

N e u e
sehr erleichterte, praktische
G e n e r a l b a ß s c h u l e
für
j u n g e M u s i k e r,

zugleich
als ein nöthiges Hülfsmittel
für diejenigen,
welche den Generalbaß ohne mündlichen Unterricht
in kurzer Zeit leicht erlernen wollen,

von
M. Carl Gottlieb Hering.

E r s t e r B a n d.

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

Zittau und Leipzig
bey dem Verfasser und in Commission bey Gerhard Fleischer,

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

7417 MSC 8000

[illegible]

“ ”

S r. H o c h g e b o r e n

d e m

H e r r n

Friedrich Wilhelm Graf von Rüdiger,

Besitzer der Herrschaft Ober- und Nieder-Strahower im Taborkreise des Königs-
reichs Böhmen,

d e m

thätigen Beförderer alles Guten

d e m

edlen Unterstützer wissenschaftlicher Talente

mit

Verehrung und Dankbarkeit

gewidmet

v v v

d e m V e r f a s s e r.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS

1911

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS

1911

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS

1911

THE UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS

CHICAGO, ILLINOIS

1911

V o r e r i n n e r u n g

Unser Zeitalter ist reich an neuen Erleichterungsmitteln bey der Erziehung unserer Kinder, reich an besondern und zweckmäßigen Methoden bey ihrem Unterrichte, und es giebt beynahe wenig Wissenschaften und Künste, die wir nicht schon Kindern, selbst durch Spiele, bezubringen suchen. Wir bilden frühzeitig kleine Naturkundiger, Mathematiker, Geographen, Historiker, Astronomen, und denken nun auf einmal das wieder gut zu machen, was die lieben Alten, nach unserer Meinung, so schlecht gemacht haben. *)

Bey der jetzt überall und in allen Ständen Eingang findenden Musik, bey ihrem unlängbaren Ein-

flusse auf die sittliche Bildung der Menschheit, bey dem Wunsche vieler Eltern, ihre Kinder mit dieser Kunst frühzeitig bekannt zu machen, und bey dem Bestreben der Lehrer, den musikalischen Unterricht sich und ihren Lernenden möglichst zu erleichtern, wird auch gegenwärtiger Versuch, den jungen Musiker von den ihm so nöthigen Regeln der musikalischen Grammatik durch eine leichte und zweckmäßige Methode einen deutlichen und anschaulichen Begriff zu geben, gewiß nicht unwillkommen seyn.

Alle Pädagogen sind, wie ich glaube, darinne einverstanden, daß die Erlernung einer Sprache mit

*) Wenn diese künstliche Inoculation mannigfacher Kenntnisse vor den gefährlichen Geisteskrankheiten, als da sind: Aberglaube und Unwissenheit, verwahrt, wenn nicht auf der andern Seite eben so gefährliche Krankheiten, als da sind: Vielwifferey und Eigendünkel erzeugt werden; so sind diese Bemühungen der Erzieher der jungen Menschheit keinesweges zu tadeln, sondern vielmehr zu loben. Nur müssen unsere Inoculisten, so wie bey den englischen Schußblättern, immer auf ächte Materie halten.

Beihülfe der Grammatik leichter und sicherer ist, als ganz ohne Grammatik. Wir können zwar durch eine viele Jahre lang fortgesetzte Übung im Lesen, Uebersetzen, Sprechen, und durch den gesellschaftlichen Umgang, eine Sprache ohne Grammatik lernen, aber zuweilen gehöret die halbe Lebenszeit dazu, um eine mögliche Vollkommenheit zu erlangen. Verbinden wir dagegen mit dem Sprachunterricht die grammatikalischen Regeln in zweckmäßigen, den Fähigkeiten der Lernenden angemessenen, und vom Leichten zum Schwerern fortgehenden Beyspielen, dann wird die Erlernung einer Sprache nicht allein in kürzerer Zeit, sondern auch auf eine sichrere Weise erreicht werden. *)

Der Generalbaß ist eine Grammatik der Musik, und eine Bekanntschaft mit den Regeln dieser musikalischen Grammatik ist dem jungen Musiker eben so nöthig und unentbehrlich, wie jedem Sprachlernen-

den eine Sprachlehre. Wir müssen uns nicht bloß mit der Schnelligkeit des Notenlesens und mit der Fertigkeit der Finger begnügen; unsere einzige Absicht muß nicht seyn, bald kleine Virtuosen aufzuweisen zu können, und schwere Constücke berühmter Meister von ihnen abspielen zu hören. Dies kann auch das Glockenspiel und die Drehorgel geschickter Künstler. Wir müssen unsere Lernenden auch in die Schule der Harmonie aufnehmen, und durch zweckmäßige Übungen sie mit der Mannichfaltigkeit der Accorde, ihren Verwandtschaften, und wechselseitigen Verbindungen bekannt machen. Leichter, schneller und gründlicher werden dann die Fortschritte mit unsern Musikkernenden seyn.

Zu diesem Behuf ist nun gegenwärtige Generalbaßschule geschrieben, und ich habe ihr eine solche Einrichtung gegeben, die, so wie mich wenigstens die Erfahrung gelehrt hat, am zweckmäßigsten ist, um das

*) Wir müssen jetzt alles, was wir lernen wollen, auf die kürzeste und leichteste Weise zu erlernen suchen, da unser Leben so kurz, ein langes Leben so selten ist, und das Patriarchenalter gar nicht mehr statt findet, da wir ohnedieß so viel zu lernen haben, und da der himmelaufstrebende Baum der menschlichen Erkenntnisse seine zahllosen Aeste immer höher aufstreckt, und neue Zweige hervorbringt, da ohne Leiter hinauf zu klettern, keinem Sterblichen möglich, und durch einen gymnastischen Geniesprung es noch weniger möglich ist. Wir müssen also für eine gute Leiter sorgen.

Studium des Generalbasses leicht und angenehm zu machen.

Bei dieser für den jungen Musiker bestimmten Generalbassschule habe ich mir folgende Gesetze vorgeschrieben und zu erfüllen mich bemüht:

1) Wir gehen von den leichtesten Sätzen aus. Der Unterschied der sogenannten ganzen und halben Töne zur genauen Kenntniß derselben macht in wiederholten Beyspielen den Anfang. Ich setze bey meinen Lernenden bloß die Kenntniß der Diskant- und Bassnoten, und der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen voraus.

2) Wir gehen in einer allmählichen Stufenfolge weiter. Nach der Kenntniß der ganzen und halben Töne suchen wir die Durtonarten in ihrer aufsteigenden Tonfolge auf, üben sie sorgfältig in der Diskant- und Bassstimme, vergleichen nun die in einer Scale liegenden Töne in Ansehung ihrer Entfernung mit dem Grundtone, lernen also die Intervallen kennen, suchen dann den Dreyklang auf, stellen uns denselben in mehrern Octaven vor, verwechseln ihn, verbinden endlich nach und nach mehrere Accorde des Dreyklangs in ihren verschiedenen Lagen

mit einander, gehen sodann zu den Molstonarten über, zeigen den Unterschied in ihrer auf- und absteigenden Tonfolge, lernen den weichen Dreyklang ebenfalls mit seinen Verwechslungen kennen, verbinden den harten und weichen Dreyklang in mehrfachen Beyspielen mit einander, und wenden endlich diese Uebungen auf die Modulationen an.

3) Wir lassen den Lernenden selbst handeln. Um alles mechanische Erlernen zu vermeiden, um den jungen Musiker stets in eigne Thätigkeit zu versetzen, um ihn immer nachdenkend zu erhalten, sind überall Aufgaben eingeflochten, bey denen er nicht bloß abspielen, und nicht ohne Nachdenken bleiben kann. Durch solche Uebungen kommt er nun allmählig so weit, daß er bald der Melodie ihre gehörigen Mittelsstimmen, bald den bloßen Bassnoten ihre gehörigen Accorde mittheilen kann.

Den Vorwurf einer zu großen Weitläufigkeit darf ich nicht von denen befürchten, welche Lehrer sind oder waren, und also Gelegenheit hatten, bey dem Unterricht mit Anfängern sich Erfahrungen über leichtere Methoden einzusammeln.

Bei Beurtheilung der in dieser Generalbassschule beobachteten Methode muß keiner seine höhere und ausgebreitete Einsicht zum einzigen Maassstabe seiner Kritik nehmen, sondern er muß entweder sich von seinen erworbenen Kenntnissen gleichsam lössagen, sich als einen ersten Anfänger denken, und dann prüfen, ob er nach dieser Anleitung leichte und schnelle Fortschritte machen würde, oder er muß sich als ein nachdenkender Lehrer viele Erfahrungen bei dem Unterrichte mit Anfängern eingesammelt haben, und ein solcher Lehrer wird diese hier übergebene Anweisung bei dem Gebrauch mit seinen Lernenden praktisch untersuchen können.

Einsichtsvolle Kunstrichter! die Ihr an der Verbesserung und Ausbreitung der Tonkunst mit rühmlichem Eifer arbeitet; die Ihr das Gute durch

Euren Beyfall belohnt, und das Schlechte durch Euren Tadel verwerft! Verkennet nicht die Absicht eines Mannes, der hier einen kleinen Beytrag liefern wollte, die ersten Schritte in das innere Heiligthum der Tonkunst dem jungen Musiker leichter und angenehmer zu machen, und der sie vorbereiten wollte, sich dem Geiste Eurer höhern Werke mit Ehrfurcht und Bewunderung zu nahen.

Mit Achtung werde ich die Stimme erfahrener Lehrer der Tonkunst hören, und dann, wenn ihr ehrenvoller Beyfall — oft die einzige Belohnung eines Schulmannes — mich ermuntert, meine wenigen Nebenstunden dazu verwenden, den jungen Freunden der Tonkunst nützlich zu werden, und ihren Fleiß zu erleichtern.

Noch einige Worte über den Gebrauch dieses Buchs.

Wenn ich hier über den Gebrauch und die Methode dieses Buchs einige Worte sage, so maße ich mir nicht an, geübten und erfahrenen Musiklehrern dadurch Vorschriften geben zu wollen, und ihnen etwas zu sagen, was sie ohne mich schon wissen. Nur denjenigen, welche sich dem Unterrichte in der Musik nicht vorzüglich widmen, sondern zuweilen dieses Geschäft treiben, glaube ich einige Gedanken mittheilen zu dürfen. Da in den, den Lectionen beygefügtten Erklärungen, hin und wieder schon Anmerkungen über das methodische Verfahren bey dem Unterricht eingestreut worden sind, so werde ich das dort Gesagte hier nicht wiederholen, sondern nur im Allgemeinen einige Vorschläge geben.

1) Ich halte es für sehr nöthig, wenn neben dem musikalischen Unterrichte wöchentlich zwey Stunden dem Unterrichte in diesem Buche ausschließlich gewidmet werden. Wer den wichtigen Einfluß des Generalbasses auf die Erleichterung des Musikunterrichts kennt, wird diese Zahl der Stunden gewiß nicht vermindern.

2) Wenn dem Lernenden, der aufmerksam ist und nachdenkt, dennoch einige der nachfolgenden Lectionen zu schwer vorkommen, so hat er die vorhergehenden nicht hinlänglich verstanden, geübt, oder wieder vergessen. In diesem Falle ist es nun am zweckmäßigsten, die frühern Lectionen zu wiederholen, und besser zu üben.

3) Mit denjenigen Musiklernenden, welche noch wenig Unterricht bekommen haben, kann der Lehrer auch anfangs bloß die leichten Tonarten von den Aufgaben der Lectionen durchgehen, und nach und nach bey den Wiederholungen der Lectionen die übrigen damit verbinden. Daß ich meine Musiklernenden meistens in allen Tonarten üben lasse, ist nöthiger und nützlicher, als diejenigen glauben, welche ihre Lernenden immer nur in den leichten Tonarten spielen lassen.

4) Bey allen Lectionen, so wie überhaupt bey jedem Unterrichte, muß man die Lernenden durch Fragen im beständigen Nachdenken erhalten. Dadurch erfährt man nicht nur,

ob der Lernende alles Vorgetragene richtig gefaßt und verstanden hat, sondern das Gedächtniß wird auch dadurch geübt und gestärkt, seinen Vorrath von Kenntnissen schnell hervorzufinden und mitzutheilen; auch lernt zugleich das Kind, von seinen gesammelten Ideen eine mündliche Rechenenschaft zu geben, und sich bestimmt auszudrücken.

Um ein Beyspiel dieser Fragen zu geben, will ich von der ersten Lection die erste Aufgabe nach diesen Examinirübungen durchgehen.

1) Warum nennt man die Entfernung von *c* bis *d* einen ganzen Ton? — Oder auch so: Warum sagt man: von *c* bis *d* ist ein ganzer Ton? —

2) Wie nennt man den Ton, welcher zwischen *c* und *d* liegt?

3) Wenn nennt man den Ton, der in der Mitte des *c* und *d* liegt, *cis*? —

4) Welche andere Benennung erhält dieser Ton *cis* auch noch? —

5) Wenn geben wir diesem genannten Tone den Namen *des*? —

Nach diesem Muster werden nun auch die übrigen Aufgaben dieser ersten Lection dem Lernenden abgefragt. Die

Antworten liegen in den zu jeder Aufgabe gehörigen, darunterstehenden Erklärungen. Eine mathematische Erklärung des Unterschieds der enharmonischen*) Töne, (z. B. *cis* und *des*) nach den Gesetzen der Temperatur des Tonsystems, würde jetzt am unrechten Orte seyn.

Diese fragende Methode beobachtet man nun auch bey den folgenden Lectionen, und um noch einige Beyspiele zu geben, so wäre bey der zweyten Lection die erste Frage: In welcher Ordnung folgen die ganzen und halben Töne einer Durtonart aufsteigend? — Die Antwort ist in der sechsten Zeile. — Dann: Welches sind die ersten zwey ganzen Töne? — Der folgende halbe Ton? — Die nun folgenden drey ganzen Töne? — Der letzte halbe Ton? —

Bey den Intervallen suche man ebenfalls seine lernenden durch Fragen in steter Aufmerksamkeit zu erhalten. Wie heißt von *c* die Secunde? — Die Terz? — Die Quarte? u. s. w. Welches ist von *g* die Secunde? — Die Terz? — die Quarte? — u. s. w.

Fährt man nun so lange fort zu fragen, bis man nicht mehr zu fragen nöthig hat, so wird der Lernende durch diesen ersten Band schon eine gute Grundlage im Decliniren der Musiksprache erlangt haben.

*) Enharmonische Töne sind in diesem ersten Bande, Seite 3, 27) erklärt.

Erste Lektion.

Von ganzen und halben Tönen.



Langsam und ohne Uebereilung, genau und gründlich müssen die ersten Schritte seyn, mit welchen wir den jungen Musiker auf die ihm noch unbekannten Wege der Harmonie hinleiten wollen. Wir machen also den Anfang mit der Kenntniß der ganzen und halben Töne, ohne uns auf die Richtigkeit oder Unrichtigkeit dieser Benennung einzulassen.

1) Von *c* bis *d* ist ein ganzer Ton, weil sich zwischen diesen beiden Tönen noch ein Mittelton befindet. Dieser Mittelton heißt *cis* (man sehe den zweyten Takt), wenn er aufsteigend von *c* herkommt; er heißt aber auch *des* man sehe den dritten Takt), wenn man ihn absteigend von *d* herleitet.

2) Von *d* bis *e* ist ein ganzer Ton, weil sich zwischen diesen beyden Tönen ein Mittelton befindet, der *dis* heißt, wenn er aufsteigend von *d* herkommt, und *es*, wenn man ihn absteigend von *e* herleitet.

3) Von *e* bis *f* ist nur ein halber Ton, weil zwischen diesen beyden Tönen kein Mittelton ist.

4) Von *f* bis *g* ist ein ganzer Ton. Der Mittelton zwischen *f* und *g* heißt *fis*, hergeleitet von *f*, und *ges*, abgeleitet von *g*.

5) Von *g* bis *a* ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt *gis*, bald *as*.

6) Von *a* bis *b* ein ganzer Ton; der Mittelton heißt *bald* *ais* bald *b*.

7) Von *b* bis *c* ist ein halber Ton, weil zwischen diesen beyden Tönen kein Mittelton sich befindet.

8) 9) 10) sind hier Aufgaben für den jungen Musiker, und bereits in 5) 6) 7) erklärt.

11) 12) ist übereinstimmend mit 1) 2).

13) Von *e* bis *fis* ist ein ganzer Ton, wegen des Mitteltens, der *bald eis* bald *f* heißt.

14) Von *fis* bis *g* ist ein halber Ton.



- 15) Ist oben 2) erklärt. — 16) Uebereinstimmend mit 15).
 17) Verglichen mit 14). — 18) 19) Man sehe 5) und 6).
 20) Von *h* bis *cis* ist ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt hier aufsteigend *his*, und absteigend *c*.
 21) Von *cis* bis *d* ist ein halber Ton, weil kein Mittelton dazwischen ist.
 22) bis 26) Ist bereits erklärt.
 27) Von *fis* bis *gis* ist ein ganzer Ton, wegen des Mitteltons, der hier aufsteigend *fsfis*, und absteigend *g* genannt wird.

- 28) *gis* bis *a* ein halber Ton.
 29) bis 33) Ist vorher schon erklärt worden.
 34) Von *cis* bis *dis* ist ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt bald *ciscis* bald *d*.
 35) Von *dis* bis *e* ein halber Ton.
 36) bis 40) Man vergleiche hier 20), 34), 35), 15) und 27).
 41) Von *gis* bis *ais* ist ein ganzer Ton. Den Mittelton nennt man bald *gisgis*, bald *a*.
 42) Von *ais* bis *h* ist ein halber Ton.



43) bis 47) Ist vorher erklärt.

48) Von *dis* bis *eis* ein ganzer Ton. Der Mittelton ist *disdis* oder *e*.

49) Von *eis* bis *fis* ein halber Ton.

50) bis 54) Sind dagewesene Beispiele.

55) Von *ais* bis *his* ist ein ganzer Ton, weil *h* dazwischen.

56) Von *his* bis *eis* ein halber Ton.

57) bis 61) Sind dagewesene Beispiele.

62) Von *eis* bis *fisis* ist ein ganzer Ton, weil *fis* dazwischen liegt.

63) Von *fisis* bis *gis* ein halber Ton.

64) bis 65) Da gewesene Beispiele.

66) Von *a* bis *b* ein halber Ton. Man vergleiche oben 6).

67) Ton *b* bis *c* ist ein ganzer Ton, weil *h* dazwischen liegt.

68) bis 70) Oben in 1) 2) 3) erklärt.

71) bis 72) Vorhergegangene Beispiele.

73) Von *d* bis *e* ein halber Ton.

74) Von *e* bis *f* ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt bald *e*, bald *fes*.

75) bis 77) Vorher erklärte Beispiele.



78) bis 79) Ganze Töne.

80) Halber Ton. Man vergleiche 5).

81) Von *a* bis *b* ist ein ganzer Ton, und der Mittelton heißt bald *a*, bald *bb*.

82) bis 86) Wiederholungen vorher erklärter Beispiele.

87) Von *c* bis *des* ein halber Ton, verglichen mit 1).

88) Von *des* bis *es* ein ganzer Ton, wo der Mittelton bald *d*, bald *eses* genannt wird.

89) bis 94) Wiederholungen vorher gegangener Beispiele.

95) Von *ges* bis *as* ein ganzer Ton, und der Mittelton heißt bald *g*, bald *asas*.

96) bis 98) Ebenfalls Wiederholungen.

99) Von *b* bis *ces* ein halber Ton.

100) Von *ces* bis *des* ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt bald *c* bald *desdes*.

101) Von *des* bis *es* ist ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt *d* und *eses*.

102) Von *es* bis *fes* ein halber Ton.

103) Von *fes* bis *ges* ein ganzer Ton, der Zwischenton ist *f* und *gesges*.

Zweite Lektion.

Aufsuchen der Durtonarten.



Es ist nöthig und nützlich für Lernende, die Tonarten selbst aufzusuchen, und leicht wird es dem jungen Musiker nach den Uebungen der vorigen Lektion seyn, wenn er sich folgende Regel bekannt macht:

Die aufsteigende Folge der Töne in einer Durtonart ist: zwey ganze Töne, ein halber Ton, drey ganze Töne, ein halber Ton.

Nach dieser angenommenen Regel sind nun alle Durtonarten, in ihrer aufsteigenden Tonfolge, ohne Schwierigkeit zu finden.

Um es nun dem jungen Musiker anschaulich zu machen, sind folgende Beispiele zur Uebung zu empfehlen.

1) Von *c* bis *e* zwey ganze Töne, von *e* bis *f* ein halber Ton; von *f* bis *a* drey ganze und nun von *a* bis *c* ein halber.

2) Von *g* bis *b* zwey ganze, von *b* bis *c* ein halber; von *c* bis *d* drey ganze, von *d* bis *e* ein halber.

3) Von *d* bis *f* zwey ganze, von *f* bis *g* ein halber; von *g* bis *a* drey ganze, von *a* bis *b* ein halber.

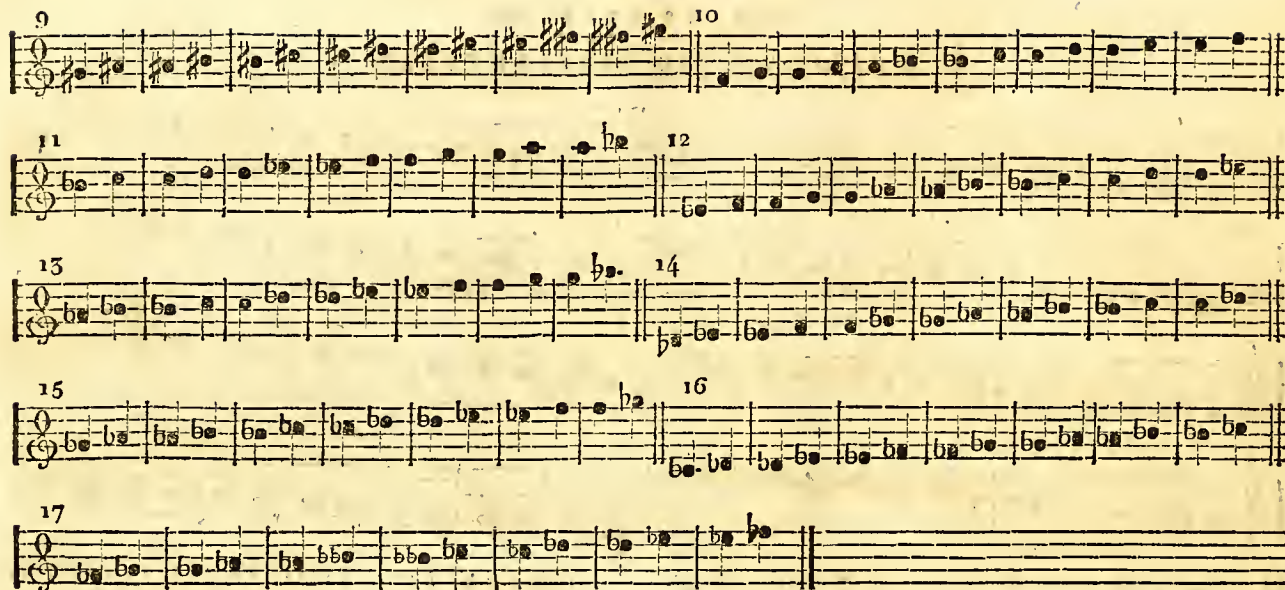
4) Von *a* bis *c* zwey ganze, von *c* bis *d* ein halber; von *d* bis *e* drey ganze, von *e* bis *f* ein halber.

5) Von *e* bis *g* zwey ganze; von *g* bis *a* ein halber; von *a* bis *b* drey ganze, von *b* bis *c* ein halber.

6) Von *b* bis *d* zwey ganze, von *d* bis *e* ein halber; von *e* bis *f* drey ganze, von *f* bis *g* ein halber.

7) Von *f* bis *a* zwey ganze, von *a* bis *b* ein halber; von *b* bis *c* drey ganze, von *c* bis *d* ein halber.

8) Von *c* bis *e* zwey ganze, von *e* bis *f* ein halber; von *f* bis *a* drey ganze, von *a* bis *b* ein halber.



9) Von *gis* bis *his* zwey ganze, von *his* bis *cis* ein halber;
von *cis* bis *fisis* drey ganze, von *fisis* bis *gis* ein halber Ton.

10) Von *f* bis *b* zwey ganze und ein halber; von *b* bis *f*
drey ganze und ein halber Ton.

11) Von *b* bis *es* zwey ganze Töne und ein halber Ton;
von *es* bis *b* drey ganze Töne und ein halber Ton.

12) Von *es* bis *as* zwey ganze Töne und ein halber Ton;
von *as* bis *es* drey ganze Töne und ein halber Ton.

15) Von *as* bis *des* zwey ganze Töne und ein halber Ton;
von *des* bis *as* drey ganze Töne und ein halber Ton.

14) Von *des* bis *ges* zwey ganze Töne und ein halber
Ton; von *ges* bis *des* drey ganze Töne und ein halber Ton.

15) Von *ges* bis *ces* zwey ganze Töne und ein halber
Ton; von *ces* bis *ges* drey ganze Töne und ein halber Ton.

16) Von *ces* bis *fes* sind zwey ganze Töne und ein
halber Ton; von *fes* bis *ces* sind drey ganze Töne und ein
halber Ton.

17) Von *fes* bis *bebe* zwey ganze Töne und ein halber
Ton; von *bebe* bis *fes* drey ganze Töne und ein halber
Ton.

Dritte Section.

Vorstellung der Durtonarten.



Hier ist eine Vorstellung der aufsteigenden Tonfolge der Durtonarten zur kurzen Uebersicht, damit der Lernende sogleich durch die Anschauung übersehen und leichter merken lernt, welche und wie viel Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen jede Durtonart hat.

1) In der diatonischen Tonfolge von *c dur* findet sich weder ein Kreuz noch ein Be. Diatonisch heißt eine Tonfolge, wenn man von einem Tone bis zur nächsten Octave desselben, wie bisher gezeigt worden ist, durch fünf ganze und zwey halbe Töne auf- und absteigt.

2) In der diatonischen Tonfolge von *g dur* findet sich ein Kreuz; nämlich vor *f*, für den Ton *fis*.

3) In *d dur* sind zwey Kreuze für *fis* und *cis*.

4) In *a dur* haben wir drey Kreuze für *fis*, *gis* und *cis*.

5) *E dur* hat vier Kreuze, nämlich für *fis*, *gis*, *cis* und *dis*.

6) In der diatonischen Tonfolge von *h dur* sieht man fünf Kreuze, nämlich für *cis*, *dis*, *fis*, *gis* und *ais*.

7) *Fis dur* hat sechs Kreuze, nämlich für *fis*, *gis*, *ais*, *cis*, *dis* und *eis*.

8) *Cis dur* hat sieben Kreuze und zwar für *cis*, *dis*, *eis*, *fis*, *gis*, *ais* und *his*.

9) In *gis dur* findet man acht Kreuze oder sechs zweyfache und ein einfaches, welches anstatt zwey gewöhnlicher steht. Man sehe das dritte Heft meiner Instructiven Variationen, p. 15. Var. 7. und p. 1. Var. 8.



10) In *dis dur* haben wir neun zweyfache Kreuze oder fünf zweyfache und zwey einfache.

Der Lernende untersuche hier die ganzen und halben Töne dieser in der vorigen Lection übergangenen Durtonart. Von *dis* bis *fisis* sind zwey ganze Töne, und von *fisis* bis *gis* ein halber Ton; von *gis* bis *ciscis* drey ganze Töne, und von *ciscis* bis *dis* ein halber Ton.

11) In *f dur* hat die diatonische Tonfolge ein *b*, nämlich vor *h*.

12) In *b dur* sind zwey *b*, nämlich vor *h* und *e*, woraus also *b* und *es* entsteht.

13) *Es dur* hat drey *b*, also *es*, *as* und *b*.

14) *As dur* hat vier *b*, nämlich *as*, *b*, *des* und *es*.

15) In *des dur* haben wir fünf *b*, nämlich *des*, *es*, *ges*, *as* und *b*. 16) *Ges dur* hat sechs *b*.

17) In *ces dur* findet man sieben *b*, also *fes*, *ges*, *as*, *b*, *ces*, *des*, *es*. 18) *Fes dur* hat sechs einfache und ein doppeltes.

19) Hier sind zur Uebersicht diejenigen Töne neben einander gestellt, welche auf zwey verschiedenen Stufen unsers Tonsystems stehen, aber auf dem Klaviere nur durch eine Taste angegeben werden können. In der Kunstsprache der Musik heißen sie enharmonische Töne.

Diese Benennung stammt ebenfalls von den Griechen ab, welche ihre Tonfolgen in drey Arten oder Geschlechter einteilten, in eine diatonische, chromatische und enharmonische Tonfolge.

Vierte Section.

Aufgaben über die Durtonarten.



Dies sind Aufgaben für den jungen Musiker, sich in der diatonischen Tonfolge der hier angezeigten Durtonarten zu üben. In jeder Aufgabe ist die erste und letzte Note der aufzusuchenden Tonreihe angegeben, und nach den vorhergegangenen Uebungen wird der Lernende leicht im Stande seyn, diejenigen Töne zu finden, welche in der diatonischen Tonfolge dazwischen liegen und hier weggelassen sind.

Diese Uebungen sind hier in die Bassstimme verlegt, und die in den gegenwärtigen Tonarten vorkommenden Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen sind nun am Anfange jeder Aufgabe zusammen gestellt, anstatt daß vorher diese Zeichen jedesmal vor ihrer Note standen.

Der Lernende wird also hier gewöhnt, die Bezeichnungen einer Tonart sich stets gegenwärtig im Laufe der Töne vorzustellen, und diese Uebung beschäftigt und übt zugleich die Aufmerksamkeit und das Gedächtniß.

Für den jungen Klavierspieler wird es sehr nützlich seyn, diese Uebung in den Tonarten lange und oft zu wiederholen, bis er sich die nöthige Fertigkeit darin zu eigen gemacht hat. Diese Uebung geschieht erst mit der rechten Hand allein, dann eben so mit der linken Hand, und endlich mit beyden Händen in zwey verschiedenen Detaven zugleich, bald auf= bald absteigend.

Eine nöthige Anweisung zur Applikatur dabey, giebt jede gute Klavierschule.

Fünfte Section.

Vorstellung und Bezeichnung der Intervallen.



Die Benennung Intervall ist von dem lateinischen Worte *Intervallum* hergenommen, welches einen Zwischenraum bedeutet. In der Musik heißt Intervall der Raum zwischen zwey verschiedenen Tönen.

Man vergleiche nämlich die verschiedenen Töne der Tonleiter, in Ansehung ihrer Entfernung, mit einander, wie obige Beispiele zeigen. Man zählt dabey allemal von dem tiefern Tone zu dem höhern, und richtet sich bey diesem Zählen nach den Stufen des Linienystems.

Der höhere Ton alsdann bekommt den Namen des Intervalls, zu dessen Benennung man lateinische Namen gewählt hat.

Den ersten Ton, von welchem man ausgeht, und der von einigen auch zu den Intervallen gerechnet wird, nennt man die Prime. Ein Intervall von zwey Stufen heißt eine Secunde, von drey Stufen eine Terz, von vier Stufen eine Quarte.

von fünf Stufen eine Quinte, von sechs Stufen eine Sexte, von sieben Stufen eine Septime, von acht Stufen eine Octave, von neun Stufen eine None, und von zehn Stufen eine Decime. (Die Decime ist eigentlich nur eine Terz über der Octave, und wird auch in der Harmonie völlig wie eine Terz behandelt. Die None ist zwar, an sich betrachtet, auch blos eine Secunde über der Octave, wird aber in der Harmonie verschieden von der Secunde behandelt.)

Um den Lernenden nicht mit zu vielen Kunstwörtern zu überhäufen, und ihm die Kenntniß der Intervalle leichter und deutlicher zu machen, nehmen wir vor jetzt blos in den Durtonarten, die diatonischen Intervallen, wie wir sie nennen wollen.

1) C ist hier die Prime, d die Secunde, e die Terz, f die Quarte, g die Quinte, a die Sexte, h die Septime, c die Octave und d die None.



2) In der diatonischen Tonfolge von *g* ist *a* die Secunde, *h* die Terz, *c* die Quarte, *d* die Quinte, *e* die Sexte, *fis* die Septime, u. s. w.

3) In der diatonischen Tonfolge von *d* ist *e* die Secunde, *fis* die Terz, *g* die Quarte, *a* die Quinte, *h* die Sexte, *cis* die Septime, u. s. w.

4) Von *a* ist *h* die Secunde, *cis* die Terz, *d* die Quarte, *e* die Quinte, *fis* die Sexte, *gis* die Septime, u. s. w.

5) Von *e* ist *fis* die Secunde, *gis* die Terz, *a* die Quarte, *h* die Quinte, *cis* die Sexte, *dis* die Septime, u. s. w.

6) 7) Von *h* ist *cis* die Secunde, *dis* die Terz, *e* die Quarte, *fis* die Quinte, *gis* die Sexte, *ais* die Septime, u. s. w.

8) Von *fis* ist *gis* die Secunde, *ais* die Terz, *h* die Quarte, *cis* die Quinte, *dis* die Sexte, *eis* die Septime, u. s. w.

9) Von *cis* ist *dis* die Secunde, *eis* die Terz, *fis* die Quarte, *gis* die Quinte, *ais* die Sexte, *his* die Septime, u. s. w.

10) Von *gis* ist *ais* die Secunde, *his* die Terz, *cis* die Quarte, *dis* die Quinte, *eis* die Sexte, *fisis* die Septime, u. s. w.

11) Von *dis* ist *eis* die Secunde, *fisis* die Terz, *gis* die Quarte, *ais* die Quinte, *his* die Sexte, *ciscis* die Septime, u. s. w.

12) In der diatonischen Tonfolge von *f* ist *g* die Secunde, *a* die Terz, *b* die Quarte, *c* die Quinte, *d* die Sexte, *e* die Septime, u. s. w.

13) 14) Von *b* ist *c* die Secunde, *d* die Terz, *es* die Quarte, *f* die Quinte, *g* die Sexte, *a* die Septime, u. s. w.

15) Von *es* ist *f* die Secunde, *g* die Terz, *as* die Quarte, *b* die Quinte, *c* die Sexte, *d* die Septime, u. s. w.

16) Von *as* ist *b* die Secunde, *c* die Terz, *des* die Quarte, *es* die Quinte, *f* die Sexte, *g* die Septime, u. s. w.

17) Von *des* ist *es* die Secunde, *f* die Terz, *ges* die Quarte, *as* die Quinte, *b* die Sexte, *c* die Septime u. s. w.

18) Von *ges* ist *as* die Secunde, *b* die Terz, *ces* die Quarte, *des* die Quinte, *es* die Sexte, *f* die Septime, u. s. w.

Sechste Lektion.

Beispiele zur Uebung in der Bezeichnung der Intervallen.

The musical notation consists of two systems, labeled 1 and 2. Each system has a treble and bass staff. System 1 shows intervals of thirds, fourths, and fifths, with fingerings 3, 3, 4, 2, 3, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 3, 4, 2, 3. System 2 shows intervals of thirds, fourths, and fifths, with fingerings 3, 3, 4, 2, 3, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 3, 4, 2, 3.

Die Bestimmung der gegenwärtigen und folgenden Lektion ist, die Lernenden in der Zifferbezeichnung der Intervalle so lange zu üben, bis sie darin die nöthige Fertigkeit haben.

In gegenwärtiger Lektion wird dem Lernenden anschaulich gezeigt, daß die Intervalle auch in höhern Octaven die nämlichen Benennungen und Zeichen behalten.

Diejenigen Intervallen, welche in der Octave des Grundtons liegen, nennt man zum Unterschiede einfache Intervallen. Diejenigen Intervallen, welche in der nächsten höhern Octave sich be-

finden, heißen zweifache oder gedoppelte, und diejenigen in der darauf folgenden noch höhern dreifache.

1) Die ersten vier Takte enthalten einfache, die letzten vier Takte zweifache oder gedoppelte Intervallen.

Im siebenten Takte stehen neben den Ziffern kleine Querstriche. Diese bedeuten, daß die gleich vorhergegangenen Intervallen noch einmal gespielt werden sollen, so wie im dritten Takte.

2) Auch hier ist die Ausführung der angegebenen Intervallsbezeichnung in zwei verschiedenen Octaven vorgestellt.

The image displays four musical exercises, numbered 4, 5, 6, and 7, arranged in three systems. Each exercise is written for a grand staff (treble and bass clef) and includes interval numbers below the notes.

- Exercise 4:** Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Interval numbers below bass staff: 5, 6, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3.
- Exercise 5:** Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Interval numbers below bass staff: 5, 6, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3.
- Exercise 6:** Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Interval numbers below bass staff: 5, 6, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3.
- Exercise 7:** Treble staff has notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass staff has notes G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Interval numbers below bass staff: 5, 6, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3.

3) bis 5). Die Ausführung bleibt dieselbe, wenn auch der Bass um eine Octave tiefer zu stehen kommt.

6) Die ersten drey Takte enthalten einfache, und die letzten drey Takte dreyfache Intervallen.

7) bis 8). Enthalten wieder zweyfache und dann dreyfache Intervallen. Mit der Tonfolge von *fis* ist die Tonfolge von *ges* verbunden, welche auf dem Klaviere einerley Tasten haben. Eben so schließt sich an die Tonfolge von *cis* die Tonfolge von *des* an.

Example 8: Musical notation for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music consists of whole notes and half notes. Above the bottom staff, there are interval numbers: 5, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3.

Example 9: Musical notation for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music consists of whole notes and half notes. Above the bottom staff, there are interval numbers: 5, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3.

Example 10: Musical notation for two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of three flats. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music consists of whole notes and half notes. Above the bottom staff, there are interval numbers: 5, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3, 5, 4, 2, 3.

9) Hier findet man erst einfache und dann dreyfache Intervallen. Mit *gis* *dur* ist hier *as* *dur* vereinigt.

10) bis 12) Sind zweyfache und dreyfache Intervallen vorgestellt.

Exercise 11: Treble staff shows intervals of 5, 6, 7, and 8. Bass staff shows intervals of 5, 6, 7, and 8.

Exercise 12: Treble staff shows intervals of 5, 6, 7, and 8. Bass staff shows intervals of 5, 6, 7, and 8.

Bei einer jeden dieser zwölf Aufgaben fragt der Lehrer, um das gedankenlose Abspielen der Noten zu verhüten, den Lernenden: Wie heißt hier der Grundton des Basses? — Welcher Ton ist von dem hier angegebenen Grundton die Secunde, die Tercz, die Quarte, die Quinte, die Septime, die Octave?

Eben diese Examirübungen stellt derjenige mit sich selbst an, welcher ohne mündlichen Unterricht diese Generalbassschule braucht.

Nur durch diese öftern Wiederholungen können diese durch-
aus nöthigen Elementarkenntnisse bey dem Lernenden zum klaren
Bewußtseyn kommen, so daß er nun immer sich selbst und An-
dern Rechenschaft geben kann, von dem, was er weiß und thut.

Darum sind auch in der ersten Lektion so viele Wieder-
holungen angebracht, welche der Pädagog dort nicht tadelt
wird.

Siebente Section.

Aufgaben zur Auffuchung der Intervallen.

The musical exercise sheet consists of four staves, each containing a sequence of notes with numbers above them indicating intervals. The exercises are numbered 1 through 7. Staff 1 is in 3/4 time, staff 2 in 4/4, staff 3 in 3/4, and staff 4 in 4/4. The exercises involve finding intervals between notes, with some staves showing double bar lines and repeat signs.

Nach den vorhergegangenen Uebungen wird nun der Lernende leicht im Stande seyn, gegenwärtige Aufgaben richtig auszuführen.

Um es dem Lernenden so viel als möglich zu erleichtern, sind diese Uebungen den vorigen sehr ähnlich gemacht. Bey jeder Aufgabe gibt die nämliche Bezifferung, welche in den ersten zwey Aufgaben über den Basnoten steht, aber in den folgenden weggelassen worden ist. Jeder Takt enthält durchgängig drey Viertel.

1) bis 12) Die ersten beyden Takte kann man in einfa-

chen, und die letzten beyden Takte in zweyfachen Intervallen spielen. Die rechte Hand behält also in den letzten zwey Takten die Intervalle der nämlichen Octave, die sie vorher bey den ersten zwey Takten spielte.

Zur Abwechslung kann man alsdann die ersten zwey Takte in den zweyfachen oder gedoppelten Intervallen anfangen, die in den letzten zwey Takten, wo der Bass um eine Octave tiefer fällt, zu dreyfachen werden.

15) Hier enthält jeder Last wieder zwey Viertel, und der Waß steigt oder fällt bey jedem Laste.

Die rechte Hand bleibt bey dem Steigen oder Fallen des Basses immer in der nämlichen Octave. Dadurch werden nun die einfachen Intervallen bey der eine Octave tiefer stehenden Bassnote zu zweyfachen, die alsdann, wenn der Bass um eine Octave höher steigt, wieder in einfache sich verwandeln.

14) Die Intervallbezeichnung ist hier die nämliche, wie in der vorigen Aufgabe.

15) bis 20) Die Intervallbezeichnung weicht hier einmal ab, aber nur in einigen Ziffern. Die rechte Hand kann hier in dreifachen Intervallen anfangen, die beym Streichen des Basses zu zweifachen werden.

15 8 5 6 5 6 7 8 16 8 5 6 5 8 7 8
3 3 4 3 4 2 3 3 3 4 3 2 3

17 8 7 6 5 6 7 8 18 8 7 6 5 8 7 8
3 5 4 3 4 2 3 3 5 4 3 4 3 2 3

19 8 7 6 5 6 7 8 20 8 5 6 7 8 9 8
3 5 4 3 4 2 3 3 3 2 3 4 3

21 8 9 8 5 6 7 8 22 8 7 8 5 6 7 8
3 4 3 3 4 2 3 3 2 3 3 4 2 3

23 8 9 8 7 8 9 8 24 8 7 8 5 8 7 8 25 8 7 8 5 8 7 8
3 4 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3 2 3 4 3 2 3 4 3 2 3

17) bis 19) Die Intervallbezeichnung ist hier wieder wie vorher 15 und 14.

20) Etwas mehr abweichend ist diese Aufgabe, in welcher auch die None, so wie in der 6ten, 11ten, 12ten Aufgabe auftritt. Auf die None folgt hier wieder die Octave. Man sagt also: die None löst sich in die Octave auf, und diese Auflösung der None in die Octave ist die gewöhnlichste.

21) bis 24) Jede Aufgabe ist nun hier verschieden von der andern bezeichnet. Diese Verschiedenheit erweckt die Aufmerksamkeit des Lernenden, und befördert die sehr nöthige Übung im schnellen Auffinden der durch Bezeichnung angezeigten Intervallen.

25) Hier ist auch eine dreifache Zifferbezeichnung. Die kleinen Querstriche bedeuten ebenfalls hier, wie vorher, die nämlichen vorhergegangenen Intervallen.

Achte Section.

Auffuchung des Dreyklangs.



Dreyklang, oder harmonischer Dreyklang, ist eigentlich jeder aus drey verschiedenen Tönen zusammengesetzte Accord; allein man versteht darunter gemeinlich nur denjenigen Accord, welcher aus einem Grundtone nebst seiner Terz und Quinte zusammengesetzt ist.

Wir suchen hier zuerst den sogenannten harten Dreyklang auf. Hart heißt der Dreyklang, wenn man mit dem Grundtone die in seiner diatonischen Tonfolge liegende Terz und Quinte verbindet. Kürzer kann man sagen: Der harte Dreyklang besteht aus dem Grundtone und dessen großer Terz und reiner Quinte, allein die Erklärung dieser Benennungen in genauer Bestimmung der Intervalle wird künftig erst folgen.

1) Der Dreyklang in der Durtonart *c* besteht also aus der Prime *c*, der Terz *e*, und der Quinte *g*.

2) In der Durtonart *g* ist der Dreyklang aus der Prime *g*, der Terz *b* und der Quinte *d* zusammengesetzt.

3) Bey dem Dreyklange der Durtonart *d* verbinden wir die Prime *d*, die Terz *fis* und die Quinte *a*.

4) In *a* dur nehmen wir zur Prime *a* die Terz *cis* und die Quinte *e*.

5) In *e* dur kommt zur Prime *e* die Terz *gis* und die Quinte *h*.

6) Der Prime *h* geben wir die Terz *dis* und die Quinte *fis*.

7) Mit der Prime *fis* verbindet der harte Dreyklang die Terz *ais* und die Quinte *cis*.

8) Von *cis* gehen wir zur Terz *cis* und zur Quinte *gis*.

9) In *gis* *dur* suchen wir zur Prime *gis* die Terz *his* und die Quinte *dis*.

10) Zu *dis* setzen wir *fisis* als Terz, und *ais* als Quinte.

11) Bey dem harten Dreyklange von *f* ist *a* die Terz und *c* die Quinte.

12) Bey *b* *dur* ist *d* die Terz und *f* die Quinte.

13) In *es* *dur* wird die Terz *g* und die Quinte *b* seyn.

14) Zu *as* kommt die Terz *c* und die Quinte *es*.

15) Mit *des* verbinden wir die Terz *f* und die Quinte *as*.

16) Mit der Prime *ges* wird die Terz *b* und die Quinte *des* vereinigt.

17) Hier finden wir die bereits noch nicht erwähnte Scala von *ces*. Ihre diatonische Folge ist: *ces, des, es, fes, ges, as, b, ces*, und ihr Dreyklang also *ces, es, ges*.

18) Der Lernende sieht hier die ebenfalls noch unerwähnte Scala von *fes*, deren Folge: *fes, ges, as, bebs, ces, des, es, fes*, und ihr Dreyklang also: *fes, as, ces* ist.

Neunte Section.

Vorstellung des Dreyklangs.



Hier sind die Dreyklänge in vier verschiedenen aufeinander folgenden Octaven vorgestellt.

Der Klavierspieler kann bey dem ersten, tiefern Dreyklang die linke Hand einsetzen, den folgenden zweyten Dreyklang mit der rechten Hand angeben, dann mit der linken Hand über die rechte hinweg zu dem dritten Dreyklang fortschreiten, und den vierten Dreyklang endlich der rechten Hand überlassen.

1) Der harte Dreyklang *c, e, g*, in der tiefen, in der ungestrichenen, in der eingestrichenen und zweygestrichenen Octave.

2) bis 5) Die harten Dreyklänge *g, h, d; d, fis, a*.

4) bis 6) Die harten Dreyklänge *a, cis, e; e, gis, h; h, dis, fis*.

7) bis 8) Die harten Dreyklänge *fis, ais cis; cis, eis, gis*.

9) bis 12) Die harten Dreyklänge *gis, lis, dis; dis, fisfis, ais; f, a, c; b, d, f.*

13) bis 18) Die harten Dreyklänge *es, g, b; as, c, es; des, f, as; ges, b, des; ces, es, ges; fes, as, ces.*

Gegenwärtige Lection darf keinesweges nur flüchtig durchgespielt werden; vielmehr muß sie so oft und so lange geübt werden, bis der Lernende von jedem angegebenen Tone den Dreyklang schnell und richtig treffen kann, ohne erst die obige Vorstellung des Dreyklangs in den Noten nachzusehen.

Der Lehrer sagt nun dem Lernenden einen von folgenden Tönen vor: *c, cis, des, d, dis, es, e, f, fis, ges, g, gis, as, a, b, li*, und der Lernende giebt alsdann den harten Dreyklang dieses Tons, entweder durch Nennung der Noten, oder durch Anzeige auf den Tasten, an. Dabey kann der Lehrer auch zuvor obige Quintenfolge wählen, und dann erst außer der Ordnung fragen.

Daß der Selbstlernende diese Uebungen ebenfalls mit sich anstellen müsse, braucht nicht erinnert zu werden.

Zehnte Section.

Verwechslung des Dreyklangs.

The musical notation consists of six numbered examples (1-6) arranged in two rows of three. Each example is written on a grand staff with a treble clef and a bass clef. The time signature is 3/4. The notes are represented by black dots on the staff lines. Examples 1-3 show the triad C-E-G in its root position and first and second inversions. Examples 4-6 show the triad C-E-G in its third inversion and the permutations of the notes C, E, and G.

Die in der vorigen Section vorgestellten Dreyklänge erscheinen hier in ihren Verwechslungen. Jeder Dreyklang nämlich kann auf eine dreymalige Weise angegeben werden. Dies geschieht dadurch, wenn man einem jeden von den drey Tönen zum obern Tone oder zur Melodie macht.

1) Bey dem Dreyklang *c, e, g*, verwechseln wir das untere eingestrichene *c*, und nehmen an dessen Statt das zweymalgestrichene *c*, daraus entsteht nun der Accord *e, g, c*; dann verlegen wir das *e*, und nehmen anstatt des eingestrichenen das zweygestrichene, daraus bildet sich der Accord *g, c, e*.

2) Eben diese Verwechslung wenden wir auch bey dem Dreyklang *g, h, d*, an. Wir verändern ihn also in *h, d, g*, und in *d, g, h*.

3) So wird nun auch aus *d, fis, a*, erst *fis, a, d*, und dann *a, d, fis*.

4) Aus *a, cis, e*, wird *cis, e, a* und *e, a, cis*.

5) Mit *e, gis, h*, bilden wir *gis, h, e* und *h, e, gis*. Eben so verändert sich *fes, as, ces* in *as, ces, fes* und *ces, fes, as*.

6) Durch die Verwechslung des *h, dis, fis*, entsteht *dis, fis, h*, und *fis, h, dis*. So wird ferner aus *ces, es, ges* durch Verwechslung *es, ges, ces* und *ges, ces, es*.

7) Hier verändern wir *fis*, *als*, *cis*, in *ais*. *cis*, *fis* und *cis*, *fis*, *ais*.

8) Eben so machen wir nun aus *cis*, *eis*, *gis*, einmal *eis*, *gis*, *cis* und endlich *gis*, *cis*, *eis*.

9) Aus *as*, *c*, *es*, wird *c*, *es*, *as* und *es*, *as*, *c*.

10) Aus *es*, *g*, *b*, entsteht *g*, *b*, *es* und *b*, *es*, *g*.

11) Auf gleiche Weise verändern wir *b*, *d*, *f*, in *d*, *f*, *b* und *f*, *b*, *d*.

12) In *f*, *a*, *c*, finden wir auch *a*, *c*, *f* und *c*, *f*, *a*.

13) So sind wir nun in den Dreyklang *c*, *e*, *g*, von welchem wir ausgingen, wieder zurückgekehrt.

Auch bey dieser Lection muß die Erinnerung hinzugefügt werden, daß die Uebung dieser Aufgaben so lange fortgesetzt werden muß,

bis der Lernende in Verwechslung des harten Dreyklangs eines jeden ihm aufgegebenen Tons ganz einheimisch und so sicher und fest geworden ist, daß er ohne Anstoß jeden beliebigen Dreyklang schnell und richtig zu verwechseln versteht.

Um diese Uebung zu erleichtern und zu befördern, bestimme der Lehrer zuweilen, ob der Lernende bey dem verlangten Dreyklange die Terz, die Quinte oder die Octave als den obern Ton oder die Melodie aufstellen soll. So bestimmt der Lehrer zum Beispiel: den harten Dreyklang von *c*, mit der Quinte oben; den harten Dreyklang von *d*, mit der Terz oben; den harten Dreyklang von *e*, mit der Quinte oben; von *f* mit der Octave oben; von *g* mit der Terz oben, u. s. w. Dann abwechselnd: den harten Dreyklang von *c* mit der Terz oben; u. s. w.

Elfte Section.

Aufgaben über den Dreiklang mit der Melodie.

Dies sind Aufgaben über den Dreiklang, bey denen der obensliegende Ton, als Melodie, durch Noten bezeichnet ist, und der Lernende sucht nun die übrigen dazu gehörigen Töne.

1) Die Quinte, als der obere Ton, erhält zu ihrem untern Gefährten die Terz (hier *e*) und die Octave (hier *c*). Die Octave bekommt unter sich die Quinte und die Terz. Die Terz, als Melodie, verbindet sich mit der Octave und der Quinte.

2) Die oben liegende Quinte *d* hat unter sich die Terz *h*, und die Octave *g*; die Terz *h* fordert die Octave *g* und die Quinte *d*; die Octave *g* dann die Quinte *d* und die Terz *h*.

3) Die Terz *fis* vereinigt sich bey ihrer harmonischen Begleitung mit der Octave *d*, und der Quinte *a*; die Octave *d* mit der Quinte *a*, und der Terz *fis*; die Quinte *a* mit der Terz *fis* und der Octave *d*.

4) Die Quinte *e* bekommt *cis* und *a*, die Terz *cis* dann *a* und *e*, die Octave *a* endlich *e* und *cis*.

5) Die Terz *gis* erhält *e* und *h*, die Octave *e* dann *h* und *gis*, die Quinte *h* endlich *gis* und *e*.

6) Die Quinte *fis* verbindet sich mit *dis* und *h*, die Terz *dis* mit *h* und *fis*, und die Octave *h* mit *fis* und *dis*.

7) Der Quinte *cis* giebt man *ais* und *fis*, der Terz *ais* dann *fis* und *cis*, der Octave *fis* endlich *cis* und *ais*.

8) Mit der Terz *cis* verbindet man *cis* und *gis*, mit der Octave *cis* dann *gis* und *eis*, mit der Quinte *gis* endlich *eis* und *cis*.

9) Zu der Quinte *dis* nimmt man *his* und *gis*, zu der Terz *his* alsdann *gis* und *dis*, zu der Octave *gis* endlich *dis* und *his*.

10) Die Quinte *ais* erfordert *fisis* und *dis*, die Terz *fisis* dann *dis* und *ais*, die Octave *dis* endlich *ais* und *fisis*.

11) Bey diesem Dreyklang behält man die nämlichen Tasten auf dem Klaviere, welche bey dem vorhergehenden Dreyklange ge-

braucht wurden. Die Terz *g* (vorher *fisis*) hat *es* (vorher *dis*) und *b* (vorher *ais*), die Octave *es* hat *b* und *g*, die Quinte *b* endlich *g* und *es*.

12) An die Quinte *es* schließt sich *c* und *as*, an die Terz *c*, dann *as* und *es*, an die Octave *as* endlich *es* und *c*.

13) Die Quinte *as* nimmt zu sich *f* und *des*, die Terz *f* dann *des* und *as*, die Octave *des* endlich *as* und *f*.

14) Die Quinte *des* verlangt *b* und *ges*, die Terz *b* dann *ges* und *des*, die Octave *ges* endlich *des* und *b*.

15) ist bey 15),

16) bey 12), und

17) bey 11) bereits erklärt.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The key signature is B-flat major (two flats).
 System 1 (measures 13-15): Treble staff has a 1 1/4 time signature. Measure 13 starts with a whole note chord of B-flat and D-flat. Measure 14 has a whole note chord of B-flat and D-flat. Measure 15 has a whole note chord of B-flat and D-flat.
 System 2 (measures 16-19): Treble staff has a common time signature. Measure 16 starts with a whole note chord of B-flat and D-flat. Measure 17 has a whole note chord of B-flat and D-flat. Measure 18 has a whole note chord of B-flat and D-flat. Measure 19 has a whole note chord of B-flat and D-flat.
 System 3 (measures 20-22): Treble staff has a common time signature. Measure 20 starts with a whole note chord of B-flat and D-flat. Measure 21 has a whole note chord of B-flat and D-flat. Measure 22 has a whole note chord of B-flat and D-flat.

18) Zu der Quinte *f* kommt *d* und *b*, zu der Terz *d* dann *b* und *f*, zu der Octave *b* endlich *f* und *d*.

19) Der Quinte *c* giebt man zu harmonischen Begleitern *a* und *f*, der Terz *a* dann *f* und *c*, der Octave *f* endlich *c* und *a*.

20) Von hier giengen wir aus, und hier treffen wir nach unserer vollendeten Wanderschaft durch die Dreyklänge wieder ein.
 Als Nachsatz haben wir noch die Dreyklänge von *ces*- und *fes*.

Zwölfte Lektion.

Aufgaben über den Dreyklang mit Zifferbezeichnung der Melodie.



Durch die vorhergegangene Lektion vorbereitet, soll nun der Lernende durch die Aufgaben der gegenwärtigen Lektion geübt werden, zu bloßen Bassnoten die dazu gehörigen Dreyklänge mit ihren Verwechselungen schnell und richtig zu treffen.

Um den Dreyklang über bloßen Bassnoten zu bezeichnen, bedient man sich der Ziffern 3, 5 und 8. Diese Ziffern setzt man zuweisen einzeln, wie hier, nämlich bald eine 3, bald eine 5, bald eine 8, über die Noten des Basses. Zuweisen stellt man auch eine 3 und 5, oder eine 3, 5 und 8 in gerader Linie übereinander, wovon bereits in der sechsten Lektion, im ersten Takte jeder Aufgabe, und in der siebenten Lektion, am Ende, Beispiele da gewesen sind.

Durch diese Ziffern, die man bald einzeln, bald vereinigt den Bassnoten giebt, wird also angedeutet, daß die so bezeichneten Noten des Basses bey ihrer Begleitung den Dreyklang verlangen.

In gegenwärtiger Lektion aber sollen die Ziffern auch zugleich

noch den obern Ton des Dreyklangs anzeigen, nämlich ob die Terz (3), die Quinte (5), oder die Octave (8) die Melodie seyn soll.

1) Hier ist im ersten Takte zuvor die Quinte, dann die Octave und zuletzt die Terz der obere Ton; im zweyten Takte zuerst die Quinte, dann die Terz und zuletzt die Octave. Durch die öftere Übung der vorhergegangenen Lektion ist der Lernende leicht im Stande, die zu diesen obern Tönen gehörigen untern Töne jedesmal zu finden.

2) Der Dreyklang ist im ersten Takte absteigend, und hat zuerst die Quinte, dann die Terz, und zuletzt die Octave; im zweyten Takte aufsteigend zuerst die Terz, dann die Quinte, und zuletzt die Octave, als Melodie.

3) Die Terz, Octave, Quinte im ersten Takte, die Terz, Quinte und Octave im zweyten Takte, als Melodie.

7 5 3 8 3 5 8 8 3 8 5 3 5 8 9 5 3 8 3 5 8

10 3 8 5 3 5 8 11 8 5 3 8 3 5 12 3 8 5 3 5 8

13 5 8 3 8 5 3 14 8 3 5 8 5 3 15 5 8 3 8 5 3

16 5 8 3 5 3 8 17 5 8 3 8 5 3 18 5 3 8 8 3 5

19 8 5 3 5 3 8 20 5

4) bis 20) Nach diesen vorhergegangenen Erklärungen ist es nun leicht, weiter fortzufahren. Nur muß der kleine Generalbassspieler sich bei allen diesen Aufgaben folgendes merken: Wenn auf die 5 die 5 folgt, so ist der Dreiklang aufsteigend; folgt aber auf die 5 die 8, so ist er absteigend, außer, wenn die 5 am Ende einer Aufgabe, und die 8 am Anfange der folgenden Aufgabe steht. Wenn auf die 5 eine 8 folgt, ist der Dreiklang aufsteigend; folgt auf die 5 eine 3, so ist er absteigend. Steht aber

die Quinte über der letzten Bassnote einer Aufgabe, und folgt darauf die Octave über der ersten Bassnote der folgenden Aufgabe, so hat diese Octave den nämlichen Ton der vorhergegangenen Quinte, oder die nämliche Taste auf dem Klaviere. Wenn auf die 8 eine 5 folgt, so ist der Dreiklang aufsteigend; folgt aber eine 3, so ist er absteigend. Nach dieser hier angenommenen Regel wird der Lernende alle Aufgaben dieser Section nach der vorgezeichneten Melodie leicht zu treffen im Stande seyn.

Dreyzehnte Section.

Verbindung zweyer Accorde des Dreyklangs.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is divided into three measures, numbered 1, 2, and 3. The second system is divided into two measures, numbered 4 and 5. The key signature changes from C major to D major between measures 3 and 4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Measure 1 shows a C major triad in the treble and a bass line with notes C, E, G, and A. Measure 2 shows a G major triad in the treble and a bass line with notes G, B, D, and E. Measure 3 shows a D major triad in the treble and a bass line with notes D, F#, A, and B. Measure 4 shows a D major triad in the treble and a bass line with notes D, F#, A, and B. Measure 5 shows a D major triad in the treble and a bass line with notes D, F#, A, and B.

Wir kommen nun vorbereitet zu denjenigen Uebungen, in welchen wir mehrere Accorde mit einander vereinigen wollen, und machen daher den Anfang mit der Verbindung zweyer Accorde des harten Dreyklangs.

1) In dieser Aufgabe wird der harte Dreyklang von *c* und *g* in Verbindung gebracht und zwar auf eine dreyfache Weise, so wie jeder dieser Dreyklänge bereits drehmal vorgestellt worden ist.

Im ersten Takte hat der Dreyklang von *c* die Quinte *g* als Melodie, und der Dreyklang von *g* die Octave *g*.

Wollten wir in diesem Takte dem Dreyklange von *g* ebenfalls; so wie dem von *c*, die Quinte als Melodie geben, so folgten zwey Quinten auf einander, nämlich von *c* die Quinte *g* und von *g* die Quinte *d*. Dies ist nun der erste grammatische Fehler, den wir vermeiden müssen.

Im zweyten Takte dieser Aufgabe hat der Dreyklang von *c* die Octave *c* als Melodie und der Dreyklang von *g* die Terz *e*.

Wollten wir hier dem Dreyklange von *g* ebenfalls, wie dem von *c*, die Octave als Melodie geben, so würden zwey Octaven in den äußern Stimmen, nämlich dem Bass und der Melodie, auf einander folgen. Dies ist nun der zweyte grammikalische Fehler, den wir uns nicht dürfen zu Schulden kommen lassen!

2) Hier vereinigen sich die beyden harten Dreyklänge von *g* und *d*, eben so wie sich vorher die von *c* und *g* verbanden.

Wollten wir im ersten Takte der Melodie des Dreyklangs von *d*, statt der Octave die Quinte geben, so hätten wir wieder zwey Quinten fehlerhaft zusammengestellt.

Wollten wir dagegen im dritten Takte zur Melodie des Dreyklangs von *d*, wie im ersten Takte, die Octave, statt der Terz nehmen, so hätten wir zwey Octaven, der Accordfolge zuwider, in Verbindung gebracht.

3) Hier ist die Verbindung der harten Dreyklänge von *d* und *a*, wobey die fehlerhafte Folge der Quinten und Octaven ebenfalls vermieden worden ist. Der Lehrer wird, so wie vorher gezeigt worden ist, die Lernenden darauf aufmerksam machen.

10 11 12

13 14

15 16

4) Von hier an wird nun dem Lernenden, nach dem Vorgespielen der vorhergegangenen Aufgaben und ihrer hinzugefügten Erklärungen, alles deutlich seyn.

Der Lehrer kann auch hier noch fortfahren, besonders bey

denjenigen Aufgaben, in welchen die Zifferbezeichnung der Melodie abichtlich weggelassen worden ist, den Lernenden nach der Melodie einer jeden der vorhandenen Aufgaben zu fragen, ob nämlich die Quinte, die Octave oder die Terz der obere Ton des Dreysklangs sey.

Vierzehnte Lektion.

Verbindung zweyer Accorde mit Angabe der Melodie.

Die Aufgaben der gegenwärtigen Lektion enthalten die nämlichen Accordverbindungen der vorigen Lektion, nur mit dem Unterschiede, daß hier von jedem zu seiner Basnote gehörigen Accorde bloß der obere Ton angegeben ist, und daß der Lernende also die noch dazu kommenden Mittelsstimmen selbst auffuchen muß.

Daß dergleichen Uebungen, zu einem Fasse mit seiner vorgezeichneten Melodie die dazu gehörigen Mittelsstimmen hinzuzufügen, für Lernende ungemein nützlich und nothwendig sind, wird jeder praktische Lehrer der Tonkunst ohne mein Erinnern wissen. Aber auch diese Uebungen müssen zur Erleichterung für Anfänger stufenweise eingerichtet werden.

1) Die Octave hat unter sich die Quinte und Terz; die Terz hat die Octave und Quinte, und die Quinte hat die Terz und Octave, wie dieses schon bey der eilften Lektion umständlich erklärt worden ist.

2) bis 14) Hier wird nun der Lernende das, was vorher bey 1) erinnert worden ist, ebenfalls anwenden können.

Der junge Musiker, besonders derjenige, welcher kein Klavierspieler ist, wird bey diesen Aufgaben sich schriftlich üben. Er wird auf zwey Linien systemen diese Lektion abschreiben, und zu den Basnoten des untern Linien systems die dazu gehörigen Accorde in dem obern Linien systeme hinzusetzen.

5

6

7

8

9

Exercise 9 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is in bass clef with the same key signature. Both staves contain quarter notes in the first three measures. In the fourth measure, the upper staff has a complex chordal figure with multiple sharps and flats, while the lower staff has a similar but simpler figure. The exercise ends with a double bar line.

10

Exercise 10 consists of two staves in the same key signature as exercise 9. The first three measures of both staves contain quarter notes. In the fourth measure, both staves feature a complex chordal figure with multiple sharps and flats, marked with an 'x' in the original manuscript. The exercise ends with a double bar line.

11

Exercise 11 consists of two staves in the same key signature. The first three measures of both staves contain quarter notes. In the fourth measure, both staves feature a half note, marked with a 'b' in the original manuscript. The exercise ends with a double bar line.

12

Exercise 12 consists of two staves in the same key signature. The first three measures of both staves contain quarter notes. In the fourth measure, both staves feature a half note, marked with a 'b' in the original manuscript. The exercise ends with a double bar line.

Fünfzehnte Lektion.

Verbindung zweyer Accorde mit Zifferbezeichnung der Melodie.

The musical notation consists of six exercises, each on a single staff. Exercises 1 through 5 are in C major, while exercise 6 is in B-flat major. Each exercise is divided into two measures by a double bar line. Fingerings (1-5) are indicated by numbers above the notes. Accidentals (sharps and flats) are placed above or below notes to indicate the correct pitch for the exercise.

In dieser Lektion hat der Lernende eine bloße Bassstimme vor sich, die er mit den dazu gehörigen Accorden begleiten soll.

Der oben liegende Ton des Accords, oder die Melodie, ist durch Ziffern, die über den Bassnoten stehen, angezeigt, so wie dies in der zwölften Lektion geschehen, und daselbst erklärt worden ist. Welche untern Töne nun mit diesen durch Ziffern angezeigten obern Tönen verbunden werden, ist schon vorher bey der eilften Lektion ausführlich angezeigt worden.

1) Die Folge der Accorde steigt hier mit jedem Takte abwärts. Man vergleiche hier das, was in der zwölften Lektion Seite 30. in der Erklärung von 4) bis 20) gesagt worden ist.

2) Die Folge der Accorde steigt hier mit jedem Takte aufwärts.

3) bis 8) Hier wechseln die Accordfolgen eben so ab, und sind bald auf= bald absteigend.

7 5 8 5 3 5 3 8 3 8 5 8 5 3 5 3 8 3 8

8 3 5 3 5 8 5 8 3 8 3 5 3 5 8 5 8 3 8

9 3 5 3 5 8 5 8 3 8 3 5 3 8 3 8 5 8 5

10 8 5 8 3 5 3 5 8 5 8 3 8 3 5 3 5 8 5

11 8 3 8 5 8 5 8 3 8 12 5 8 5 3 5 3 5 8 5 13 8

Von 9) bis zu Ende wird sich nun alles selbst erklären.

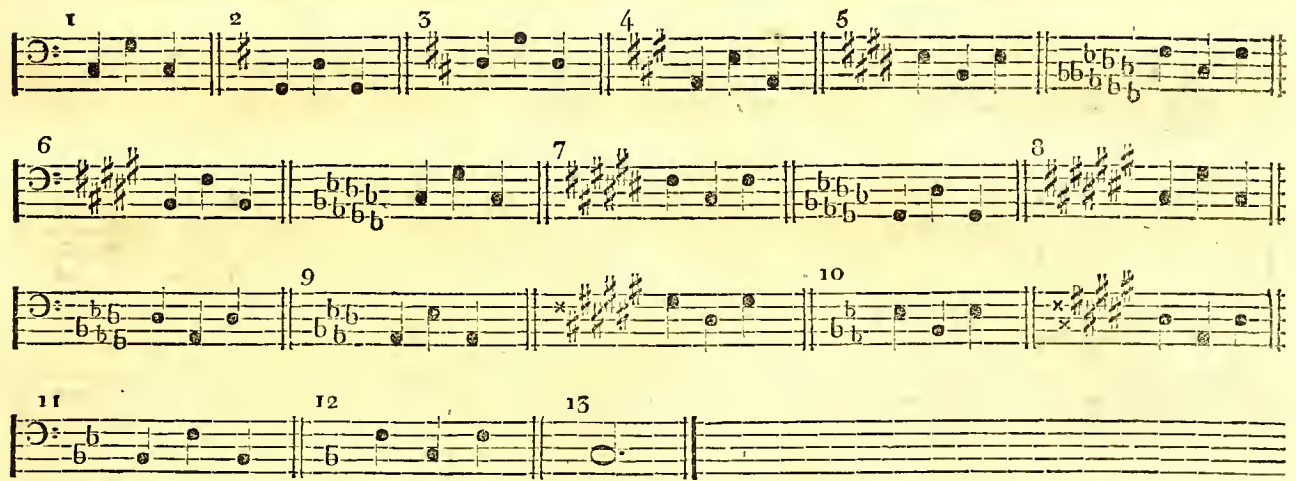
In 11) und 12) ist jede Aufgabe ab- und aufsteigend.

Daß eine solche öfters und vielfach wiederholte Übung des Zifferlesens, als Bezeichnung der Intervalle, für Anfänger im Generalbasspielen von sehr großem Nutzen ist, wird wohl nicht geläugnet werden können. Diese hier befindlichen und zu dieser Absicht dienlichen Übungen sind nun so beschaffen, daß

der Lernende eine Fertigkeit im schnellen Auffinden der Terz, Quinte und Octave eines jeden Grundtons erlangen muß. Hat der junge Musiker erst diese hier beabsichtigte Fertigkeit, dann wird er desto geschwinder auch die übrigen Intervallen eines jeden Grundtons auffinden. Diese Erleichterung und diese Zweckmäßigkeit des methodischen Ganges wird hoffentlich auch nicht verkannt werden.

Sechszehnte Section.

Verbindung zweyer Accorde ohne Angabe der Melodie.



Der Lernende soll nun geübt werden, zu bloßen Baßnoten, ohne Anzeige der Melodie, die dazu gehörigen Accorde zu finden.

Jede Aufgabe besteht nur aus einem einzigen Takte, aber dieser einzige Takt wird von den Lernenden auf eine dreifache Weise mit Accorden begleitet, nach dem Beispiele der vorhergehenden Sectionen.

Um diese Uebungen den kleinen Generalbassisten zu erleichtern, und ihnen bey der harmonischen Begleitung einige Fingerzeige zu geben, werden folgende Anmerkungen, die unsere Lernenden hier als eine Regel annehmen können, nicht undienlich seyn.

Geben wir der ersten Baßnote die Octave zur Melodie, so bekommt hier die zweyte die Terz und die dritte die Octave.

Fangen wir aber bey der ersten Baßnote mit der Terz als Melodie an, so geben wir der zweyten die Quinte und der dritten wieder die Terz.

Nehmen wir endlich zur Melodie der ersten Baßnote die Quinte, so muß die zweyte die Octave bekommen, und der dritten wollen wir dann wieder die Quinte geben.

Daß diese Uebungen zur Befestigung des bereits Vorgetragenen dienen, braucht kaum erinnert zu werden.

Siebenzehnte Lektion.

Verbindung zweyer Accorde mit Zifferbezeichnung der Melodie.

1 8 5 8 3 8 3 5 3 5 2 8 5 8 3 8 3 5 3 5 3 8 5 8 5 3 5 3 8 3

4 5 3 5 8 5 8 3 8 3 5 5 3 5 3 8 3 8 5 8

6 5 3 5 8 5 8 3 8 3 7 5 3 5 3 8 3 8 5 8

8 5 3 5 8 5 8 3 8 3 9 8 5 8 3 8 3 5 3 5 10 3 5 8

5 3 3 8 8 3 11 5 3 5 8 5 8 3 8 3 12 5 3 5 3 8 3 8 5 8 13 5

Hier sollen ebenfalls zwey Accorde des harten Dreyklangs nämlich der Tonika und der Unterdominante mit einander verbunden werden, bey denen der obensliegende Ton, oder die Melodie, durch Ziffern über der jedesmaligen Maßnote angezeigt und dadurch das Auffsuchen derselben erleichtert worden ist.

1) Hier ist der harte Dreyklang von c und f mit einander verbunden. Auf eine dreyfache Weise können die dastehenden Maß-

noten mit Accorden begleitet werden, und die darüber gesetzten, die Melodie bestimmenden Ziffern geben den Lernenden eine erleichternde Anleitung.

Von 2) bis zu Ende werden sich diese Aufgaben, die nun auch zur wiederholten Übung und zur mehrern Befestigung der Lernenden in die übrigen Tonarten übergetragen sind, von selbst erklären.

Achtzehnte Lektion.

Verbindung dreier Accorde mit Anzeige der Melodie.



Nach den vorhergegangenen Uebungen, in welchen unsere jungen Musiker zwey Accorde verbinden lernten, führen wir sie nun um einen Schritt weiter, um sie in der Verbindung dreier Accorde auf eben diese Weise zu üben. Um diese Uebungen zu erleichtern, ist auch hier der oben liegende Ton, oder die Melodie, in dem über der Bassstimme sich befindenden Linien-systeme angegeben.

1) Im ersten Takte sind hier die Octave von *c*, die Quinte von *f* und die Terz von *g*, als Melodie in den angezeigten Accorden des harten Dreysklangs anzunehmen, und mit ihren untern Tönen zu vereinigen; im zweyten Takte die Terz von *e*, die Octave von *f*, und die Quinte von *g*; im dritten Takte die Quinte von *c*, die Terz von *f*, und die Octave von *g*.

2) Im ersten Takte giebt die Octave von *g*, die Quinte von *c*, und die Terz von *d*, die Melodie; im zweyten Takte die Terz von *g*, die Octave von *c*, die Quinte von *d*; im dritten Takte die Quinte von *g*, die Terz von *c*, und die Octave von *d*.

5) Im ersten Takte finden wir die Octave von *d*, die Quinte von *g*, und die Terz von *a*; im zweyten Takte die Terz von *d*, die Octave von *g*, und die Quinte von *a*, als Melodie.

4) Der erste Takt zeigt uns von *a* die Octave, von *d* die Quinte, und von *e* die Terz; der zweyte Takt von *a* die Terz, von *d* die Octave, und *e* die Quinte; der dritte Takt von *a* die Quinte, von *d* die Terz und von *e* die Octave als Melodie.

5) Die Octave von *e*, die Quinte von *a*, und die Terz von *h*, sind die obern Töne im ersten Takte; die Terz von *e*, die Octave von *a*, und die Quinte von *h*, im zweyten Takte; die Quinte von *e*, die Terz von *a*, die Octave von *h* im dritten Takte. — Dies nun angewandt auf *fes* in den folgenden Taktten.

6) Die obern Töne der Accorde sind im ersten Takte die Octave von *h*, die Quinte von *e* und die Terz von *fis*; im zweyten Takte die Terz von *h*, die Octave von *e*, und die

Quinte von *fis*; im dritten Takte die Quinte von *h*, die Terz von *e* und die Octave von *fis*. — Die Anwendung mache man nun auch mit *ces*.

7) Als Melodie finden wir im ersten Takte, die Octave von *fis*, die Quinte von *h* und die Terz von *eis*, im zweyten Takte die Terz von *fis*, die Octave von *h*, und die Quinte von *cis*; im dritten Takte die 5 von *fis*, die 3 von *h* und die 8 von *cis*. — Eben dieses wende man auf *ges* an.



8) Der erste Takt hat zur Melodie die Octave von *cis*, die Quinte von *fis*, und die Terz von *gis*; der zweyte Takt die Terz von *cis*, die Octave von *fis*, und die Quinte von *gis*; der dritte Takt die Quinte von *cis*, die Terz von *fis*, und die Octave von *gis*.

9) Von *as* die Octave, von *des* die Quinte, und von *es* die Terz ist die Melodie des ersten Taktes; von *as* die Terz, von *des* die Octave, und von *es* die Quinte die Melodie des zweyten; von *as* die Quinte, von *des* die Terz, von *es* die Octave die Melodie des dritten Taktes.

The image shows three musical exercises, numbered 10, 11, and 12, each consisting of a treble and a bass staff. Exercise 10 is in G-flat major (one flat) and 2/4 time. Exercise 11 is in D major (two sharps) and 2/4 time. Exercise 12 is in G-flat major (one flat) and 2/4 time. Each exercise shows a sequence of notes and rests, with some measures containing chords marked with 'x'.

10) Wir nehmen als Melodie im ersten Takte von *es* die Octave, von *as* die Quinte, und von *b* die Terz; im zweyten Takte von *es* die Quinte, von *as* die Terz, und von *b* die Octave; im dritten Takte von *es* die Terz, von *as* die Octave, und von *b* die Quinte.

11) Der erste Takt bestimmt zur Melodie die 8 von *b*, die 5 von *es* und die 3 von *f*; der zweyte Takt die 5 von *b*, die 8 von

es und die 5 von *f*; der dritte Takt die 5 von *b*, die 5 von *es* und die 8 von *f*.

12) Die 8 von *f*, die 5 von *b*, und die 3 von *c* verlangt der erste Takt; die 5 von *f*, die 3 von *b*, die 8 von *c* der zweyte; die 3 von *f*, die 8 von *b*, und die 5 von *c* der dritte Takt.

13) So sind wir abermals die Accorde durchwandert, und kommen jetzt wieder zu dem zurück, von welchem wir ausgingen.

6 8 5 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5 8 5 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5

7 8 5 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5 8 5 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5

8 8 5 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5 8 5 3 8 3 8 5 3 5 3 8 5

9 10

11 12 15

7) Im ersten Takte: *fis, fis, eis, fis*; im zweyten Takte: *ais, h, gis, ais*; im dritten Takte: *cis, dis, cis, cis*.

8) Im ersten Takte: *cis, cis, his, cis*; im zweyten Takte: *eis, fis, dis eis*; im dritten Takte: *gis, ais, gis, gis*.

9) Im ersten Takte: *as, as, g, as*; im zweyten Takte: *c, des, b, c*; und im dritten Takte: *es, f, es, es*.

10) Im ersten Takte: *es, es, d, es*; im zweyten Takte: *g, as, f, g*; im dritten Takte: *b, c, b, b*.

11) Im ersten Takte: *b, b, a, b*; im zweyten: *d, es, c, d*; im dritten: *f, g, f, f*.

12) Im ersten Takte: *f, f, e, f*; im zweyten: *a, b, g, a*; im dritten: *c, d, c, c*.

15) Hier endlich wollen wir bey unserer Zurückkunft wieder mit *c*, als Melodie schließen.

Zwanzigste Lektion.

Vorstellung der Molltonarten in aufsteigender Tonfolge.



Wir gehen nun zu den weichen Dreiklängen über, und wollen zuvor die weichen oder Moll-Tonarten genauer kennen lernen. Ihren Namen haben sie von dem lateinischen Worte *mollis*, weich, so wie die harten Tonarten von *durus*, hart.

Die Tonfolge der Molltonarten ist aufsteigend anders, als absteigend. Aufsteigend unterscheidet sich die Molltonart eines angegebenen Tons nur durch die Terz von der Durtonart eben desselben Tons, wie obige Beispiele zeigen.

1) Die aufsteigende Tonfolge in der weichen Tonart von *c*, oder *c moll* hat anstatt *e* das *es*. Die Terz ist also um einen halben Ton erniedrigt.

2) Eben so hat nun auch die aufsteigende Tonfolge in der weichen Tonart von *g* oder *g moll* nicht *h* sondern *b*.

5) *D moll* hat *f* anstatt *fis*; — 4) *A moll* hat *c* anstatt *cis*; — 5) *E moll* hat *g* anstatt *gis*; — 6) *H moll* hat *d* anstatt *dis*; *Ces moll* hat *eses* anstatt *es*; — 7) *Fis moll* hat *a* statt *ais*; *Ges moll* hat *ebe* statt *b*; — 8) *Cis moll* hat *e* statt *eis*; *Des moll* hat *fes* statt *f*; — 9) *Gis moll* hat *h* anstatt *his*; *As moll* hat *ces* statt *c*; — 10) *Es moll* hat *ges* statt *g*; — 11) *B moll* hat *des* statt *d*; — 12) *F moll* hat *as* statt *a*. Doch gilt dieses nur bey der aufsteigenden Mollscale.

Ein und zwanzigste Lektion.

Vorstellung der Molltonarten in absteigender Tonfolge.



Verschieden ist nun die weiche Tonart in ihrer absteigenden Tonfolge. Sie geht durch zwey ganze Töne, 1 halben Ton, 2 ganzer 1 halben und wieder 1 ganzen Ton herabwärts. Daraus bildet sich nun eine eigene, nach dieser Tonfolge sich richtende Vorzeichnung.

Wir nehmen hier bey der Aufeinanderfolge der weichen Tonarten diese Vorzeichnung zur Richtschnur, und gehen von der weichen Tonart *a* aus, bis wir wieder dahin zurückkommen.

1) Die Molltonart von *a* macht den Anfang. Sie hat, wie *e* dur, keine Vorzeichnung.

2) Die weiche Tonart von *e* hat wie *g* dur das *fis* vorgezeichnet.

3) Die Molltonart von *h* hat so wie *d* dur *fis* und *cis*.

4) Die weiche Tonart von *fis* ist der harten von *a* gleich vorgezeichnet, und hat wie diese *fis*, *gis*, *cis*.

5) Die Molltonart von *cis* hat einerley Vorzeichnung mit der Durtonart von *e*, nämlich *fis*, *gis*, *cis* und *dis*.

6) *Gis* moll ist also wie *H* dur, und *As* moll wie *Ces* dur vorgezeichnet.

7) *Dis* moll ist gleich *Fis* dur, und *Es* moll gleich *Ges* dur.

8) 12) *B* moll ist wie *des* dur, und hat *b*, *des*, *es*, *ges* und *as*. — *F* moll ist wie *as* dur, und hat *as*, *b*, *des* und *es*. — *C* moll ist wie *es* dur, und hat *es*, *as* und *b*. — *G* moll ist wie *b* dur, und hat *b* und *es*. — *D* moll hat so wie *f* dur die Vorzeichnung *b*.

Zwey und zwanzigste Section.

Vorstellung des weichen Dreyklangs.



Nach diesen Vorbereitungen suchen wir nun in gegenwärtiger Section den weichen Dreyklang auf, der sich blos durch die Terz von dem harten Dreyklange unterscheidet.

Von der Terz nimmt man eine dreyfache Gattung an, nämlich eine große, eine kleine, und eine verminderte Terz. Vor jetzt erklären wir die große und die kleine.

Die große Terz besteht aus zwey ganzen Tönen, z. B. c-e, g-h, d-fis, a-cis, e-gis, u. s. w.

Weil die große Terz aus zwey ganzen Tönen besteht, nennen sie die Alten *Ditonus*.

Die kleine Terz besteht aus einem ganzen und einem halben Tone, z. B. c-es, g-b, d-f, a-c, e-g, u. s. w.

Die große Terz ist das Unterscheidungskennzeichen der harten, und die kleine Terz das Unterscheidungskennzeichen der weichen Tonart.

1) Von c ist e die große und es die kleine Terz. Aus dem harten Dreyklange c, e, g, bildet sich nun der weiche Dreyklang c, es g.

2) Von g ist h die große und b die kleine Terz. Der harte Dreyklang g, h, d, verwandelt sich in den weichen g, b, d.

3) Von d ist fis die große und f die kleine Terz, und so wird aus dem harten Dreyklange d, fis, a, der weiche d, f, a.

4) Von a ist cis die große, c die kleine Terz, und nun entsteht aus dem harten Dreyklange a, cis, e, der weiche, a, c, e.

5) Von e ist die große Terz gis, die kleine g, und so bildet sich aus dem harten Dreyklange e, gis, h, der weiche e, g, h.

6) Von h ist die große Terz dis und die kleine d. Aus dem harten Dreyklange h, dis, fis, bildet sich der weiche, h, d, fis.



7) Von *fis* ist die große Terz *ais*, und die kleine *a*. Der harte Dreyklang *fis, ais, cis* verändert sich nun in den weichen *fis, a, cis*.

8) Von *cis* ist die große Terz *eis*, und die kleine *e*. Der harte Dreyklang *cis, eis, gis* verwandelt sich nun in den weichen *cis, e, gis*.

9) Von *gis* ist die große Terz *his*, und die kleine *h*. So wird aus dem harten Dreyklange *gis, his, dis* der weiche *gis, h, dis*.

10) Von *dis* ist *fisis* die große und *fis* die kleine Terz. So ist also der harte Dreyklang *dis, fisis, ais*, und der weiche *dis, fis, ais*.

11) Von *ges* ist *b* die große und *bebe* die kleine Terz. So ist der harte Dreyklang *ges, b, des*, und der weiche *ges, bebe, des*.

12) Von *des* ist *f* die große und *fes* die kleine Terz.

Aus dem harten Dreyklange *des, f, as* bilden wir nun den weichen *des, fes, as*.

13) Von *as* ist die große Terz *c*, und die kleine *ces*. Der harte Dreyklang *as, c, es* giebt uns nun den weichen *as, ces, es*.

14) Von *es* ist *g* die große und *ges* die kleine Terz. So giebt der harte Dreyklang *es, g, b* den weichen *es, ges, b*.

15) Von *b* ist *d* die große, *des* die kleine Terz, *b, d, f*, der harte und *b, des, f*, der weiche Dreyklang.

16) Von *f* ist *a* die große, *as* die kleine Terz, *f, a, c* der harte, und *f, as, c* der weiche Dreyklang.

17) Von *fes* ist *as* die große, *asas* die kleine Terz, *fes, as, ces* der harte, und *fes, asas, ces* der weiche Dreyklang.

18) Von *ces* ist *es* die große, *eses* die kleine Terz; *ces, es, ges* also der harte, und *ces, eses, ges* der weiche Dreyklang.

Drey und zwanzigste Section.

Verwechslung des weichen Dreyklangs.

The musical notation consists of six measures, numbered 1 through 6. Measures 1, 2, 3, and 4 are in the first system, and measures 5 and 6 are in the second system. Each measure is written on two staves. The time signature is 3/4. The key signature starts with one sharp (F#) in measure 1, changes to one flat (Bb) in measure 2, and returns to one sharp (F#) in measure 3. Measure 4 has a key signature of one flat (Bb). Measures 5 and 6 have a key signature of one sharp (F#). The notation includes chords and single notes, with some measures having a repeat sign.

Diese vorher aufgesuchten weichen Dreyklänge stellen wir nun ebenfalls in ihren Verwechslungen vor.

Wir beobachten dabey die Stufenfolge der Vorzeichnung, fangen deswegen von *a moll* an, und gehen dann Quintenweise fort, bis wir wieder zu dem *a moll* zurückkommen. Diese Aufeinanderfolge nennt man den Quintenzirkel.

Anstatt dieser Quintenfolge können wir auch Quartenweise durch die Tonarten fortschreiten, bis wir wieder dahin zurückkommen, wo wir ausgingen. Dies ist der sogenannte Quartenzirkel,

und nach ihm wäre von *a* aus die Ordnung folgende: *a*, *d*, *g*, *c*, *f*, *b*, *es*, *as* oder *gis*, *des* oder *cis*, *fis*, *h*, *e*, *a*.

1) Der weiche Dreyklang *a*, *c*, *e*, zeigt sich hier in seiner Verwechslung, nämlich *e*, *c*, *a*, und *e*, *a*, *c*. Doch ist hier die Verwechslung absteigend.

2) Der weiche Dreyklang *e*, *g*, *h*, verändert sich aufsteigend in *g*, *h*, *e*; *h*, *e*, *g*.

5) Die Verwechslung des weichen Dreyklangs *h*, *d*, *fis* ist aufsteigend *d*, *fis*, *h*, und *fis*, *h*, *d*.

The musical notation consists of two systems of staves. The first system contains measures 7, 8, and 9. The second system contains measures 10, 11, 12, and 13. Each measure shows a treble and bass staff with chords and single notes, illustrating the modulation of the soft triad.

4) Der weiche Dreyklang *fis, a, cis*, verwechselt sich aufsteigend in *a, cis, fis*, und *cis, fis, a*.

5) Die Verwechslung des weichen Dreyklangs *cis, e, gis* ist aufsteigend *e, gis, cis* und *gis, cis, e*.

6) Der weiche Dreyklang *gis, h, dis* verwechselt sich aufsteigend in *h, dis, gis* und *dis, gis, h*. Eben so verwechselt sich auch *as, ces, es*.

7) Die Verwechslung des weichen Dreyklangs *dis, fis, ais* ist aufsteigend *fis, ais, dis* und *ais, dis, fis*. Eben so auch *es, ges, b*.

8) Aufsteigend verwechseln wir den weichen Dreyklang *b, des, f*, in *des, f, b* und *f, b, des*,

9) Die Verwechslung des weichen Dreyklangs *f, as, c*, verändert sich aufsteigend in *as, c, f*, und *c, f, as*.

10) Den weichen Dreyklang *c, es, g*, ändern wir aufsteigend in *es, g, c* und *g, c, es*.

11) Aus dem weichen Dreyklange *g, b, d*, bildet sich aufsteigend *b, d, g*, und *d, g, b*.

12) Der weiche Dreyklang *d, f, a*, wechselt sich aufsteigend in *f, a, d*, und *a, d, f*.

13) So kamen wir durch den Quintenzirkel wieder nach *a moll* zurück.

Ob in obigen Beispielen die Verwechslung des Dreyklangs auf- oder abwärts vorgestellt worden ist, lehrt den Lernenden der Augenschein.

Vier und zwanzigste Lektion.

Aufgaben mit dem weichen Dreyklang.



Die Aufgaben dieser Lektion sind den Aufgaben der achtzehnten und neunzehnten Lektion ähnlich, nur daß jedesmal bey dem harten Dreyklange jeder Aufgabe der verwandte weiche Dreyklang eingeflochten ist.

1) Mit *c dur* verbindet sich der Dreyklang von *a moll*, im ersten Takte mit obensiegender Terz, im zweyten mit der Quinte, und im dritten mit der Octave als Melodie.

2) Bey *g dur* finden wir den Dreyklang von *e moll* in seiner Verwechslung mit der Terz im ersten Takte, mit der Quinte im zweyten und mit der Octave im dritten Takte als Melodie.

5) Verbunden mit *d dur* finden wir *h moll*, erst mit obensie-

gender Terz, dann mit der Octave, und endlich mit der Quinte.

4) Mit *a dur* verbindet sich *fis moll*, mit obensiegender Terz, Quinte und Octave.

5) Bey *e dur* ist *cis moll* mit obensiegender Terz, Octave und Quinte eingewebt.

6) Mit *h dur* vereinigt sich *gis moll* in seinen Verwechslungen mit obensiegender Terz, Quinte und Octave.

7) *Fis dur* nimmt sich zu seinem Nachfolger *dis moll* mit der Terz, Octave und Quinte der Melodie.

8) Zu *cis dur* gesellt sich *ais moll*, eine Tonart, die wir, um

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled with a '5' above the treble staff. The second system is labeled with a '7' above the treble staff. The third system is labeled with an '8' above the treble staff and a '9' above the treble staff. The key signature changes from three sharps (F#, C#, G#) to two flats (Bb, Eb) between the second and third systems. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

die Tonarten nicht zu sehr zu vermehren, zeitlich weggelassen haben, da sie gleichlautend mit *b moll* ist. *Ais moll* zeigt sich hier im ersten Takte mit obensiegender Octave, im zweyten mit der kleinen Terz *ais*, und im dritten mit der Quinte *ais*.

9) Hier ist nun *cis dur* als *des dur*, und *ais moll* als *b moll* vorgestellt, und *b moll* zeigt bey seinen Verwechslungen zuerst die Quinte, dann die Terz, und zuletzt die Octave als Melodie.

The musical score consists of three exercises, each with a treble and bass staff. Exercise 10 (measures 1-4) shows a progression of chords: G major (G-B-D), B minor (B-D-F), D minor (D-F-A), and G major (G-B-D). Exercise 11 (measures 1-4) shows: G major (G-B-D), B minor (B-D-F), D minor (D-F-A), and G major (G-B-D). Exercise 12 (measures 1-4) shows: G major (G-B-D), B minor (B-D-F), D minor (D-F-A), and G major (G-B-D). Exercise 13 (measures 1-4) shows: G major (G-B-D), B minor (B-D-F), D minor (D-F-A), and G major (G-B-D). Exercise 14 (measures 1-4) shows: G major (G-B-D), B minor (B-D-F), D minor (D-F-A), and G major (G-B-D).

10) *As dur* nimmt *f moll* auf, zuerst mit der Terz, dann mit der Quinte, endlich mit der Octave als obentliegende Töne.

11) Mit *es dur* verbindet sich hier *c moll*, mit obentliegenden der Terz, Octave und Quinte.

12) *B dur* mit *g moll*, mit der Octave, Terz u. Quinte.

13) *F dur* mit *d moll*, mit Octave, Quinte und Terz.

14) Der harte Dreyklang von *c* beschließt mit obentliegender Terz unsere vollendete Reise.

F ü n f u n d z w a n z i g s t e L e c t i o n .

Aufgaben mit dem weichen Dreyklang ohne Anzeige der Melodie.

The image displays 14 musical exercises, numbered 1 through 14, arranged in four rows. Exercises 1-4 are in treble clef, while 5-14 are in bass clef. The exercises consist of single staves with notes and rests, representing harmonic exercises without a melody line.

Wir üben hier wieder unsere Lernenden in der Begleitung eines unbezifferten Basses, und geben ihnen hierzu, nach den Vorübungen der frühern Lektionen, nachfolgende Anleitung.

Geben wir im ersten Takte der ersten Bassnote die Octave, als obenliegende Note des Accords, so bekommt die zweyte Bassnote die Terz, die dritte die Quinte, die vierte die Terz und die fünfte wieder die Octave als Melodie.

Nehmen wir im zweyten Takte bey der harmonischen Bes-

gleitung der ersten Bassnote die Terz als Melodie, so bekommt die zweyte Bassnote die Quinte, die dritte die Octave, die vierte die Quinte, und die fünfte die Terz zum obenliegenden Tone des Accords.

Sangen wir im dritten Takte den begleitenden Accord der ersten Bassnote mit der Quinte als Melodie an, so erhält die zweyte Bassnote die Octave, die dritte die Terz, die vierte die Octave, und die fünfte wieder die Quinte.

Sechsz und zwanzigste Section. Aufgaben mit dem weichen Dreyklange.



Diese Section ist eine Erweiterung der vorhergegangenen. In jedem Takte sind nun zwey verschiedene Mollaccorde mit drey verschiedenen Duraccorden verbunden.

Die Ordnung der ersten vier Accorde ist so eingerichtet, daß jedem Duraccorde der mit ihm verwandte und eine und eben dieselbe Vorzeichnung habende Mollaccord nachfolgt.

1) Nach *c dur* folgt *a moll*, und nach *f dur* *d moll*. *A moll* hat im ersten Takte die Terz, im zweyten die Quinte, im dritten die Octave, als Melodie. *D moll* hat im ersten Takte die Octave, im zweyten die Terz, und im dritten die Quinte als Melodie.

2) Nach *g dur* folgt *e moll*, und nach *c dur* wieder *a moll*. *E moll* hat im ersten Takte die Terz, im zweyten die Quinte, im dritten die Octave; *a moll* hat im ersten Takte die Octave, im zweyten die Terz, und im dritten die Quinte zum obenliegenden Tone des begleitenden Accords.

5) Nach *d dur* finden wir *h moll*, und nach *g dur* dann *e moll*, auf eben diese Weise eingeflochten.

4) Nach *a dur* haben wir *fis moll*, und nach *d dur* dann *h moll*, wie vorher.

5) Auf *e dur* folgt *eis moll*, und auf *a dur* folgt *fis moll*.

The musical score consists of six exercises, numbered 4 through 9, arranged in three systems of two staves each. The exercises are written in G major (one sharp, F#). Exercise 4 is in 4/4 time. Exercise 5 is in 3/4 time. Exercise 6 is in 4/4 time. Exercise 7 is in 4/4 time. Exercise 8 is in 4/4 time. Exercise 9 is in 4/4 time. The exercises involve various melodic and harmonic patterns, including scales and chords, with some exercises showing key changes or specific accidentals.

6) Mit *h dur* verbinden wir *gis moll*, und mit *e dur* wieder *cis moll*.

7) Auf *fis dur* folgt *dis moll*, und auf *h dur* folgt *gis moll*.

8) Mit *cis dur* verbindet sich *ais moll* (siehe 24ste Lektion 8te Aufgabe) und mit *fis dur*, *dis moll*.

9) Auf *des dur* folgt *b moll*, und auf *ges dur* dann *es moll*.

10

11

12

13

14

10) Zu *as dur* gesellt sich *f moll*, und zu *des dur* dann *b moll*.

11) Mit *es dur* vereinigt sich *c moll*, und mit *as dur* wieder *f moll*.

12) *B dur* hat nach sich *ges moll*, und *es dur* *c moll*.

13) Nach *f dur* folgt *d moll*, und nach *b dur*, *g moll*.

14) So beschließen wir nun wieder mit *c dur*.

Sieben und zwanzigste Lektion.

Aufgaben mit dem weichen Dreyklang ohne Anzeige der Melodie.

The image displays four staves of musical notation, each containing a sequence of notes with fingerings indicated by numbers 1 through 8. The exercises are organized into four groups, each starting with a measure number (1, 2, 4, 6) and a key signature change (from C major to F major, then to D major, and finally to A major). The notes are primarily half notes and quarter notes, with some eighth notes in the later exercises. The fingerings are as follows:

- Staff 1: Measure 1 (C major) has fingerings 8, 3, 5, 2, 8, 3. Measure 2 (F major) has fingerings 5, 3, 8, 5, 3, 5.
- Staff 2: Measure 4 (D major) has fingerings 8, 3, 5, 5, 8. Measure 5 (A major) has fingerings 5, 8, 3, 5, 8.
- Staff 3: Measure 6 (A major) has fingerings 3, 5, 6, 8, 3. Measure 7 (D major) has fingerings 5, 8, 3, 5, 8.

Die in der vorigen Lektion enthaltenen Aufgaben folgen nun hier mit ihren bloßen Baßnoten, ohne Anzeige der Melodie.

Jede Anfangsnote eines Taktes hat eine Ziffer über sich, welche den obliegenden Ton des begleitenden Accords dieser ersten Baßnote anzeigt, und der Lernende soll nun die Accorde zu den übrigen Baßnoten so auffuchen, daß die rechte Hand keine unnötigen Sprünge, keine unrichtigen Fortschreitungen macht, und daß die Töne der Melodie einander immer am nächsten liegen.

Fangen wir im ersten Takte bey der ersten Baßnote mit der Octave als Melodie an, so bekommt die zweyte Baßnote die Terz, die dritte die Quinte, die vierte die Octave, die fünfte die Terz, und die sechste die Octave.

Geben wir im zweyten Takte der ersten Baßnote mit ihrer Begleitung die Terz als Melodie, so bekommt die zweyte die Quinte, die dritte die Octave, die vierte die Terz, die fünfte die Quinte, und die sechste die Terz.

The musical score consists of seven exercises, numbered 5 through 14, arranged in six staves. Each exercise is written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The exercises are as follows:

- Exercise 5: First staff, measures 1-4.
- Exercise 6: Second staff, measures 1-4.
- Exercise 7: Third staff, measures 1-4.
- Exercise 8: Fourth staff, measures 1-4.
- Exercise 9: Fifth staff, measures 1-4.
- Exercise 10: Sixth staff, measures 1-4.
- Exercise 11: Seventh staff, measures 1-4.
- Exercise 12: Eighth staff, measures 1-4.
- Exercise 13: Ninth staff, measures 1-4.
- Exercise 14: Tenth staff, measures 1-4.

Hat die erste Wahnote des dritten Takts bey ihrem begleitenden Accorde die Quinte als Melodie, so hat die zweyte die

Octave, die dritte die Terz, die vierte die Quinte, die funfte die Octave, und die sechste die Quinte wieder.

Acht und zwanzigste Section.

Verbindung zweyer Accorde in den Molltonarten.

The musical notation consists of four exercises, each with a treble and bass staff. The key signature for all exercises is one sharp (F#).
 Exercise 1: Treble staff starts with a C4 quarter note, followed by a D4 quarter note, then a series of chords. Bass staff starts with a D3 half note, followed by a C3 half note, then a series of chords.
 Exercise 2: Treble staff starts with a D4 quarter note, followed by a C4 quarter note, then a series of chords. Bass staff starts with a C3 half note, followed by a D3 half note, then a series of chords.
 Exercise 3: Treble staff starts with a C4 quarter note, followed by a B3 quarter note, then a series of chords. Bass staff starts with a B2 half note, followed by a C3 half note, then a series of chords.
 Exercise 4: Treble staff starts with a B3 quarter note, followed by a C4 quarter note, then a series of chords. Bass staff starts with a C3 half note, followed by a B2 half note, then a series of chords.

Hier folgen nun Uebungen in den Molltonarten, und zur Erleichterung sind in allen Aufgaben die begleitenden Accorde der rechten Hand mit ihren zusammengehörenden Tönen vorgestellt.

Mit jedem Mollaccorde ist ein Duraccord verbunden, und die den Duraccord erfordernde Bassnote hat über sich ein Kreuz, um anzuzeigen, daß in dem dazu gehörigen Accorde die große Terz liegen soll, da es, der Vorzeichnung der Aufgabe gemäß, die kleine Terz seyn mußte.

Beispiele dazu sind die erste bis siebente, und die elfte und zwölfte Aufgabe.

Wenn die Vorzeichnung einer Aufgabe die erniedrigenden hat, so wird der darin anzugehende Duraccord auch mit dem Widerrufungszeichen oder dem sogenannten *B quadratum* auf seiner Bassnote bezeichnet.

Beispiele dazu geben die achte, neunte und zehnte Aufgabe.

5 6

7 8

9 10

11 12 13

Neun und zwanzigste Lektion.

Verbindung zweyer Accorde in den Molltonarten.

Dies sind die fortgesetzten Uebungen der vorigen Lektion. Die Overtöne des begleitenden Accords sind angezeigt, und dienen auch hier den Lernenden zum Wegweiser.

1) *A moll* vereinigt sich mit *e dur*. Der Vorzeichnung gemäß würde bey *e* der weiche Dreßklang, also die kleine Terz, nämlich *g*, genommen werden. Um also die große Terz des *E*-Accords anzuzeigen, hat die Bassnote ein Kreuz über sich.

Wenn man von einem Tone in seiner Scala oder Tonleiter aufwärts steigt — man vergleiche die dritte und die zwanzigste Lektion — so leitet der siebente Ton in die Octave des Grundtons. Deswegen nennen einige diesen siebenten Ton vorzüglich den Leiteton. Andere nennen ihn *Semitonium modi*, auch *Subsemitonium modi*, noch andere den unterhalb-

ben Ton, weil er einen halben Ton unter der Octave des Grundtons liegt.

In *a dur* und *a moll* ist also *gis* der unterhalb Ton, welcher in den Hauptton *a* überleitet.

2) *E moll* vereinigt sich mit *h dur*. Dies ist der unterhalb Ton von *e*.

3) Hier verbinden sich *h moll* und *fis dur*. *Ais* ist das *Semitonium modi* von *h*.

4) Mit *fis moll* vereinigt sich *cis dur*. *Eis* ist das *Subsemitonium modi* von *fis*.

5) bis 12) Zwischen *cismoll* finden wir *gis dur*; (*his* ist der unterhalb Ton von *cis*) zwischen *gis moll* ist *dis dur*; (*fisfis* ist das *Semitonium modi* von *gis*); zwischen *es moll* ist *b dur*; (*d* ist

The musical score consists of 15 measures, numbered 5 through 15. Each measure is written on a grand staff with a treble and bass clef. The key signatures change as follows: Measure 5 is in D major (two sharps); Measure 6 is in D major (two sharps); Measure 7 is in B-flat major (two flats); Measure 8 is in B-flat major (two flats); Measure 9 is in B-flat major (two flats); Measure 10 is in B-flat major (two flats); Measure 11 is in B-flat major (two flats); Measure 12 is in B-flat major (two flats); Measure 13 is in B-flat major (two flats); Measure 14 is in B-flat major (two flats); Measure 15 is in B-flat major (two flats). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

das Subsemitonium modi von *es*; zwischen *b* moll ist *f* dur, (*a* ist der unterhalbe Ton von *b*); zw. *f* moll ist *c* dur, (*e* ist das Semit. modi von *f*); zw. *c* moll ist *g* dur, (*h* ist das Subsemit.

modi von *c*); zwischen *g* moll ist *d* dur, (*fis* ist der unterhalbe Ton von *g*); zwischen *d* moll ist *a* dur, und *cis* ist das Subsemitonium modi von *d*.

Dreyßigste Lektion.

Verbindung zweyer Accorde ohne Anzeige der Melodie.



Der Lernende accompanirt oder begleitet jede Aufgabe auf eine dreifache Weise, nach dem Muster der vorhergegangenen Lektionen.

Der Grundton derjenigen Tonart, aus welcher ein Stück gesetzt ist, oder in welcher man modulirt, heißt die *Tonica*.

Die fünfte Stufe in derjenigen Tonart, aus welcher ein Stück gesetzt ist, oder in welcher man modulirt, nennt man die *Dominante*, das heißt die Herrschende. Die Alten nannten sie *Quinta toni*.

Diese Dominante, welche jedesmal dem vollkommenen Tonstufte vorhergeht, muß bey ihrer Begleitung die große Terz, nämlich den unterhalten Ton (vergleiche vorige Lektion) der *Tonica* haben.

Diese große Terz wird, wenn die Verzeichnung sie nicht schon erfordert, über der Bassnote mit einem Kreuz — (siehe 1) bis 6), 11) und 12) — oder wenn die Verzeichnung die kleine Terz erfordert, durch ein Wiederherstellungszeichen, — wie 7) bis 10) — angezeigt.

Jede Aufgabe dieser Lektion hat zwischen ihrer *Tonica* die *Dominante*, und zwar die *Oberdominante*, nämlich die fünfte Stufe aufwärts gerechnet; weil man die fünfte Stufe abwärts gerechnet, die *Unterdominante* nennt. Eigentlich ist diese *Unterdominante* nichts anders, als die vierte Stufe der *Tonica*, welche auch die Alten *Quarta toni* nannten. Man vergleiche die siebenzehnte Lektion.

Ein und dreyßigste Lektion.

Verbindung dreier Accorde mit Anzeige der Melodie.

Wir setzen die Uebungen in den Molltonarten fort, und verbinden zwey verschiedene Mollaccorde nebst einem Duraccorde mit einander.

Da diese Lektion sich von den vorigen bloß durch den zweyten eingeschobenen Mollaccord unterscheidet, so haben wir wenig hinzu zu setzen.

1) *A moll* ist mit *d moll* und der Dominante von *a*, nämlich *e*; 2) *e moll* mit *a moll* und der Dominante von *e*, nämlich *h*; 3) *h moll* mit *e moll* und der Dominante von *h*,

nämlich *fis*; 4) *fis moll* mit *h moll* und der Dominante von *fis*, nämlich *cis*; 5) *cis moll* mit *fis moll* und der Dominante von *cis*, nämlich *gis*; 6) *gis moll* mit *cis moll* und der Dominante von *gis*, nämlich *dis*; 7) *es moll* mit *as moll* und der Dominante von *es*, nämlich *b*; 8) *b moll* mit *es moll* und der Dominante von *b*, nämlich *f*; 9) *f moll* mit *b moll* und der Dominante von *f*, nämlich *c*; 10) *c moll* mit *f moll* und der Dominante von *c*, nämlich *g*; 11) *g moll* mit *c moll* und der Dominante von *g*, nämlich *d*; 12) *d moll* mit *g moll* und der Dominante von *d*, nämlich *a*; in ihren Verwechslungen verbunden.

5 6

7 8

9 10

11 12 13

Zwey und dreyßigste Lektion.

Verbindung dreyer Accorde ohne Anzeige der Melodie.



Diese Lektion ist wieder übereinstimmend mit der vorigen, nur daß dem Lernenden hier in jeder Aufgabe ein einziger Takt und zwar bloß mit der Bassstimme gegeben wird, und daß er nun diesen Takt auf eine dreyfache Weise mit Accorden begleiten soll.

Zur Sicherheit in der Aufführung kann folgende Anleitung hier noch Statt finden.

Nimmt man bey der ersten Bassnote die Octave zum obern Tre des begleitenden Records, so wäre die Zifferbezeichnung der Melodie folgende:

3 5 5 3.

Giebt man dann der ersten Bassnote die Terz als Melodie des dazu gehörigen Accords, so wäre die Zifferbezeichnung der aufeinanderfolgenden obern Töne der Accorde folgende:

5 3 5 3.

Soll endlich bey der Begleitung der ersten Bassnote die Quinte als Melodie erscheinen, so würden die obenliegenden Töne der sämtlichen vier Accorde in dieser Ordnung aufeinander folgen:

5 5 3 5.

Drey und dreyßigste Section.

Verbindung von vier Accorden mit Anzeige der Melodie.

Die vorhergegangene Section ist in dieser gegenwärtigen durch einen zwischen die zwey Mollaccorde gesetzten Duraccord erweitert.

1) Zwischen *a moll* und *d moll* ist *f dur*, und als der vierte Accord folgt die Dominante (Siehe 30te Section) von *a* mit der großen Terz.

2) *E moll* und *a moll* haben zwischen sich *c dur*, nebst der darauf folgenden Dominante von *e* mit der großen Terz.

3) Zwischen *h moll* und *e moll* steht *g dur*, und den vierten Accord giebt die Dominante von *h*, mit ihrer großen Terz.

4) *D dur* kommt hier zwischen *fis moll* und *h moll* zu stehen,

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. System 5 (top) shows a sequence of chords and notes. System 6 (middle) continues the sequence. System 7 (bottom) shows a change in key signature to three flats (B-flat major or D-flat minor) and continues the sequence. Notes marked with an 'x' indicate specific harmonic points or accidentals.

und der fünften oder Schlußnote geht ihre Dominante mit der großen Terz vorher.

5) Zwischen *cis moll* und *fis moll* sehen wir *a dur* und die Dominante von *cis* ist mit ihrer großen Terz die Vorgängerin des beschließenden Accords.

6) Auf den weichen Dreyklang von *gis*, nämlich *gis*, *h*, *dis*, folgt der harte von *e*, dann der weiche von *cis*,

und nun die Dominante von *gis*, nämlich *dis*, mit ihrer großen Terz.

7) Auf *dis moll* (*dis*, *fis*, *ais*.) folgt *h dur*, dann *gis moll*, und *ais dur* (nämlich *ais*, *ciscis*, *eis*) als Dominante von *dis*.

8) *B moll* und *es moll* haben in ihrer Mitte *ges dur* (*ges*, *b*, *des*.) dann folgt die Dominante von *b*, nämlich *f*, mit ihrer großen Terz.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system (labeled 9) shows a progression of chords in the treble staff and corresponding bass notes in the bass staff. The second system (labeled 10) continues this progression. The third system (labeled 11) shows a change in the treble staff's key signature. The fourth system (labeled 12) continues the progression. The fifth system (labeled 13) shows a final progression of chords and bass notes.

9) Zwischen *f* moll und *b* moll haben wir *des dur* (*des, f, as*, verglichen mit der 6ten Aufgabe,) und dann die Dominante von *f*, mit ihrer großen Terz.

10) *C* moll und *f* moll haben zwischen sich *as dur*, dann folgt die Dominante von *c*, mit der großen Terz.

11) Zwischen *g* moll und *c* moll ist *es dur*, dann die Dominante von *g*, mit ihrer großen Terz.

12) In der Mitte des *d* moll und *g* moll befindet sich *b dur*, dann folgt die Dominante von *d*, mit ihrer großen Terz.

13) *A* moll macht nun wieder den Beschluß.

Vier und dreyßigste Lektion.

Verbindung von vier Accorden ohne Anzeige der Melodie.



Hier folgen nun die Aufgaben der vorigen Lektion in bloßen Bassnoten. Jede Aufgabe hat hier nur einen einzigen Takt, aber der Lernende accompagnirt ihn, nach dem Beispiele der vorigen Lektion, auf eine dreyfache Weise.

Der Erleichterung wegen wollen wir auch hier diese dreyfache Begleitung durch Anzeige der oberliegenden Töne der Accorde näher bestimmen.

Bekommt die Begleitung der ersten Bassnote die Octave zur Melodie, so folgen die obern Töne so auf einander:

8 5 5 5 8.

Hat der erste Accord die Terz als Melodie, so wären die übrigen obern Töne in folgender Ordnung:

5 5, 3 5 5.

Ist aber die Quinte der Oberton des ersten Accords, so nehmen wir folgende Ordnung der Melodie an:

5 8 5 8 5.

Diesenigen jungen Musiker, welche nicht Klavierspieler sind, sondern ein anderes Instrument sich gewählt haben, können diese und ähnliche Uebungen schriftlich vornehmen, die begleitenden Accorde ausschreiben, und in zwey Notensystemen vorstellen.

Fünf und dreyßigste Lektion.

Modulationen in die Dominante.



Modulation bedeutet hier eben so viel als Ausweichung oder Uebergang aus einer Tonart in eine andere.

Wir wählen jetzt die einfachsten Uebergänge, und zwar nur mit Hülfe der bekannten Dreyclänge.

In gegenwärtiger Lektion finden wir Uebergänge in die harte Tonart der Dominante, oder Oberquinte.

Gehen wir aus der Tonica in die Dominante, so wird alsdenn diese Dominante als Tonica angesehen.

Von dieser zur Tonica gewordenen Dominante nimmt man nun die Oberquinte ebenfalls wieder als Dominante an, welche bey dem Uebergange vorkommen muß.

1) Der Uebergang von *c* in dessen Dominante *g*, durch die Dominante von *g*, nämlich *d*.

2) Die Ausweichung von *g* in die Dominante *d*, durch die Dominante von *d*, nämlich *a*.

3) Modulation aus *d* in die Dominante *a*, durch des letzten Dominante, nämlich *e*.

4) bis 6) Uebergang aus der Tonica *a* in die Dominante *e*, durch die Dominante von *e*, nämlich *h*, — aus der Tonica *e* in die Dominante *h*, durch die Dominante von *h*, nämlich *fis*; — aus der Tonica *h* in die Dominante *fis*, durch die Dominante von *fis*, nämlich *cis*.

The image displays a musical score for five exercises, numbered 6 through 15, arranged in four systems. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The exercises are as follows:

- Exercise 6:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 7:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 8:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 9:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 10:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 11:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 12:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 13:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 14:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Both staves contain a series of eighth notes.
- Exercise 15:** Treble staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Bass staff starts with a bass clef and a key signature of two flats (Bb, Eb). Both staves contain a series of eighth notes.

7) bis 10) Ausweichungen von *fis*, in *cis*, durch *gis*; — von *cis* in *gis*, durch *dis*; — von *des* in *as*, durch *es*; — von *as*, in *es*, durch *b*.

11) bis 15) Modulation von *es* in *b*, durch *f*; — von *b* in *f*, durch *c*; — von *f* in *c*, durch *g*.

Sech und dreyßigste Lektion: Modulationen in die Sexte.

Gegenwärtige Lektion enthält nun Modulationen oder Ausweichungen in die weiche Tonart der Sexte, verbunden mit dem Rückgange in die Tonica. Jede Aufgabe besteht aus sechs durch Taktstriche gemachten Abtheilungen.

Besetzt man die sechs Takte jeder Aufgabe so, daß der zweyte Takt zum ersten, der vierte zum dritten, und der sechste zum fünften gemacht wird, daß nun diese Takte

anstatt: 1 2 3 4 5 6

also 2 1 4 3 6 5

auf einander folgen, so ist es die Modulation aus einer weichen

Tonart in die harte Tonart der Terz. (Die Ziffern bezeichnen also hier die Ordnung der Takte.)

1) Der erste Takt enthält die Modulation aus dem Grundton *c* (*dur*) in dessen Sexte *a* (*moll*); der zweyte Takt die Modulation aus *a* (*moll*) in *c*, nämlich *dur*. Die folgenden vier Takte enthalten nun die Verwechselungen der ersten zwey Takte.

2) Im ersten Takte finden wir die Ausweichung von *g* (*dur*) in dessen Sexte *e* (*moll*) und im zweyten Takte die Rückkehr aus *e* *moll* in *g* *dur*. Die übrigen Takte enthalten die Verwechselungen der zwey ersten Takte.



3) Die Modulation des ersten Taktes geht aus *d dur* in *h moll*, und die des zweyten Taktes zurück aus *h moll* in *d dur*. Die Verwechslungen dieser Accorde sind in den übrigen vier Takten enthalten.

4) Aus *a dur* wird im ersten Takte nach *fis moll* modulirt,

im zweyten wieder zurück aus *fis moll* nach *a dur*, und in den übrigen Takten finden wir die Verwechslungen.

5) Aus *e dur* ist im ersten Takte der Uebergang in *cis moll*, und im zweyten aus *cis moll* wieder zurück in *e dur*. In den folgenden Takten sind die nämlichen Accorde in ihren Verwechslungen.

6

7

8

9

6) Der erste Takt enthält die Ausweichung aus *h dur* in *gis moll*, und der zweyte Takt den Rückgang nach *h dur*. Die Verwechslungen dieser Accorde enthalten die übrigen Takte.

7) Aus *fis dur* moduliren wir hier in *dis moll*, und dann wieder zurück in *fis dur*, mit den Verwechslungen.

8) Von *des dur* gehen wir über in *h moll*, und dann wieder zurück, mit dreyfacher Melodie.

9) Wir moduliren hier aus *as dur* nach *f moll*, und dann wieder zurück nach *as dur*, mit den Verwechslungen.

10

11

12

10) Hier ist der Uebergang aus *es dur* in *c moll*, und dann wieder zurück nach *es dur*, mit dreyfacher Melodie.

11) Die Modulation aus *b dur* in *g moll*, und dann wieder zurück in *b dur*, mit dreyfacher Melodie.

12) Die Ausweichung von *f dur* nach *d moll*, und wieder zurück nach *f dur*, mit den Verwechslungen.

Sieben und dreyßigste Lektion.

Modulationen in die Sexte ohne Anzeige der Melodie.



Gegenwärtige Lektion hat eben den Zweck, den die vorhergegangenen aus bloßen Bassnoten bestehenden Lektionen haben, nämlich, die Lernenden vorzubereiten, zu Bassnoten die begleitenden Accorde sogleich zu finden, und die Melodie derselben zu verändern.

Wir geben aber auch hier dem jungen Musiker Anleitung, die obliegenden Töne dieser Accorde in ihrer dreyfachen Lage zu treffen.

Hat im ersten Takte der Accord der ersten Bassnote die obliegende Quinte, so steht die Bezeichnung der fünf Obertöne in folgender Ordnung:

5 5 5 5 8;

im zweyten Takte können wir dann mit der Octave wieder anfangen, und folgende Melodie nehmen:

8 5 5 8 5.

Nehmen wir aber im ersten Takte die Octave zur Melodie des ersten Accords, so folgen die sämtlichen fünf obern Töne in dieser Ordnung auf einander:

8 5 8 5 5;

und im zweyten Takte mit der beybehaltenen Terz der Melodie des ersten Accords:

5 5 5 5 8.



Geben wir endlich im ersten Takte dem Accorde der ersten
Bassnote die Terz als Melodie, so wollen wir diese Aufeinander-
folge annehmen:

5 8 5 8 5;

und dann im zweyten Takte:

5 8 5 5 5.

Der Lernende wird nun am Klaviere oder bey seinen schrift-
lichen Uebungen die sämtlichen Accorde leicht treffen.

Nach den üstern und mit Nachdenken angestellten Uebungen
dieses ersten Bandes wird nun der junge Musiker in den Stand
gesetzt seyn, zu den folgenden weitem Uebungen des zweyten
Bandes überzugehen.

E n d e d e s e r s t e n B a n d e s .

Musikalische Schriften von M. Hering in Zittau.

1.) Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbenutztes Hilfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspiels und zur Selbstübung. 5te Auflage. Vier Hefte, jedes Hest Pränumerationspreis 8 gr. Ladenpreis 16 gr.

2.) Progressive Variationen zu einer möglichst leichten Erlernung des Klavierspiels, als Seitenstück zu den Instruktiven Variationen. Zweyte Auflage. Zwey Hefte, jedes Hest Pränumerationspreis 12 gr. Ladenpreis 16 gr.

3.) Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungewöhnlichen sehr leichten Methode. Dritte Auflage. Vier Bändchen, jedes Bändchen Pränumerationspr. 12 gr. Ladenpr. 16 gr.

4.) Neue sehr erleichterte, praktische Generalbaß-Schule für junge Musiker, zugleich als ein nöthiges Hilfsmittel für diejenigen, welche den Generalbaß ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen. Dritte Auflage. Drey Bände, jeder Band Pränumerationspreis 1 thlr. Ladenpreis 1 thlr. 12 gr.

5.) Terpsichore, oder sechszig leichte Tanzmelodien zur angenehmen Unterhaltung für junge Klavierpieler. Zweyte Auflage. Ladenpr. 16 gr.

6.) Beste Samml. sehr leichter, angenehmer und gefälliger Gesänge, Lieder und Tonstücke, nach dessen Tode herausgegeben. Ladenpr. 12 gr.

7.) Neue praktische Singschule für Kinder, nach einer leichtern Lehrart bearbeitet und als Beytrag zur Vermehrung häuslicher Freuden für Eltern und Erzieher. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Vier Bändchen. Das dritte und vierte Bändchen enthält eine Sammlung leichter Lieder mit Klavierbegleitung. Ladenpr. aller 4 Hefte 3 thlr.

8.) Praktische Violinschule, nach einer neuen und leichtern Stufenfolge bearbeitet. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Ladenpr. 3 thlr.

9.) Praktische Präludierschule oder Anweisung in der Kunst, Vorspiele und Phantasien selbst zu bilden. Zwey Bände. Leipzig, bey Gerhard Fleischer. Ladenpreis jeder Band 2 thlr.

10.) Kunst, das Pedal fertig zu spielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Ladenpr. 1 thlr. 8 gr.

11.) Gesanglehre für Volksschulen. Leipzig bey Gerhard Fleischer. 12 gr.

12.) Vierhändige Übungsstücke oder Elementarcursus für das Pianoforte etc. Leipzig, bey Peters, Bureau de Musique. Drey Hefte, jedes Hest 16 gr.

13.) Gesänge für Männerchöre. Zwey Hefte, jedes Hest 12 gr.

14.) Musikalisches Volksschulengesangbuch. Preis 1 thlr.

15.) Jugendfreuden in Liedern mit Melodien und einer Begleitung des Pianofortes. Zwey Bändchen, jedes 16 gr.

Nächstens werden noch erscheinen:

1.) Lieder mit Melodien für Volksschulen, und 2.) Übungsstücke für den ersten Unterricht im harmonischen Gesange.

Wer sich unmittelbar an den Verfasser wendet, baare Bezahlung in Conventionsmünze einsetzt, und nicht einzelne Hefte verlangt, zahlt bey den selbstverlegten Musikalien: Nr. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 12. den Pränumerationspreis, und erhält bey den übrigen einen verhältnißmäßigen Rabatt.

Uebrigens sind alle diese Musikalien bey Herrn Gerhard Fleischer in Leipzig, und durch alle solide Buch- und Musikhandlungen Deutschlands für den angelegten Ladenpreis zu bekommen, so wie auch im Todeschen Commissionscomptoir in Dresden.