F dur.

Musical score for exercise 16, showing a transition from G minor to F major. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The piece begins in G minor (G, Bb, D) and transitions to F major (F, Ab, C) in the third measure. Fingering numbers (6, 5, 6 1/2, 5, *, 6, 5 1/2) are indicated above the notes in the lower staff.

17) G moll nach C dur.

Musical score for exercise 17, showing a transition from G minor to C major. The score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (Bb). The piece begins in G minor (G, Bb, D) and transitions to C major (C, Eb, G) in the second measure. Fingering numbers (6, 5, 6, 5, 6, 5) are indicated above the notes in the lower staff. At the bottom of the page, there is a circled 'D' and the number '2', and the text 'D moll' is written at the end of the line.

D moll *C dur*

18) *G moll nach A moll.*

G moll *B dur* *D moll*

F dur *A moll*

19) *G moll nach Es dur.*

G moll *Es dur*

20) *G moll*

20) G moll nach A: dur.

G moll

Es dur A: dur

§. 50. Nun habe weitläufig genug gezeigt, wie man sowol in verwandte als fremde Ton-Arten ausweichen kan. Statt \sharp kan man auch die \flat und statt $6 \flat 5$ die $8 \flat 7$ nehmen, welches man selber leicht wird thun können; man darf nur den Ton, welcher \sharp hat, eine Terzie tiefer setzen, so ist der Septimen-Gang da. Betrachten wir nun unsere gehabte Sätze, so gehen darin beydes Bass und Discant herunter; nun finden wir auch Cap. I. §. 24. b) einen Gang der in die Höhe führet, nemlich da der Bass eine Quarte steigt und eine Terzie fällt. Dieser Gang ist nun wiederum sehr geschickt, in verwandte Ton-Arten auszuweichen, doch nicht in der regelmäßigen Ordnung, die wir in diesem Capitel §. 18. gelehret haben, sondern nach der natürlichen Ton-Folge. Z. E. *c dur* weicht nach dieser Art aus, in *d moll*, *e moll*, *f dur*, *g dur* und *a moll*, und in eben diese Ton-Arten weichen auch die Moll-Töne aus, siehe §. 32. Als *a moll* weicht hier aus in *c dur*, *d moll*, *e moll*, *f dur* und *g dur*. Nun findet man zwar in den Compositionen der berühmtesten Ton-Künstler und Componisten unserer Zeit dergleichen Fortsetzungen selten drey bis viermal nach einander; indessen darf ein Liebhaber nur seine Clavier-Sachen, sonderlich seine Praeludia, von geschickten Componisten geseht, nachsehen, so wird er diese und die vorigen Fortsetzungen sehr oft darin antreffen, deswegen wollen wir einem Liebhaber auch davon Exempel geben. Es werden hier zwar lauter reine Accorde gebraucht, doch kan der Bass hier auch in halben Tönen fortschreiten, da denn der Sexten-Griff oder $6 \flat 5$ mit einem reinen Accorde abwechselt. Wir wollen ein Exempel aus *c dur* und *a moll* geben, und um mehrerer Deutlichkeit willen die Griffe dazu aussetzen; die Ton-Art, darin hiedurch ausgewichen worden, wollen wir durch einen Buchstaben anzeigen, die Benennung *dur* und *moll* wird man selbst leicht dazü denken können. Bey der Ausweichung in *d*, kan

Wie man noch auf eine andere Art in Neben-Töne ausweichen kan, vermitteltst einer Fortsetzung von Accorden, oder da der Bass bey halben Tönen herauf geht.

214 Cap. IV. Von der Ausweichung (§. 50.)

man in diesem Fall, auch eben so gut *d dur* als *d moll* nehmen, da denn die grosse Terzie über *d* käme. Beym Sexten-Griff bleibt hier die 8 weg und die 6 wird verdoppelt.

Veränderung
des vorigen
Exempels.

Verändern wir die andere und vierte Note im Tact, so können die halben Töne sich in der obersten Stimme hören lassen, wie folgendes zeigt. Man kan im Sexten-Griff die 6 lieber verdoppeln, statt der 8.

§. 51. Wer bey diesen Fortsetzungen nicht durch alle fünf ver- Wie man wandte Ton-Arten gehen will, sondern in den Dur-Tönen nur in durch diese sextam, quintam und tertiam, in Moll-Tönen nur in tertiam, quin- Fortsetzung ram und septimam ausweichen will; oder wenn er in Dur-Tönen auch nur in nur in secundam und quartam, und in Moll-Tönen nur in quartam zwey bis drey und sextam weichen will, der mache es, wie in folgenden Exempeln weichen kan. zu sehen;

c dur *g* *a* *e*

c *f* *d*

a moll *c* *g* *e*

a *d* *f*

Fortsetzungen
mit 6 5 wenn
der Bass durch

§. 52. In welche Ton-Arten man ferner, wenn der Bass mehr-
rentheils in halben Tönen herauf- oder heruntergehet, mit 6 5 zu
weichen

weichen pfeget, wollen wir in folgenden Exempeln kürzlich anweisen. halbe Töne
 Bey solchen und dergleichen Gängen im Bass variiret die rechte Hand herauf- und
 oft auf allerley Art und Weise ihre Griffe, wie wir hernach mit meh- heruntergeheth,
 reren sehen werden. Ein Anfänger übe indessen diese Sätze fleißig, sind einem An-
 und versetze sie in andere bekannte Ton-Arten; sie werden ihm beyu fänger zur
 Fantasiren Gelegenheit geben, sich in verschiedenen Variationen hören aufzugeben.
 lassen zu können. Wir wollen *d dur* und *g moll* zur Probe nehmen.
 Bey N. 5. und 6. wird man die Mittelstimmen, nach Anleitung des
 Vorhergegangenen, leicht selber dazu machen können.

1)

in Quartam Quintam

Sextam

2)

in Secundam Tertiam

Wiedeb. vom Fantasiren zc.

Ge

3)

in Sextam Quintam Quartam

4)

in Tertiam

in Secundam

5)

in Tertiam Quartam Quintam

in Sextam Septimam

6)

in Septimam Sextam

in Quintam Quartam Tertiam

Erinnerung.

§. 53. Nachdem wir nun weitläufig von der Ausweichung gehandelt haben, so wird ein Liebhaber nun seine Musicalia zur Hand nehmen, und besehen, nicht nur die Ausweichung selbst, sondern auch vornemlich die Art und Weise, wie man in eine andere Tonart gegangen, da er denn finden wird, daß man durchgehends ausgewichen, so, wie er es in diesem Capitel gelesen. Jedoch, damit wir alles hier beysammen haben, was zur Lehre von der Ausweichung gehöret, so wollen wir noch einige künstliche Arten auszuweichen dem Liebhaber theils zur Lust theils zur Nachahmung hieher setzen.

1) C dur in D moll.

Exempel auf eine künstliche Art in nahe und ferne Tonarten geschwinde zu weichen.

6) C dur in E moll.

7)

7)

Musical notation for exercise 7, consisting of two staves. The treble staff shows chords and a melodic line. The bass staff shows a bass line with fingerings 8, 7, 5, 5, 4, 5 and asterisks indicating specific notes.

8) 9)

Musical notation for exercises 8 and 9, consisting of two staves. Exercise 8 is on the left and exercise 9 is on the right. Fingerings and asterisks are present in both staves.

10) C dur in F dur.

11) C dur in G dur.

Musical notation for exercises 10 and 11, consisting of two staves. Exercise 10 is on the left and exercise 11 is on the right. Fingerings and asterisks are present in both staves.

12) G dur in D dur.

13) C dur in A moll.

Musical notation for exercises 12 and 13, consisting of two staves. Exercise 12 is on the left and exercise 13 is on the right. Fingerings and asterisks are present in both staves.

15) D moll in F dur.

14)

16) A moll in D moll.

16)

17)

18)

19)

21) E moll in H moll.

20)

21)

22) A moll

22) A moll in E moll.

23) D moll in C dur.

Musical notation for exercises 22 and 23. Exercise 22 (A minor in E minor) shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. Exercise 23 (D minor in C major) shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: 5, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 5.

24) G dur in Fis moll

25) C dur in Fis moll.

Musical notation for exercises 24 and 25. Exercise 24 (G major in F# minor) shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. Exercise 25 (C major in F# minor) shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: 2, 6, 7, 5, 6, 5, 6, 5.

26) As dur in E moll.

27)

Musical notation for exercises 26 and 27. Exercise 26 (A# major in E minor) shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. Exercise 27 shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: 6, 7, 3, 2, 6, 2, 4, 1.

28) A moll in G moll.

29) A moll in B dur.

Musical notation for exercises 28 and 29. Exercise 28 (A minor in G minor) shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. Exercise 29 (A minor in B major) shows a sequence of chords and notes on a treble and bass staff. The bass staff includes fingering numbers: 2, 6, 5, 4, 6, 2, 6, 5, 6, 6.

30) C moll

30) C moll in A moll.

31) C moll in E moll.

Erklärungen
und Anmerkungen
über
diese Sätze.

Wir wollen uns hiebey in keine weitläufige Erklärung einlassen, sondern nur folgendes dabey anzeigen: Von N. 1 = 14. sind Ausweichungen der Dur-Töne in verwandte Ton-Arten, und von N. 15 = 23. Der gleichen von Moll-Tönen. N. 24 = 31. sind Ausweichungen in entfernte Ton-Arten. N. 1. hat zu B sextam superfluum, nemlich *gis*, als eine zierlich erhöhte Quarte von *d moll*, und ist leicht nachzuahmen bey andern Ton-Arten, wenn man in *secundam moll* will; N. 2 = 5. zeigen auch an in *secundam* zu weichen. Man transponire sie in bekannte Ton-Arten, und gehe von *d dur* nach *e moll*, von *f dur* nach *g moll*, (es ist eine nöthige und nützliche Transposition, eine Ton-Art die $\times \times$ hat, in eine Ton-Art die *bb* hat zu transponiren) von *g dur* nach *a moll*, und von *b dur* nach *c moll*. N. 6 = 9. zeigen Ausweichungen eines Dur-Tones in *tertiam moll*. N. 6. zeigt uns an *ais* eine Sexta superflua zu *c*, eben wie N. 7. da aber statt der grossen Quarte quinta perfecta genommen worden. N. 8. ist leicht. N. 9. hat das Seltene an sich, daß sich hier die grosse Terz zur unvollkommenen Quinte im Griff zu *h* gesellet, so wie auch bey N. 22. man hat diese 5 mit einem Telemannischen Bogen bezeichnet. N. 11. 12. 13. und 14. zeigen eine natürliche Ausweichung in *quintam* und *sextam Modi*, und sind nachzuahmen, so wie N. 10. da die Ausweichung in *quartam* geschieht. N. 15 = 23. sind Ausweichungen der weichen Ton-Arten; bis hieher ist man noch immer in verwandte Ton-Arten ausgewichen.

In

In den letztern Exempeln weicht man durch künstliche Griffe und durch Veränderung der Versetzungs-Zeichen (*mutatio generis*) in entfernte Ton-Arten, welches aber ein Anfänger nicht nachzuahmen hat: denn da läuft es oft in die Chromatique. Ueberhaupt wird das Ohr durch Einmischung der halben Töne von der Haupt-Ton-Art so entwehnet oder entfernt, daß man fast hingehen kan, wohin man will. Ich rathe aber keinen ungeübten Organisten, daß er sich in dergleichen allzusehr dissonirenden Sätzen verliere, weil sie sich auf den meisten Orgeln sehr schlecht recommendiren, und wenig Glieder der Gemeine Geschmack daran haben können. Ich habe, sonderlich die letztern Sätze, zur Lust hergesetzt; sie sind theils aus der Feder des Herrn Bachs geflossen, theils vom Herrn Telemann und Herrn Sorge. Cap. VI. §. 20. und 21. ist hiebey auch nachzusehen.

§. 54. Schließlich zeige nur mit wenig Worten an, daß in ver- Von der Aus-
schiedenen Compositionen berühmter Meister die weiche Ton-Art mit weichung ei-
der harten zuweilen verbunden wird, nemlich, daß man in einem Stücke nes Dur: Ton-
aus *c dur* die Ausweichung in *c moll*, aus *g dur* die Ausweichung in nes in seiner
g moll findet. Sehr oft ist es eine Wiederholung eines Satzes, welcher weichen Ton-
sich erst in der harten Ton-Art hat hören lassen, und darauf in der Art, als *c dur*
weichen Ton-Art wiederholet wird; eben wie ein Satz, wenn er zwey- wann derglei-
mal vorkommt, einmal forte und dann piano gespielt wird. Son- chen üblich.
sten gehet auch wol kurz vor Endigung eines Stückes ein Dur-Ton in
seine weiche Ton-Art, tritt aber zuletzt wieder in seine harte Haupt-Ton-
Art. Man wird aber nicht leicht finden, daß die weiche Ton-Art mit Anmerkung.
einer harten eben desselben Namens verwechselt wird, als daß *c moll*
mit *c dur*, *g moll* mit *g dur* etc. vertauschet wird. Von diesem allen
aber finde nicht nöthig, weitläufig zu schreiben; ich habe es nur an-
gezeiget, damit ein Liebhaber auch hievon einige Nachricht habe.

§. 55. Dieses Capitel ist wider Vermuthen sehr lang gerathen; Schluss-Ein-
nung.
es ist aber darin eine der wichtigsten Materien abgehandelt. Vielleicht
hat mancher Liebhaber schon längst verlangt, von der Ausweichung
einen weitläufigen und deutlichen Unterricht zu lesen, dem dann hierin
ein Genüge wird geschehen seyn. Einem andern aber, der den Nu-
ßen der Ausweichung noch nicht einsieheth, recommendire dieses Capi-
tel bestens; wer es am gehörigen Fleiß hiebey nicht ermangeln lästet,
der wird dadurch im Stand kommen, nicht allein in alle verwandte,
sondern auch in fremde Ton-Arten auf allerley Weise ausweichen zu
können. Das folgende Capitel könnte man eher entbehren, deswegen
ich es auch so weitläufig nicht machen werde, sondern nur das nö-
thigste davon anzeigen will.

CAPUT V.

Von den Ton-Arten der Alten.

Ton-Arten
der Alten.Deren Be-
nennung.Die sechs
Haupt-Ton-
Arten, oder
Modi authen-
tici.

§. 1.
Die Lage der beyden halben Töne in einer Ton-Folge von acht Klängen, oder in einer Octava diatonica, machte bey den Alten den Haupt-Unterscheid ihrer Ton-Arten aus, wie wir bald sehen werden. Diese ihre Ton-Arten nenneten sie nun nicht, wie wir, *dur* oder *moll*, sondern weil in Griechenland eine Nation diese, und eine andere Nation wieder eine andere Ton-Art zu ihrem Gebrauch erwählten, so bekamen sie auch hievon ihre Benennung. Eigentlich waren sechs Haupt-Ton-Arten, als:

- 1) Modus Dorius, die Dorische Sing-Art, deren sich die Dorer sollen bedienet haben.
- 2) Modus Phrygius, die Phrygische Sing-Art, deren sich die Phrygier insonderheit sollen bedienet haben.
- 3) Modus Lydius, die Lydische Sing-Art, war bey den Lydiern im Gebrauch.
- 4) Modus Mixolydius, gleichsam mixtus Lydius, die vermischte Lydische Sing-Art.
- 5) Modus Aeolius, die Aeolische Sing-Art, bey den Aeoliern üblich.
- 6) Modus Jonicus, die Jonische Sing-Art, deren sich die Joner bedienen.

Diese sechs Sing-Arten heißen Modi autentici oder principales.

Was sie einer
jeden Ton-Art zu,
vor Eigen-
schaften bey-
legten.

§. 2. Einer jeden Art schrieben sie eine besondere Eigenschaft zu, als:

- Modus Dorius sollte fröhlich, lustig, prächtig, freudig und majestätisch seyn.
- Modus Phrygius hingegen wäre zornig und sauerhaft.
- Modus Lydius hart, heftig, gestreng und drohend.
- Modus Mixolydius sollte vermischt, ernsthaft und traurig seyn.
- Modus Aeolius sollte seiner Natur nach lieblich, fröhlich, und auch traurig seyn.
- Modus Jonicus endlich wäre fröhlich und still, verächtlich, üppig und fürwitzig.

§. 3.

§. 3. Zu diesen sechs Haupt-Ton-Arten, in welchen die Quinte im ersten Theil der Octave, und die Quarte im andern Theil derselben vorhanden war, (als im Modo Dorio $d - a$ und $a - d$, im Phrygio $e - h$ und $h - e$ etc.) kamen noch andere sechs, in welchen die Quarte im ersten, und die Quinte im andern Theil der Octave war, sie waren also tiefer; diese nenneten sie Modi minus principales oder plagales, und setzten alsdenn der Haupt-Ton-Art das griechische Wörtchen hypo (welches unter heißet) vor, als Hypodorius, Hypophrygius etc. Dadurch bekamen sie nun zwölf Ton-Arten.

§. 4. Wir wollen die Scalas dieser alten Ton-Arten in Noten hersehen, und weil der ganze Unterschied, wie gesagt, in der verschiedenen Lage der beyden halben Töne eines Octaven-Ganges besteht, so wollen wir den Grad, worin der halbe Ton lieget, bemerken; ferner wollen wir die Theilung der Octave durch einen Tact-Strich anzeigen.

Modi authentici.

Modi plagales.

1) Modus Dorius.

Modus Hypodorius.



2) Modus Phrygius.

Modus Hypophrygius.



3) Modus Lydius.

Modus Hypolydius.



4) Modus Mixolydius.

Modus Hypomixolydius.



5) *Modus Aeolius**Modus Hypoaeolius.*6) *Modus Jonicus.**Modus Hypojonicus.*

Anmerkung. Hieraus sehen wir nun, daß Modus Dorius den Sprengel einer Octave in sich fasset, und zwar von \bar{a} bis \bar{a} , (oder, wenn dieses zu hoch gehet, von d bis \bar{d} . Ich habe mich allhier der bekannten Discant-Noten bedienet, und bin bis \bar{f} \bar{g} \bar{a} in die Höhe gestiegen, ob gleich der Alten Ton-Arten so hoch nicht gingen; man kan sie also nur eine Octave tiefer denken,) so daß der halbe Ton im zweiten und sechsten Grad lieget. Der Phrygius gehet von \bar{e} zu \bar{e} oder von e zu \bar{e} , und hat die halben Töne im ersten und fünften Grad. Kurz, der Ambitus ihrer Ton-Arten war, so wie wir sie hier in Noten gezeiget haben.

Einwurf wird beantwortet.

§. 5. Hier möchte nun einer sagen: Ich finde hier, daß der Hypodorius in Ansehung der Lage der halben Töne dem Aeolio gleich ist, eben wie der Hypolydius dem Jonico, der Hypomixolydius dem Dorio, der Hypoaeolius dem Phrygio, der Hypojonicus dem Mixolydio gleich ist, worin sind denn diese von den andern unterschieden, da doch die Lage der halben Töne einerley hier ist? Der Unterscheid bestehet unter andern darin, daß die Plagales hier nicht in ihrer Anfangs-Note, sondern im Ton ihrer Haupt-Ton-Art schliessen, als der Hypodorius fängt zwar im A an, und gehet bis a , eben wie Modus Aeolius, allein er schliesset nicht in A , (so wie Modus Aeolius darin schliesset,) sondern schliesset in seiner Haupt-Ton-Art d . Dahero habe nun den Ton, darin die Plagales schliessen, mit einem Punct und Bogen bezeichnet.

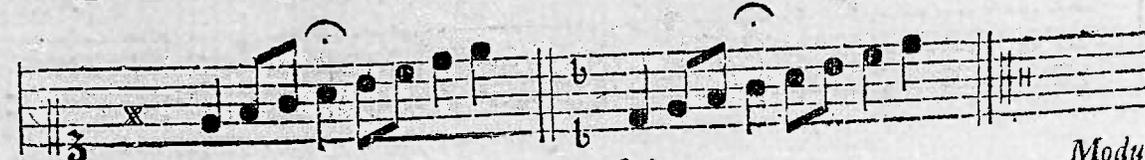
§. 6. In allen Modis der Alten nun kommt weder \sharp oder \flat vor; Wie wir aus und wenn wir sie gegen unsere jetzige Ton-Arten halten, so finden alle alten alle, daß Modus Jonicus just unser bekanntes *c dur* ist, wornach alle Modis nur unsere Dur-Töne müssen eingerichtet werden, und daher nichts anders als Transpositiones der Jonischen Ton-Art. Ferner ist Modus Aeolicum und Aeolium be- *a moll* ganz ähnlich, und zwar dem Heruntergehen halten. und der Vorzeichnung nach; und weil nach diesem *a moll* die Vorzeichnung unserer Moll-Töne geschehen muß, so wären unsere Moll-Töne lauter Transpositiones der Aeolischen Ton-Art. Modus Dorius Die übrigen ist fast wie unser *D moll*, nur daß das \flat vor *h* fehlet; Phrygius ist aber nach unserm *e moll* sehr ähnlich, wenn nur vor *f* ein \sharp stünde. Modus Phrygius unsern gebräuchlichen Ton-Arten endlich der Modus Mixolydius ist unserm *g dur* ähnlich, wenn nur *f* das *fi* darin vorkäme.

§. 7. Es hatten ferner die Alten auch noch mehrere Ton-Arten, von den Mo- welche sie durch die Transposition erlangten, welche Modi ficti oder dis fictis seu transpositi hießen, dabey man denn vornemlich Achtung hatte, daß transpositis die beyden halben Töne an ihrer gehörigen Stelle kämen. Wer Lust der Alten hat eine Menge solcher Transpositionen zu sehen, der findet sie in dem Waltherischen musicalischen Lexicon zur Gnüge. Wir wollen nur einige, die wenig chromatische Zeichen bedürfen, zur Probe hersetzen, und die Noten, darin der halbe Ton ist, zusammenziehen.

Modus Dorius fictus seu transpositus.



Modus Hypodorius fictus.



230 Cap. V. Von den Ton-Arten der Alten. (§. 7.)

Modus Phrygius fictus.



Modus Hypophrygius fictus.



Modus Lydius fictus.



Modus Mixolydius fictus.



Modus

Modus Aeolius fictus.



Wir haben die Transpositiones des Modi Hypolydii, Hypomixolydii und ~~Aeolii~~ nicht ausgefetzt: sie sind leicht; man darf nur die erste Note der Haupt-Ton-Art eine Quarte tiefer setzen, und dieselbe Vorzeichnung behalten; wie zu sehen, wenn man den Dorium fictum mit dem Hypodorio ficto vergleicht, da ist letzterer eine Quarte niedriger als der erste; oder, hat der Dorius im Anfang \bar{e} , so hat Hypodorius h ; hat der Dorius \bar{c} , so hat Hypodorius g , (wir haben hier \bar{g} genommen, man kan es auch eine Octave tiefer nehmen, so wie hier bey dem Aeolio ficto geschehen,) u. s. w. Die Transpositiones Modi Jonici sind unsere bekannte harte Ton-Arten; hier kanten d dur, b dur, g dur und f dur zu stehen.

Hypoaecolii

§. 8. Sonsten ist noch zu merken, daß die Alten ihre Ton-Transposition Arten nicht viel transponirten; weil sie aber den Modum Lydium der Alten nicht gut leiden konnten, wegen der grossen Quarte die in der Scala dem *dur* ins zum Fundament-Ton enthalten ist, nemlich h zum Ton f , da^{moll.} her man auch kein Lied aus dieser Ton-Art hat; so setzten sie hernach vor h ein b , (und nenneten dis erniedrigte h , b moll, das weiche b ; vor seiner Versetzung wurde es der Triton, b dur, das harte b genannt; welches b dur und b moll der Alten und der *) B dur und B moll der Alten verwechselt werden,) und machten daraus Modum Jonicum fictum, oder transpositum, welches unser f dur ist. Werkmeister schreibt in sei-^{Solmifatoren,} ner was dadurch zu verstehen.

*) So nennet man diejenigen, welche sich statt der Buchstaben c d e f etc. der Sylben *ut, re, mi, fa, sol, la* bedienen.

ner Harmonologia Musica : „ Die Altten wolten nicht weiter transponiren als aus dem *dur* ins *moll*, und aus dem *moll* ins *dur*; „ das ist, wenn sie ein Stück aus dem *c* hatten, transponirten „ sie ins *f*, als wenn der Ambitus *c d e f g a h c̄* war, kam „ die Transposition in *F G A B c d e f*: denn der Gesang, wo „ ein *b* vorstand, hieß man bey den Altten *Cantum mollem*; „ weil hier nemlich das harte *b* (nach unserer Art *h*) oder der Triton die grosse Quarte zu *f*, durch ein Versetzungs- Zeichen um einen halben Ton erniedriget, und dadurch weich und lieblich gemacht worden.

Wie die Altten bisweilen den Ambitum einer Octave pflegten zu überschreiten.

Modus perfectus.

Modus imperfectus.

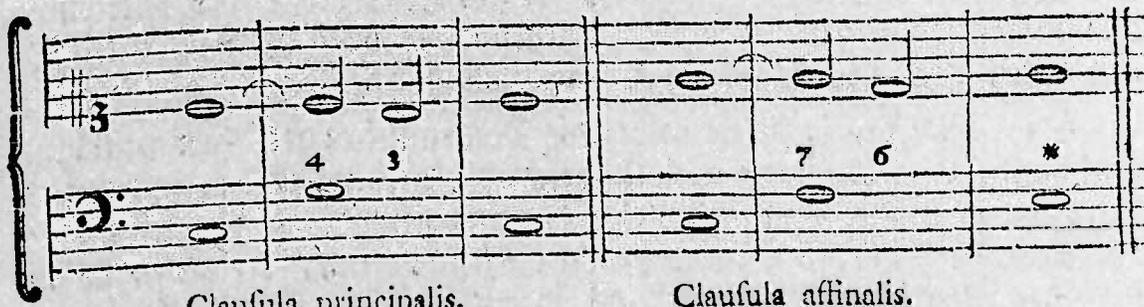
Die Altten hatten keine **** oder *b b* bey ihren Modis.

§. 9. Ob nun gleich die Altten den Ambitum einer Octave pflegten beizubehalten, und ordentlicher Weise in diesen Schranken blieben, so überschritten sie doch auch selbigen mannigmal mit einem oder zwey Tönen, wie unter andern in folgenden bekantten Liedern geschehen: Wir glauben all an einen Gott &c. Vater unser im Himmelreich &c. Es woll uns Gott genädig seyn &c. Durch Adams Fall ist ganz verderbt &c. Wenn nun eine Melodie eine Octave, None oder Decime im Ambitu hatte, so hießen sie diesen Modum, Modum perfectum. Modus imperfectus war, wenn eine Melodie den Ambitum einer Octave nicht erreichte, sondern mannigmal nur eine Quinte, mannigmal aber eine Sexte im Ambitu hatte. Ferner haben sie im Modo Ionico bey der Schluß- Clausul das *h* unter *c̄* noch hören lassen, und im Modo Dorio hatten sie bey der Schluß- Clausul *cis*, im Mixolydio *fis*, und im Aeolio *gis*; (im Modo Phrygio aber war *dis* nicht erlaubt,) sonst enthielten sie sich allen Gebrauch der halben Töne, die durch Versetzungs- Zeichen entstehen. Ja dieses oben bemeldte Semitonium unterwärts wurde nicht einmal durch ein *x* bezeichnet, sondern es wurde gelehret, bey einer Clausul oder Cadence diesen Ton um einen halben Ton höher zu singen.

Von den Clausuln oder Cadencen der Altten und deren Benennung.

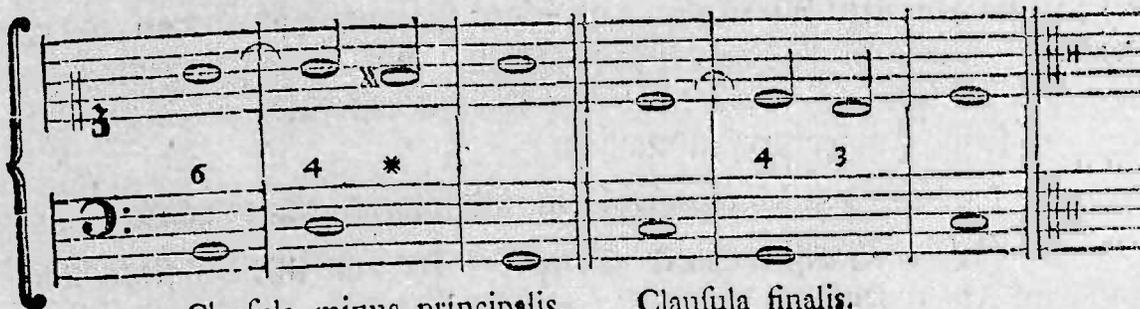
§. 10. Was die Ausweichung in andere Ton-Arten betrifft, so war das nicht Mode bey ihnen; jedennoch clausulirten sie gerne in der Quinte und Terzie. Die Cadence *z. E.* im Modo Ionico, in *c*, hiesse Clausula principalis; in der Quinte *g* hiesse Clausula minus principalis; in der Terzie *e* hiesse Clausula affinalis; und die Schluß- Cadence in *c* hiesse Clausula finalis. Clausula affinalis hat nicht *e dis e*, sondern *e d e*. In Noten sehen sie so aus:

Dieses



Clausula principalis.

Clausula affinalis.



Clausula minus principalis.

Clausula finalis.

Dieses nenneten sie Formal-Clauseln, weil sie aus der Triade harmo- Clausulae for-
 nica ($\bar{c} \bar{e} \bar{g}$) desselben Liedes genommen worden. Die Cadence in der males.
 Quarte oder Sexte des Tones, wurde Clausula peregrina genennet.
 Werkmeister schreibt l. c. also: „Die Clausulae peregrinae und assum- und Clausu-
 „ptae werden durch einen Ton, oder ein Semitonium über die drey bez- lae peregrinae seu af-
 „melden Claves ($c e g$) genommen: denn in dem Ionico, da man nicht sumptae.
 „gerne $\bar{e} \bar{d} \bar{e}$ wegen der hastigen Veränderung nimmt, wird der näch-
 „ste Clavis darüber davor gebrauchet, als $\bar{f} \bar{e} \bar{f}$. Die Alten aber ha-
 „ben $\bar{e} \bar{d} \bar{e}$ (wie oben zu sehen) behalten, welches die rechte Clausula
 „affinalis ist. An statt und zu mehrerer Veränderung der minus prin-
 „cipalis Clausulae nimmt man auch $a gis a$, und so in allen Modis.
 „Man kan auch wol unterweilen andere Clauseln mehr in einem Modo
 „gebrauchen; allein, wenn die Veränderung gar zu geschwinde ist, wird
 „nur eine Confusion und unangenehmes Wesen daraus; bey geübten
 „behutsamen Musicis gehet es wol an; Incipienten aber haben sich
 „vorzusehen.“ Noch einer Clauseln wollen wir hier gedenken, sie wird Clausula dif-
 Clausula diffecta, die abgeschmittene, genant, weil gleichsam eine lecta.
 Note von der Cadence scheint abgeschnitten zu seyn, als z. E. wenn
 Modus Dorius in \bar{e} schließet, da das letzte \bar{d} fehlet, dergleichen nun in
 Wiedeb. vom Fantasiren &c. G 9 den

den Melodien mitten und auch wol gar am Ende des Liedes vorkömmt, wie unter andern in der Melodie: Christum wir sollen loben schon 2c. (siehe den ersten Theil des Clav. Spiel. pag. 206. §. 22.)

Man hat ganze Bücher von den Modis Musicis der Alten.

§. 11. Es ist mein Zweck nicht, die Moden-Lehre der Alten weitläufig abzuhandeln, vielweniger den Unterschied derselben mit den unsrigen anzuzeigen, es müßte sonst sehr vieles davon gesagt werden, weil man in den alten Zeiten grosse Bücher davon geschrieben hat, die denen Liebhabern des Alterthums gefallen, uns aber bey unserer neuen Einrichtung der Dur- und Moll-Töne wenig nützen können. Wir wenden uns also jetzt zu einigen alten Melodien, und zeigen ihre alte Ton-Art an, da wir denn eine jede Ton-Art wieder vornehmen, und die darin gesetzte Lieder anzeigen wollen. Wir werden dabey Gelegenheit haben, hin und wieder eine kleine Anmerkung zu machen.

Lieder, die auf den Modum Dorium gesetzt.

§. 12. Auf den Modum Dorium sind folgende Lieder gesetzt:

1) Jesus Christus unser Heyland, der von uns 2c. stehet noch recht im Modo Dorio.

2) Christ lag in Todes-Banden 2c. *)

3) Christ

Warum es schwer ist, den eigentlichen alten Modum einer alten Lieder-Melodie zu erkennen.

*) Diese Melodie ist jetzt ziemlich nach unserm *d moll* eingerichtet. In einigen gedruckten Büchern stehet die andere Note des Liedes in *gis*, dahero denn ein Anfänger leicht denken möchte, das Lied wäre aus unserm *a moll*; es schliesset aber doch ordentlich ins *d*. Einige Sing-Arten haben im andern Theil des Liedes die zweyte Note ins *fs*, welche Veränderung aber ein wenig zu weit gehet, und den eigentlichen alten Modum ganz unkenntlich macht. Ueberhaupt ist es jetzt schon schwer, den rechten Modum eines Liedes zu wissen, einige wenige ausgenommen, wie wir hernach sehen werden. Unsere Ohren sind an unsere Ton-Arten so gewöhnt, daß wir die alten Ton-Arten gar bald in die unsrigen verwandeln, ja schon größtentheils verwandelt haben, als den Dorium in *d moll*, den Phrygium in *e moll*; den Lydium in *f dur*, den Mixolydium in *g dur*, und den Aeolium in *a moll*, dahero dann die Ton-Arten der alten Griechen immer mehr bey uns veralten. Dem allen aber ohngeachtet ist es doch gut, daß man von den Ton-Arten der Alten ein wenig verstehet. Wer zum Exempel meynet, daß die Melodie von dem Liede: Durch Adams Fall ist ganz verderbt 2c. aus *d moll* wäre, und denn stehet, daß im fünften Satz die Ausweichung in *g dur* fällt, der denket: Was hat *d moll* mit *g dur* zu thun, das weicht ja ordentlich in *g moll* aus? Wer nun weiß, daß die Melodie noch in einer alten Ton-Art zum Theil stehen geblieben, der kan sich bald darin finden. Werkmeister sagte, das Lied: Durch Adams Fall 2c. wäre Hypophrygii Modi, (ob man gleich mehrentheils auf den Dorium clausulirte,) Ursache: weil kein Gesang in Clausula minus principali schloßte.

3) Christ ist erstanden, von der Marter alle 2c.
 4) Mit Fried und Freud ich fahr dahin 2c.
 5) Auf meinen lieben Gott 2c. Wenn ich die erste Note ins *d* setze, als wenn es aus *d moll* gehen soll, ohne vor *h* ein *b* im Systemate zu setzen, (wie sonst in *d moll* seyn muß,) so sehe ich den achten Modum Dorium, obgleich der Ambitus alsdenn nur bis \bar{c} gehet. Wir sehen hieraus, wie ähnlich der Dorius unserm *d moll* ist: denn in den Mittelstimmen brauchten die Alten auch das *b*.
 6) Wir glauben all an einen Gott, Schöpfer 2c.
 7) Jesulein, du bist mein, weil 2c. (Hall. Ges. B. N. 1386.)
 8) Ach Gott thu dich erbarmen 2c. ist im Modo Dorio. Im Hall. Ges. B. N. 1283. ist es etwas geändert, und sehr nach unserm *g dur* eingerichtet, endiget sich aber in *d moll*. Wer nun nichts von den Ton-Arten der Alten weiß, wie will der zurechte kommen, wenn er die Ton-Art nach unsern heutigen Ton-Arten benennen soll? es ist weder *g dur* noch *d moll*, ob es gleich in diesem anfängt. Im ersten Theil meines Clav. Spiel. IV. Abschn. Cap. XIII. §. 21. ist dieses Lied mit angeführet, und heißt es daselbst: Das N. 1288. hat auch eine sonderbare Ton-Art; im Anfange scheinete aus *g dur* zu seyn, und schliesset in *d moll*. So müßte nun einer antworten der nichts von den Ton-Arten der Alten, und wie sie von den Neuern sind verändert, und so viel möglich in unsere gebräuchliche Ton-Arten reduciret worden, gehöret oder gelesen hätte; es war im ersten Theil des Clavier-Spielers noch nicht nöthig, von den Ton-Arten der Alten zu reden. Jetzt aber sagen wir, es steht im Modo Dorio; aber die Melodie ist verändert, und folglich Modus Dorius verstellt und unkenntlich geworden. Man sehe dieses Lied, wie es p. 490. in Joh. Herm. Scheins Cantional- oder Gesangbuch, welches 1645. zu Leipzig in 8v. herausgekommen, stehet; da offenbaret sich Modus Dorius am besten.

9) Vater unser im Himmelreich 2c.
 10) Als Christus geboren war 2c. oder: Singen wir aus Herzens-Grund 2c. Diese Melodie singen wir aus dem Modo Dorio *ficto seu transposito*, (eine Quarte höher als der Dorius,) welcher unserm *g moll* sehr ähnlich siehet, nur daß statt *es*, *e* darin vorkömmt. Siehe §. 7.

§. 13. Folgende Lieder stehen in der Hypodorischen Sing-Art: Lieder: Melo:
 1) Hilf Gott, daß mirs gelinge 2c. oder: Wenn meine Sünd die in der Hypo:
 mich kränken 2c. Hier wird gemeynet die Melodie, welche im Hall. podorischen
 Ges. Sing-Art.
 G g 2

Ges. B. N. 192. stehet, (nicht aber die an etlichen Orten gewöhnliche Melodie, die in *f dur* stehet, und also anhebet: $\bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{a} | \bar{b} \bar{g} \bar{c} \bar{d} | \bar{c}$) sie ist aber hin und wieder geändert, und so viel möglich nach *a moll* eingerichtet. Wer nun diese Melodie recht in die Hypodorische Sing-Art sehen will, der bilde sich statt der Discant-Noten Alt-Noten ein, das ist, er denke die Noten stünden im Alt-Zeichen; so wird er finden, daß das Lied in \bar{a} anfängt, (denn was im Discant-Schlüssel \bar{a} ist, das ist im Alt \bar{a}) und auch in \bar{a} schliesset; die tiefste Note ist *a*, und die höchste ist \bar{a} , so wie wir §. 4. den Hypodorium ausgesetzt haben. Weil nun auf diese Weise die Melodie ziemlich tief gehet, und alle Hälse diese Tiefe nicht haben können, so ist hier Modus Hypodorius transpositus daraus gemacht, und ist species octavae, nach §. 7. $\bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{h} \bar{c} \bar{d} \bar{e}$.

2) Von Gott will ich nicht lassen &c. Wer es aus dem ächten Hypodorio hören will, der fange von *a* an; da denn die Scala, nach §. 4. wäre: $a \bar{h} \bar{c} \bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a}$; weil es aber alsdenn wieder zu tief gehet, so wird ein Modus fictus Hypodorius, nach §. 7. daraus gemacht, und wird unsern *g moll* ähnlich, nur daß die Melodie kein *es* hat, und gehet alsdenn von *d* bis \bar{d} folgender Gestalt $\bar{d} \bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{b} \bar{c} \bar{d}$.

3) Jesus Christus unser Heyland, der den Tod &c. 4) Gott Vater, der du deine Sonn &c. 5) Was mein Gott will, das gescheh allezeit &c. u. a. m. werden alle von uns transposite gebraucht, entweder als in *a moll*, oder als in *g moll* stehend.

Modus Phrygius ist vor andern wohl zu merken wegen seiner Clausul. Wie das Praeludium hier zu machen.

§. 14. Nun folget Modus Phrygius, welchem das *f* ganz eigen ist; (siehe §. 4.) sonst wäre es unser *e moll*. Unter allen alten Modis hat ein Organiste sonderlich den Modum Phrygium wegen seiner Clausul wohl zu merken, damit er statt *f* nicht *fs* nehme, und *e moll* daraus mache. Und wer ein Praeludium vor dergleichen Pleder, die Phrygii Modi sind, machen will, der muß solches Praeludium weder aus *c dur* noch *e moll*, vielweniger aus *e dur* (als welches letztere eine grobe Unwissenheit verrathen würde) machen, sondern er fange mit der Quinte zu *a moll*, nemlich mit *e*, als der grossen Terzie an, modulire darauf in *a moll*, und weiche nach Belieben in *g dur*, *e moll* und *c dur* aus, (er weiche aber nicht in *f dur* und *d moll*, darin *a moll* auch sonst natürlich ausweichen kan, wie im vorigen Capitel gezeigt wor-

worden) gehe wieder in *a moll*, und schliesse so, wie er angefangen, in der Quinte zu *a*, nemlich in *e* mit der grossen Terzie, indem er von *A* nach *e* (nicht aber wie in *e moll* von *H* nach *e*) gegangen. Kurz, er mache Clausulam Modi Phrygii, wie wir bald zeigen werden. Die Lieder dieser Ton-Art, unter welchen einige noch ganz Phrygisch sind, wenigstens der Melodie nach, sind folgende:

1) Es woll uns Gott genädig seyn &c. Einige clausuliren im Lieder, die im fünften Satz in *e moll*, und nehmen *fis* statt *f*. Besser aber ist *f*: denn Modo Phrygisch bleibt der Modus Phrygius ungeändert. Den Bass zu dieser Melodie findet man in der Waltherischen musikalischen Lexico; der aber erwehntes *fis* erst behalten, hernach aber auch gezeiget, wie man es entrathen könnte. Weil nun verschiedene bekannte Lieder in dieser Ton-Art stehen, so wollen wir hier zur Übung bemeldte Melodie aus dem Waltherischen Lexico hersehen, dabey man denn vornemlich auf die Clausul *g f e* zu sehen:

238 Cap. V. Von den Ton-Arten der Alten. (S. 14.)

The image shows three systems of musical notation. Each system has a treble staff and a bass staff. The treble staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. The bass staff is in 3/4 time. The notation includes notes, rests, and tablature numbers (0-8) on the bass staff. Some numbers are marked with an asterisk (*). There are also some markings like 'NB.' above the treble staff in each system.

Hier stehet nun der mit dem NB. bezeichnete Satz zweymal. Singet nun die Gemeine *fi*, so muß der Organist *nolens volens* auch *fi* spielen, oder es würde eine grosse Disharmonie geben. Die Solmizatores nenneten die Clausul von A ins E, *la mi*. Wir werden im Capitel von der Cadence diese Clausul noch einmal vor uns nehmen, deswegen wir hier nicht weiter davon reden wollen. Wer die alten Ton-Arten nicht kennet, der spricht: Dis Lied ist aus *a moll*, und schliesset in der Quinte mit der grossen Terzie.

2) Ach GOTT vom Himmel sieh darein *ic*. Wer hier den Modum Phrygium sehen will, der fange mit \bar{h} an, so ist die tiefste Note \bar{e} , und die höchste \bar{e} . Ob nun gleich alsdenn im dritten Satz das *fi* vorkömmt, so ist es doch nur einmal; zu geschweigen, daß, wie
Walther

Waltther in seinem Lexico berichtet, einige Noten=Gesang=Bücher diesen Satz $\bar{a} \bar{h} \bar{g} \text{fir} \bar{e} \bar{g} \bar{a} \bar{h}$, also hätten: $\bar{h} \bar{c} \bar{a} \bar{g} \bar{e} \bar{g} \bar{a} \bar{h}$, da das *fir* herausgeworfen worden.

3) Christus der uns selig macht 2c. Wenn man dieses Lied mit \bar{e} anfängt, so ist es Modi Phrygii authentici. Im Hallischen Gesang= Buch fängt es mit \bar{a} an, und ist dem *g moll* ähnlich gemacht, da sich denn nur am Ende Clausula Modi Phrygii sehen läffet. Weil dieses Lied nun sehr üblich ist, so wollen wir es hier hersetzen, so wie die Melodie noch ungeändert hier gesungen wird; da denn der Ambitus nicht mehr als eine Octave in sich hat, (im Hallischen Gesang= Buche hat es eine Note im Ambitu) nemlich, von \bar{e} bis \bar{e} ; es offenbaret sich auch kein *fir* darin, und Clausula principalis kömmt viermal darin vor. Es ist wahr, es siehet unserm *a moll* sehr ähnlich, weicht auch in keine andere Ton=Arten aus, sondern fängt in der Quinte von *a moll* an, und endiget sich auch darin.

Christus der uns selig macht 2c.

The image shows a musical score for the hymn 'Christus der uns selig macht 2c.' It consists of two systems of two staves each. The top system has a treble clef and a 3/4 time signature. The bottom system has a bass clef. The music is written in a style typical of 18th-century hymnals, with notes and rests on a five-line staff. There are several asterisks (*) above certain notes in the bass line, likely indicating specific intervals or accidentals. The score is enclosed in a large bracket on the left side.

Die grosse
Terzie war
bey den Alten
im Schluß
sehr gebräuch-
lich.

Sehr oft findet man sonst zur Schluß-Note des dritten, vierten, siebenten und achten Sazes im Bass A mit der grossen Terzie, da es denn das Ansehen hat, als wenn man in *D moll* gewichen; allein, Modus Phrygius hat mit *cis* so wenig als mit *dis* und *fs* zu thun. Die grosse Terzie war bey ihnen am Ende des Liedes oder Sazes sehr gebräuchlich, als im Modo Dorio das *fs*, im Modo Phrygio das *gis*, und im Modo Aeolio das *cis*: denn sie hielten dafür, daß es nicht gut wäre, mit der Triade minus perfecta zu schliessen. Wer diese Melodie als im *a moll* stehend ansiehet, der kan folgendes Dubium bekommen, nemlich, warum man im dritten, vierten, siebenten und achten Satz nicht von \bar{a} nach \bar{e} (also von der Quinte des Tones) durch *a gis fs* gegangen, wie im andern Theil gemeldet worden, daß es ordentlicher Weise geschehe; weiß er aber nur, daß hier Modus Phrygius, und nicht eigentlich unser *a moll* ist, so ist sein Dubium gehoben.

Ziel-

Vielleicht hat Modus Phrygius und Aeolius Gelegenheit gegeben, in Moll-Tönen durch die kleine Septime und Sexte herunter zu gehen; wir wollen es aber hier nicht untersuchen. Gewiß ist indessen, daß die alten Ton-Arten eher da gewesen als die neuern.

4) Ach Herr mich armen Sünder 2c. oder: Herzlich thut mich verlangen 2c. Diese Melodie mag auch noch wol in ihrer alten Composition stehen / ohne daß sie geändert worden. Man halte sie aber nicht vor *a moll*, vielweniger vor *c dur*, sondern Modi Phrygii, mache derohalben seinen Bass, sonderlich seine Clauseln, so wie wir bey N. 3. eben gesehen haben.

5) Da Jesus an dem Creuze stund 2c.

6) Christum wir sollen loben schon 2c. Dieses Lied fängt in \bar{a} an, als wenn es Modus Dorius wäre, und endiget sich in \bar{c} , gleich dem Phrygio. Hier giebt es nun unter den Alten eine doppelte Meinung, *cujus modi* dieses Lied wäre? einige sagen, es wäre Modus Dorius, und am Ende wäre eine sogenannte Clausula dissecta; (§. 6. 10.) andere wieder halten es Modi Phrygii; wir wollen den Streit hier nicht schlichten. Am besten ist, man halte es Modi Dorii, und präladire Anmerkung. aus unserm gewöhnlichen *d moll*, und weiche in *c dur* und *a moll* aus, so wird der Cantor das Lied commoder anheben können, als wenn man es Modi Phrygii tractiren wolte: denn der Organist hält dem Vorsänger zu gefallen gerne in dem Tone aus, darin ein Lied anfängt. Weil der Herr Walther dieses Lied unter das Register der Lieder gesetzt, welche Modi Phrygii wären, so bin ihm gefolget, woran sich wol niemand stossen wird. Die Clausul ist also im Bass A mit der grossen Terzie, da denn der Organist durch ein paar Griffe ins D endlich aushält bey'm Vorspiel.

7) Herr Jesu Christ wahr'r Mensch und Gott 2c. Die Melodie im Hall. Ges. B. N. 1376. wird wol die alte Melodie seyn; sie hat aber dieses Fremde an sich: die Vorzeichnung ist nach *f dur* eingerichtet, worin sie auch anfängt; der Schluß aber ist, als wenn *g moll* in seiner Quinte mit der grossen Terzie schliesset. Im ersten Theil des Clavier-Spielers, pag. 206. §. 21. haben wir Melodien angezeigt, die in einer andern Ton-Art endigen, als sie angefangen, hiezu kan man diese Nummer auch noch fügen. Wir haben also Modus cor- gehört, daß bey verschiedenen Liedern die Ton-Art verdorben, wie die raptus, woher es zu verstehen, erhellet aus diesem Capitel. Die alten Melodien er entstanden? hatten einige Aehnlichkeit mit unsern jezigen Ton-Arten; (siehe §. 6.), wir richteten sie nach unsern jezigen Ton-Arten ein; allein es konnte
Wiedeh. vom Santasiren 2c. Sh doch

doch nicht immer ohne Schaden der alten Melodie angehen, daher ist denn die Ton-Art verdorben, also daß oft kein ächter neuer Modus mit seinen natürlichen Ausweichungen daraus geworden, und der alte Modus auch nicht veit geblieben. In unserm Liede hätte nun leicht der Baß im Schluß auch *f* haben können, so wäre Anfang und Ende einander gleich gewesen. Wer diese Melodie Phrygii Modi sehen will, der bilde sich Baß-Noten statt des Discants ein, lasse aber alle Versetzungs-Zeichen weg, so ist der Ambitus $\bar{e} \bar{f} \bar{g} \bar{a} \bar{b} \bar{c}$, und unten nimmt dieser Modus noch das *d* mit, statt *dis*.

Modus Phrygius hat zwei Clausulas assumptas.

§. 15. Wegen der Formal-Clauseln (siehe §. 10.) fällt hier noch ein wenig zu erinnern vor. Alle authentische Töne nehmen ihre Clausulas formales in dem untersten Clave in der Terzie und in der Quinte. Allein dieser hat noch zwei Clausulas assumptas in *a* und *c*, welche diesen Tonum ganz lieblich und angenehm machen, da er sonst von Natur ganz traurig ist; (man lasse *z. E.* in dem Liede: Christus der uns selig macht *ic.* so wie es §. 14. stehet, das *g* in den Mittelstimmen weg, bis zu allerlest, und mache immer zu *e* die kleine Terzie, so wird es traurig und lahm herauskommen;) und diese beyden Clausulas nimmt er statt der Clausulae secundariae, (so wird Clausula minus principalis auch genannt,) welche in diesem Tone als eine Propria keinen Platz findet; jedoch kan sie in Cantu figurali als eine Peregrina angebracht werden. Sie siehet so aus:

Clausula minus principalis Modi Phrygii.



§. 16. Wir gehen zum Hypophrygio, darin stehen folgende Lieder:
 (31) Mitten wir im Leben sind *ic.* Bey dieser sehr beweglichen und kührenden Melodie trifft ein, was Walther in seinem musikalischen

lischen Lexicon von diesem Modo schreibt, p. 411: „Der Ambitus
 „ dieses Modi ist zwischen h und \bar{h} . Diesen Ambitum sollte er de
 „ jure (von rechtswegen) absolviren; man hat aber angemerkt,
 „ daß dieser Modus selten in den untersten Clavem h herunterzu-
 „ steigen, sondern dieses Semitonium, so er mit dem \bar{c} unten er-
 „ reichen sollte, oben in der Höhe davor anzunehmen, ja gar bis-
 „ weilen bis ins \bar{a} heraufzusteigen pflege; daher es komme, daß
 „ zwischen diesem und dem Modo Phrygio ein geringer Unterscheid
 „ sey.“ Das bekräftiget nun dieser Kirchen-Gesang: Mitten wir
 im Leben sind *ic.* Schlagen wir nun unsere Choral-Bücher nach,
 so finden wir in dieser Melodie wieder hineingeflickte Semitonia, nem-
 lich $\bar{c}\bar{b}$, $\bar{f}\bar{e}$ und $\bar{g}\bar{f}$. Aber im Choral-Buch Heinrich Friefens,
 1712. gedruckt, sind alle diese fremde \bar{x} nicht zu finden. Ob nun
 gleich Joh. Hermann Schein in seinem Cantional- oder Gesang-
 Buch Augspurgischer Confession (welches 1665. zum andernmal zu
 Leipzig gedruckt worden,) alle diese Semitonia in der Melodie hat,
 so finde doch in einem noch ältern Melodien-Gesang-Buch,
 welches 1604. zu Hamburg gedruckt worden, alle diese Semitonia nicht,
 da ich denn den Hypophrygium ungeändert sehe. Die ungekünstelte Die Melodie
 alte Melodie (darin keine Semitonia sind) klingt gewiß sehr beweg- von dem Lie-
 lich, und passet sich recht zu den klagenden und devoten Ausdrücken de: Mitten
 des Liedes, also daß keine Verbesserung nöthig gewesen. Die M- wir im Leben
 ten haben diese Ton-Art am geschicktesten gehalten, einen trauri- sind *ic.* ist den
 gen, beweglichen, stehenden und bittenden Affect auszudrücken Ausdrücken
 man singe diese Melodie langsam, andächtig und rührend, so wird recht angepas-
 sie gewiß gefallen, und die Worte recht beleben, ja dem Zuhörer set.
 afficiren oder bewegen. Zudem ist die Melodie leicht, und für jeder-
 mann, ja zur Absingung einer ganzen Gemeinde sehr geschickt. Ueber- Lob der alten
 haupt scheineth es, als wenn dem gemeinen Mann die Erlernung der Lieder-Melo-
 dieder, die noch in den alten Modis musicis stehen, leichter fällt, dien.
 als der jetzigen Melodien, die nach der Kunst in ihre verwandte
 Ton-Arten ausweichen. Ist es wahr, was der Herr Sorge
 in ersten Theil seines Vorgemachs; pag. 23. von den alten Melo-
 dien schreibt, nemlich: „Daß man nicht leugnen könne, daß der
 „ gute Geist Gottes frommer Componisten Feder bey ihrer Diato-
 „ nischen Armuth regieret, weil ihre Melodien eine besondere Ernst-
 „ hastigkeit, Devotion und Andacht bey sich führen, und dazu rei-
 „ jen;“ so ist gewiß diese Melodie eine mit von solchen Melodien,
 welche

welche mit Recht und Billigkeit, sowol als die alten geistreichen Lieder, in der Kirche bezubehalten sind.

2) Erbarm dich mein, o Herr Gott &c. Diese Melodie stehet auch noch, so wie die vorige, in ihrer ungeänderten Ton-Art; siehe im Hall. Ges. B. N. 613. obgleich die Clauseln nicht nach der Hypophrygischen Art immer stehen, da man zu \bar{c} im Bass A mit der grossen Terzie nimmt, als wäre man in d moll. Ferner muß im andern Satz im Discant die durchgehende Note von \bar{c} nach \bar{a} nicht b , sondern h seyn, das bringt der alte Modus mit. Bey dieser Melodie findet man in verschiedenen Choral-Büchern die dritte Note des ersten Satzes in $\bar{g}is$; (die eben bey N. 1. angeführten Choral-Bücher haben kein $\bar{g}is$,) damit hat nun dieser Modus nichts zu thun in der Fortschreitung. Man hat aber ohne Zweifel die Melodie dadurch beweglicher machen (oder geschwinde ins a moll führen) wollen, in Meynung, daß das Steigen und Fallen durch halbe Töne geschickt wäre, traurige Affecte auszudrücken; dem sey aber wie ihm wolle, der gemeine Mann wird das $\bar{g}is$ niemals treffen, sondern er behält sein g ; da findet sich denn (wenn die Gemeinde g singet, und die Orgel $\bar{g}is$ hören läset,) wie die Alten sagten, *mi contra fa*, wovon sie nichts hielten, und wovon wir auch nichts halten.

3) Herr Gott dich loben wir &c. oder das Te Deum laudamus, stehet auch im Hypophrygio. Es soll also ein demüthiges Lob-Lied, und eine Anrufung der göttlichen Barmherzigkeit seyn, wie sonderlich aus den letztern Zeilen des Liedes zu ersehen; darum schickt sich nun diese Ton-Art und Melodie auch so schön zu den Worten. Wer ein Praeludium zu dieser Ton-Art machen will, der richtet es so ein, wie bey dem Modo Phrygio gesagt worden. Und hieran haben wir nun Proben genug vom Modo Hypophrygio.

§. 17. Weil nun im Modo Lydio und Hypolydio keine Lieder stehen, so folget Modus Mixolydius. Wir haben §. 10. gesagt, daß die Formal-Clauseln aus der Triade Harmonica genommen würden, als hier aus \bar{g} \bar{h} \bar{a} ; allein dieser Tonus nimmt statt der Clausulae finalis h , das \bar{c} , über dieses nimmt er noch die Clausulam f , und deswegen heißt er Mixolydius; daher denn auch Clausula finalis nicht in \bar{g} $\bar{f}is$ \bar{g} gemacht wird, gehet also der Bass nicht von d ins g , sondern von

Anmerkung.

Clausulae
Modi Mixo-
lydii.

von *c* ins *g*, folglich wird dieser Modus verstellt, wenn wir ihn un-
 fern *g dur* ähnlich machen. Unter den Kirchen-Liedern rechnet man
 hieher, das Lied: 1) Ach! (etliche haben D!) wir armen Sünder 2c. Lieder, so im
 3m Hall. Ges. B. findet sich diese Melodie N. 216. Es ist *fis* und *Modo Mixo-*
cis vorgezeichnet, fängt in *d dur* an, schliesst aber in *a dur*. Die *lydio* stehen.
 Clausul des dritten Satzes, da der Bass *c* hat, ist aber in *d dur*
 fremd, eben wie *a moll* im vierten Satz, womit *d dur* nichts zu thun
 hat, sondern, wie bekannt, natürlich in *a dur* ausweicht. In an-
 dern Choral-Büchern findet man in der Vorzeichnung nur *fis*. Ob-
 gleich gemeinlich in *d dur* angefangen wird, und der andere Satz
 auch ordentlich in *d dur* clausuliret, so ist doch der Schluß in *a moll*.
 Man kan also diese Melodie unter keiner Rubrique von unsern übli-
 chen Ton-Arten bringen: denn es ist weder *a moll*, noch *d dur*, oder
g dur, sondern diese Melodie stehet im *Modo Mixolydio transposito*:
 denn wenn sie nicht transponiret wäre, so wäre der Ambitus von
g bis \bar{g} , welche Tiefe nicht für alle Sängere ist; deswegen hat man
 sie eine Quinte höher gesetzt, da denn der Ambitus von \bar{a} bis \bar{a} ge-
 het. Walther in seinem musicalischen Lexico schreibt l. c. diese Me-
 lodie hätte den richtigen und legalen Ambitum des *Modi Mixolydii*,
 welcher von *g* bis \bar{g} , oder von \bar{g} bis \bar{g} seyn muß, wie die Transposi-
 tion weiset, wenn ich die erste Note ins \bar{a} setze; allein Anfang und
 Ende ist doch nicht so, wie es *Mixolydii* erfordert, weil ich alsdenn
 mit der Quinte des Tones \bar{a} anfangen und endigen, da doch Anfang
 und Ende hier in *g* seyn müßte. Der Herr Sorge hat in seinem
 Borgemach einen Versuch gethan; wie eine pur *Mixolydische* Melodie
 zu machen; sie ist diese:



Hieraus erhellet, daß unser *g dur* vom Mixolydio weit unterschieden.
 2) Es ist das Heil uns kommen her *zc.* wird auch zu diesem *Modo* gerechnet; (alsdenn muß die erste Note \bar{a} seyn, wenn man es untransponiret hören will,) doch aber kommt im ersten Satz des andern Theils *fs* vor, welches der Mixolydius vermeidet; ferner sind Anfang und Ende nicht *Moden-mäßig*.

Anmerkung,
 den achten
 Modum eines
 jeden alten
 Liedes zu ken-
 nen, ist schwer.

§. 18. Da man nun schon im sechzehnten *Seculo* nicht mehr gewiß hat wissen können, aus welchem *Modo musico* etwa diese oder jene *Melodie* wäre, so ist es anjesho keinem zu verdenken, der es nicht mehr von alten *Melodien* sagen kan. Die Sache verdient auch so viele *Untersuchung* nicht; genug, daß ein *Organiste* weiß, woher es doch komme, daß manche *Melodien* sich in keine von unsern neuen *Ton-Arten* gut will setzen lassen, und daß manches *Lied* eine andere *Ausweichung* hat, als heut zu Tage üblich ist bey unsern *Dur- und Moll-Ton-Arten*. Wir gehen weiter; da denn folget:

Lieder, die im
 Hypomixoly-
 dio stehen.

§. 19. *Modus Hypomixolydius*, dessen *Ambitus* ist von \bar{a} bis \bar{a} , doch ohne daß im *Ambitu fs* erscheinet. Auf diesen *Modum* finden wir nun wieder verschiedene *Kirchen-Gesänge* gesehet; allein es ist fast kein einiges mehr vollkommen rein. Die *Vermeidung* des *fs* (schreibt Herr *Sorge* l. c.) verführte die *Cantores* statt *h* das *b* zu gebrauchen; wie sonderlich in den *Liedern*: Komm heiliger Geist, erfüll *zc.* und: Dis sind die heiligen zehn Gebot *zc.* zu ersehen. Es werden aber folgende *Lieder*, die wir nur anzeigen wollen, hieher gerechnet, als:

1) Veni

- 1) Veni sancte Spiritus etc. oder: Komm heiliger Geist, erfüll etc.
- 2) Dancksagen wir alle, Gott unserm Herrn Christo etc.
- 3) O Lux-beata Trinitas etc. oder: Der du bist drey in Einigkeit etc.
- 4) Veni Creator Spiritus etc. od. Komm Gott Schöpfer, heiliger etc.
- 5) Dis sind die heiligen zehn Gebot etc.
- 6) Gott sey gelobet und gebenedeyet etc. Auch diese alte Melodie ist nicht mehr rein, sondern vermittelst des *fi*, so sich sonderlich im Schluß insinuiren will, im Modo Hypojonico verändert. Walther hat in seinem Lexico die accurate Melodie, nebst einen Baß, so wie dieser (und der vorhergegangene) Modus ihn eigentlich erfordert. (die durchgehenden Noten, die nur zur Zierde sind, ausgenommen.) Weil nun die Clausuli des Modi Phrygii und Hypophrygii, des Mixolydii und Hypomixolydii das vornehmste sind, darauf man zu sehen, und die man auch wol in seinen Praeludii vor dergleichen Liedern zu beobachten hat, so wollen wir bemeldte Melodie dem Liebhaber zu seiner Nachricht mittheilen.

Gott sey gelobet, und gebenedeyet etc.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The treble staff uses a G-clef and a key signature of one sharp (F#). The bass staff uses a C-clef. The music is in 3/4 time. The first system shows the beginning of the piece with a treble staff starting on a whole note G4 and a bass staff starting on a whole note C3. The second system continues the melody with various note values and rests. The third system concludes the piece with a final cadence. The bass staff includes several figured bass notations (6, 4, 6, 9, 6, 4, 6, 6, 6, 6, 43, 6) indicating figured bass accompaniment.

Exempel eines Liedes, da alles Hypomixolydisch ist.

248. Cap. V. Von den Ton-Arten der Alten. (S. 19.)

System 1: Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings: 4 3, 6, 6, 6, 6, 4 3.

System 2: Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings: 6, 6, 6, 9, 6.

System 3: Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings: 6, 6, 6, 6.

System 4: Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings: 6, 4 3, 6.

System 5: Treble clef, 3/4 time signature. The melody consists of half notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings: 6, 9 8, 5 6, 6 3 2, 9 6 4 3.



Man schlage hiebey im Hall. Ges. B. diese Melodie N. 529. auf, und halte es hiegegen, so wird man sehen, wie beydes Discant und Bass unserm *g* *dur*, so viel als möglich gewesen, ähnlich gemacht worden.

§. 20. Modus Aeolius. Dieser und der folgende Modus sind Clauseln des unserm *a* *moll* sehr ähnlich, nur daß in der Haupt-Melodie kein *Modi Aeolii* *gis* darf gebrauchet werden; sonst vermischten die Alten diese Ton-Arten auch mit dem *Dorio*. Die Formal-Clauseln fallen auf *a c e*; wenn in der Quinte *e* clausuliret wird, so geschieht es nicht durch *e dis e*, sondern durch *e d e*, dazu denn der Bass also stünde: *A F E*. Die Lieder, die man unter andern, als auf dem *Modo Aeolio* gesetzt, ansähe, sind:

1) *G*ott hat das *E*vangeliu[m] *u*c. Man fange die Melodie in Lieder, die im *Modo Aeolio* *e* an, so offenbaret sich *Modus Aeolius* am besten; es gehet als *sehen* denn aber zu tief, daher diese Melodie auch transposite tractiret wird. Der *Ambitus* ist nur eine *Septime*, nemlich von *a* nach *g*, das macht aber nichts; nun solte es billig in *a* schliessen, es schlieset aber in *e*.

Wiedeb. vom *Santastren* *u*c.

3 i

2) Das

2) Das Magnificat, oder: Meine Seel' erhebt den HErrn &c. Diese Melodie ist auch transponiret, weil sie sonst zu tief ginge; man fange nur im Discant von \bar{e} an, so siehet man die Aeolische Ton-Art, es schliesset diese Melodie auch alsdenn in a .

3) Ich ruf zu dir, HErr Jesu Christ &c. Wir fangen diese Melodie mit \bar{a} oder \bar{h} gemeiniglich an, ist also Modus Aeolius fictus. Setze ich aber die erste Note ins \bar{e} , so ist die höchste Note alsdenn \bar{a} , und die tiefste g , ob es gleich nur bis a gehen sollte. Es nahmen es aber die Alten in Ansehung der Höhe und Tiefe nicht immer so genau. Es läßt sich diese Melodie bequem in d oder e moll transponiren.

4) Erhalt uns, HErr, bey deinem Wort &c. Diese Melodie brauchen wir gemeiniglich aus g moll; wenn man aber dieselbe in \bar{a} oder a anfängt, so ist sie im ersten Fall zu hoch, im andern aber zu tief; sonst siehet man alsdenn die Aeolische Ton-Arten. Wir eilen weiter, da folget:

Lieder, so im
Modo Hypo-
aeolio stehen.

§. 21. Modus Hypoaeolius. Dahin gehören folgende Lieder:

1) Mag ich Unglück nicht widerstahn &c. Diese Melodie gehet von \bar{e} bis \bar{e} , und schliesset ins \bar{a} . Sie ist in der Haupt-Melodie noch ungeändert; siehe Hall. Ges. B. N. 1057.

2) Allein zu dir, HErr Jesu Christ &c. Siehe l. c. N. 607. Diese Melodie fängt in \bar{e} an, dazu der Bass denn A und nicht c seyn muß. Die Haupt-Melodie überschreitet zweymal ihre Grenzen, und gehet bis \bar{f} ; sonst ist sie ohne halbe Töne. Sie wird mehrentheils aus g moll gespielt.

3) Wär Gott nicht mit uns diese Zeit &c. N. 1313. steht die alte Melodie, jedoch im g moll transponiret. Wer es im Hypoaeolio sehen will, der fange einen Ton höher an, und werfe die vor-gezeichnete b weg. Das \bar{cis} , welches sich alsdenn bey der Clausul in d findet, ist erlaubt, weil, wie gesagt, der Dorius mit dieser Ton-Art wohl vermischet wurde.

4) Von allen Menschen abgewandt &c. und endlich

5) Wo Gott, der HErr, nicht bey uns hält &c.

Wir

Wir tractiren diese Melodie gemeiniglich aus *g moll*; wenn wir sie mit \bar{c} anfangen, so ist die tieffste Note \bar{g} und die höchste \bar{c} ; dieses wäre nun, wie gesagt, Modus Hypoaeolius imperfectus.

§. 22. Wir kommen nun zur letzten Haupt-Ton-Art der Lieder, die im Alten, welche einige für die erste rechnen, nemlich es folget: Modo Jonica stehen.

Modus Jonicus. Dieser Modus ist unser *c dur*, ja alle unsere Dur-Töne sind anders nichts als Modi Jonici transpositi. Folgende Lieder gehören hieher:

1) Ein' feste Burg ist unser Gott *rc.*

Diese Melodie ist in Cantu nicht geändert; (siehe l. c. N. 1131.)

die Clausuln sind in \bar{c} , \bar{e} und \bar{g} . Ob nun gleich bey uns der Bass nicht immer so dazu stehet, wie er eigentlich nach der alten Art dazu stehen sollte, so macht das bey uns Neuern nichts aus; so sehr hat man sich nicht zu binden in dieser Jonischen Ton-Art; wenn nur die Haupt-Melodie und einige Clausuln richtig bleiben: (siehe §. 19. N. 6.) denn das ist das vornehmste.

2) Vom Himmel hoch da komm ich her *rc.*

3) Gott, der Vater, wohn uns bey *rc.*

4) Jesaia, dem Propheten, das geschah *rc.*

Was hier in *d dur* stehet, muß alsdenn in *c dur* stehen.

§. 23. Modus Hypojonicus. Weil diese Ton-Art von *g* bis \bar{g} , und also sehr tief gehet, so werden die auf diesen Modum gesetzte Chorale bey uns gemeiniglich aus *g dur* oder *f dur* tractiret. im Modo Hypojonico stehen. Man führe sie in *c dur*, so ist der alte Modus richtig. Die Lieder sind unter vielen folgende:

1) Nun freut euch lieben Christen g'mein *rc.* 2) Es spricht der Unweisen Mund wol *rc.* 3) Wenn wir in höchsten Nöthen seyn *rc.*

4) O Herre Gott, dein göttlich Wort *rc.* 5) Aus tiefer Noth schrey ich zu dir *rc.* 6) Herre Gott dich loben alle wir *rc.* 7) Nun lob, mein' Seel, den Herren *rc.* 8) Wenn mein Stündlein vorhanden ist *rc.*

Wer ein mehreres von den Ton-Arten der Alten verlanget zu wissen, den verweise in andere Bücher, so davon ex professo handeln. Wir haben hier schon für einen Anfänger genug davon gesagt.

250 Cap. V. Von den Ton-Arten der Alten. (§. 20. 21.)

2) Das Magnificat, oder: Meine Seel' erhebt den HErrn &c. Diese Melodie ist auch transponiret, weil sie sonst zu tief ginge; man fange nur im Discant von \bar{e} an, so stehet man die Aeolische Ton-Art, es schliesset diese Melodie auch alsdenn in a .

3) Ich ruf zu dir, HErr Jesu Christ &c. Wir fangen diese Melodie mit \bar{a} oder \bar{h} gemeiniglich an, ist also Modus Aeolius fictus. Setze ich aber die erste Note ins \bar{e} , so ist die höchste Note alsdenn \bar{a} , und die tiefste g , ob es gleich nur bis a gehen solte. Es nahmen es aber die Alten in Ansehung der Höhe und Tiefe nicht immer so genau. Es läßt sich diese Melodie bequem in d oder e moll transponiren.

4) Erhalt uns, HErr, bey deinem Wort &c. Diese Melodie brauchen wir gemeiniglich aus g moll; wenn man aber dieselbe in \bar{a} oder a anfängt, so ist sie im ersten Fall zu hoch, im andern aber zu tief; sonst stehet man alsdenn die Aeolische Ton-Arten. Wir eilen weiter, da folget:

Lieder, so im
Modo Hypo-
aeolio stehen.

§. 21. Modus Hypoaeolius. Dahin gehören folgende Lieder:

1) Mag ich Unglück nicht widerstahn &c. Diese Melodie gehet von \bar{e} bis \bar{e} , und schliesset ins \bar{a} . Sie ist in der Haupt-Melodie noch ungeändert; siehe Hall. Ges. B. N. 1057.

2) Allein zu dir, HErr Jesu Christ &c. Siehe l. c. N. 607. Diese Melodie fängt in \bar{e} an, dazu der Bass denn A und nicht e seyn muß. Die Haupt-Melodie überschreitet zweymal ihre Grenzen, und gehet bis \bar{f} ; sonst ist sie ohne halbe Töne. Sie wird mehrentheils aus g moll gespielt.

3) Wär Gott nicht mit uns diese Zeit &c. N. 1313. stehet die alte Melodie, jedoch im g moll transponiret. Wer es im Hypoaeolio sehen will, der fange einen Ton höher an, und werfe die vor-gezeichnete b weg. Das \bar{c} , welches sich alsdenn bey der Clausul in d findet, ist erlaubt, weil, wie gesagt, der Dorius mit dieser Ton-Art wohl vermischet wurde.

4) Von allen Menschen abgewandt &c. und endlich

5) Wo Gott, der HErr, nicht bey uns hält &c.

Wir