



Sind auf die angegebene Weise die Intervallübungen in Moll durchgeübt und festgestellt, so kann man auf die mannigfachste Art abwechseln: in Dur, Moll, im Violin-, Sopran- (Tenor-) schlüssel, — bis die Schüler jede Intonationschwierigkeit leicht überwinden.

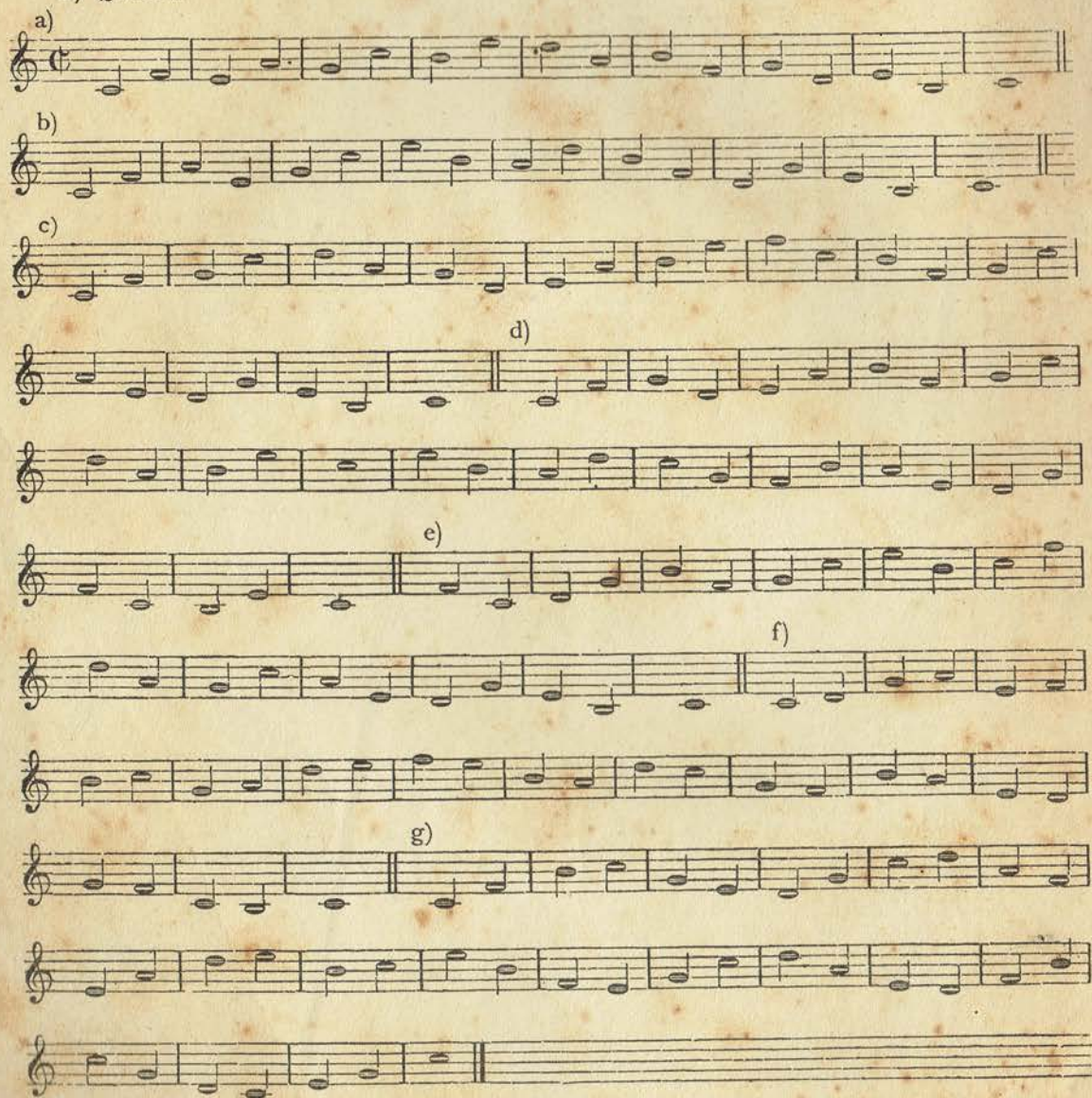
Intervallübungen.

1) Terzen.

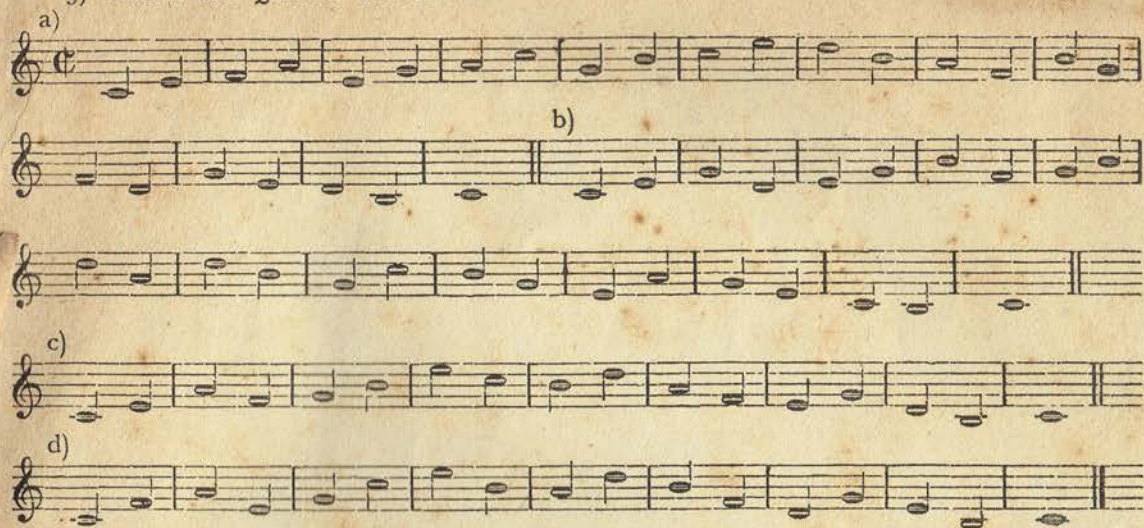




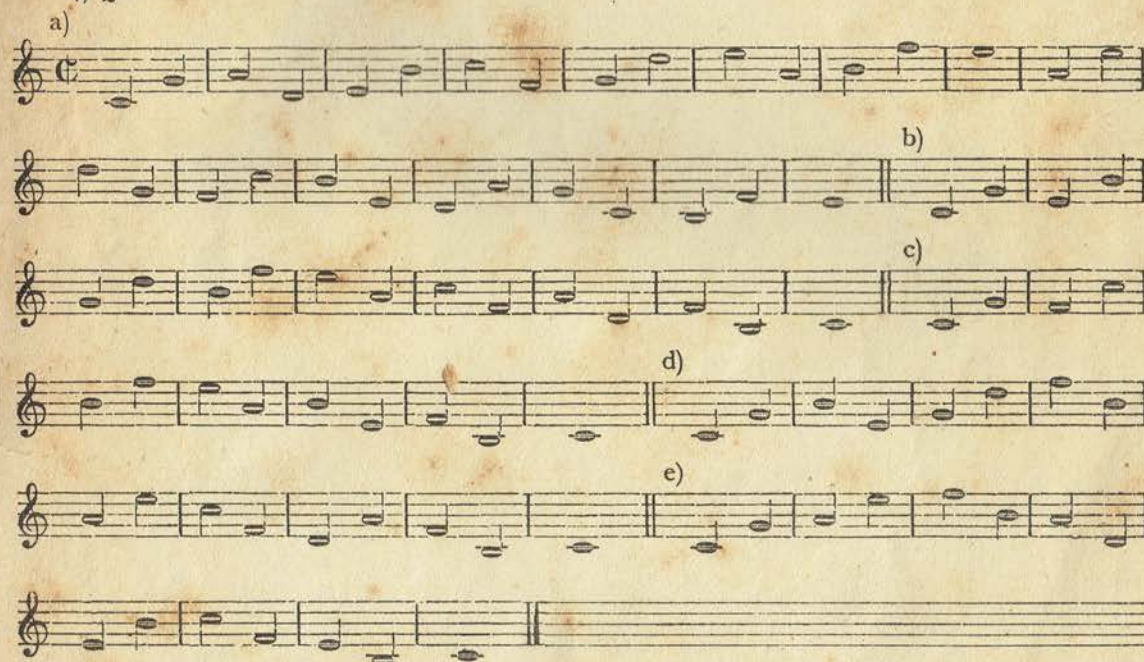
2) Quarten.



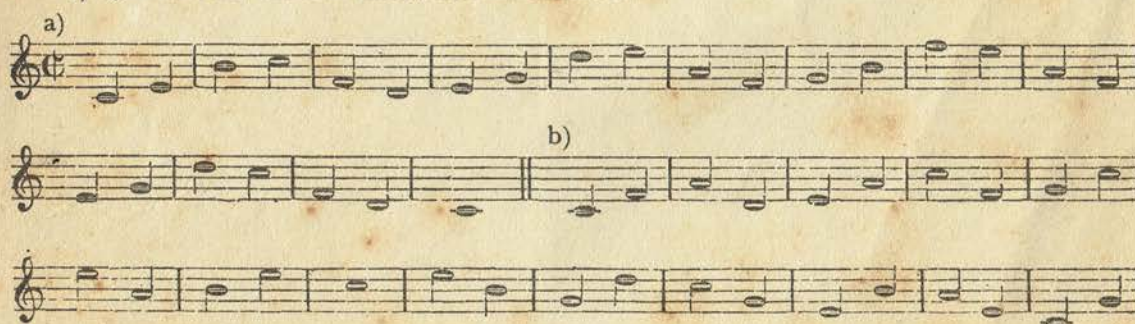
3) Terzen und Quartan untermischt.



4) Quinten.

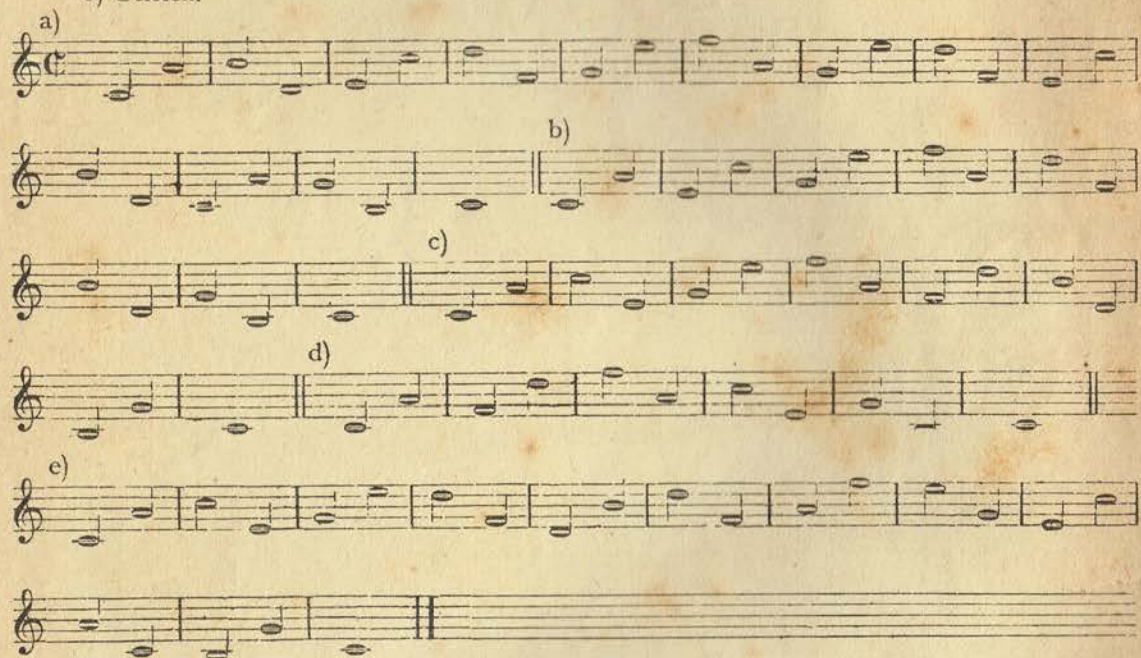


5) Quinten mit anderen Intervallen untermischt.





6) Sexten.



7) Sexten mit anderen Intervallen untermischt.





8) Septimen.



9) Septimen mit anderen Intervallen untermischt.



II. Kapitel. Akkordübungen.

§ VI.

Erstens. Rekapitulation der Akkordübungen des ersten Jahrgangs.

Uebungen in allen Durtonarten über sämtliche Dreiklänge und den Dominant-septimenakkord der Tonleiter (Stufe I § 39).

Uebergänge in die quintverwandten Tonarten (Stufe I § 35 und 36).

Wiederholung der Lehre von der Molltonart und den darin vorkommenden Intervallen.

Uebung derselben durch alle Tonarten (Stufe I § 37), wobei die Schüler die Intervalle sämtlicher Tonleitern aufschreiben und auswendig lernen. *) Akkordübungen in allen Molltonarten mit Benützung der drei Hauptdreiklänge und des Dominant-septimenakkordes.

§ VII.

Zweitens. Die Nebendreiklänge der Molltonleiter. Der übermäßige Dreiklang. Der verminderte Septimenakkord.

Wie durch Erniedrigung der Terz und Sext die Intervalle der Molltonleiter andere sind, als diejenigen der Durtonleiter, ebenso ändern sich auch die Dreiklänge der Molltonleiter gegenüber den Dreiklängen der Durtonleiter. Ueber das Verhältniß der Hauptdreiklänge war schon Stufe I § 37 die Rede. Vergleichen wir jetzt sämtliche Dreiklänge des Mollsystems mit denjenigen des Dursystems, so finden wir auf I und IV weiche, auf V und VI harte, auf II und VII verminderte Dreiklänge und auf III den übermäßigen Dreiklang.



Die Schüler haben die Nebendreiklänge sämtlicher Molltonarten aufzuschreiben und auswendig zu lernen.

Unter den Nebendreiklängen ist es vorzüglich der übermäßige Dreiklang auf der dritten Stufe, der eine ausdauernde Uebung erfordert, um so mehr, da er im Dursystem nicht vorkam. Derselbe besteht aus Grundton, großer Terz und übermäßiger Quint.

Uebung für den übermäßigen Dreiklang.



Die römische Ziffer bezeichnet hier wie bei allen kommenden Uebungen den Akkord, die arabische Ziffer die Lage. **)

Die vorstehende, sowie jede spätere Akkordübung wird in demselben Rhythmus geübt, welcher Stufe I § 33, 36, 40 angewendet wurde.

*) Uebungen, wie die Stufe I Seite 60 Anmerkung empfohlenen, sind auch hier mit Nutzen anzuwenden.

**) Für die Oktavlage als die erstgebildete erhielt die Ziffer I vor der Ziffer 8 den Vorzug. Der Name Oktavlage bleibt trotzdem unverändert.

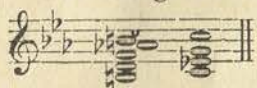
Außerdem ist im Mollsystem noch der verminderte Septimenakkord in Betracht zu ziehen.

Derselbe liegt auf der siebenten Stufe und besteht aus Grundton, kleiner Terz, verminderter Quint und verminderter Septim.

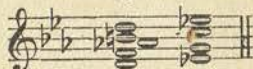


Der verminderte Septimenakkord gehört wie der Dominant- und alle übrigen Septimenakkorde zu den dissonirenden Akkorden (Stufe I § 40) und findet seine Auflösung wie der Dominantseptimenakkord in der Regel im Tonikadreiklange.

Verm. Sept.-Akk.
Oktavlage in I Oktavlg.



Verm. Sept.-Akk.
Terzlage in I Terzlage.



Verm. Sept.-Akk.
Quintlage in I Terzlage.



Verm. Sept.-Akk.
Septimenlg. in I Quintlg.



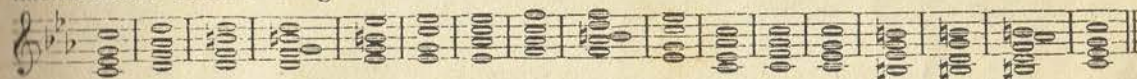
Uebung für den verminderten Septimenakkord.



I 1, II 1, V.S. 1, V 3, II 3, VII 3, II 1, V.S. 3, I 3, II 3, VII 5, V.S. 5, I 3, VII 5, II 5, V.S. 7, D.S. 1, I 5.

An diese Uebungen des übermäßigen Dreiklangs und verminderten Septimenakkords haben sich Akkordübungen über sämtliche Dreiklänge der Molltonleiter und des Dominant- und verminderten Septimenakkords anzureihen.

Als Muster für diese durch alle Molltonarten anzustellenden Uebungen finde hier noch nachstehende Akkordübung ihren Platz:



I 1, II 1, VII 3, D.S. 5, III 1, I 3, VI 5, IV 1, V.S. 5, I 3, VI 3, IV 5, I 1, III 5, V 3, V.S. 1, II.

§ VIII.

Drittens. Erweiterung der Modulation. Näheres über das Wesen der Modulation.

Modulation ist die Verknüpfung zweier Tonarten durch eine Vermittlung, welche entweder blos innerlich fühlbar oder zugleich auch äußerlich erkennbar sein kann.*)

Innerlich fühlbar ist die Vermittlung, wenn bei dem Uebergang in eine fremde Tonart nur solche Akkorde auf einander folgen, die eine innere Beziehung zu einander haben. Äußerlich erkennbar nennen wir sie dann, wenn wir blos solche Akkorde auf einander folgen lassen, die in einer und derselben Tonart liegen. Für unsere Zwecke, die die Harmonielehre

*) Eine völlig unvermittelte Aufeinanderfolge zweier Tonarten, — welche aber deshalb noch nicht fehlerhaft zu sein braucht, im Gegentheil oft einen vom Componisten beabsichtigten charakteristischen Effect macht, — nennen wir nicht Modulation.

nur soweit heranziehert, als sie zur Sicherheit, sich rasch in allen Tonarten zurecht zu finden zur Entwicklung der Befähigung, sich jeden Akkord und jedes Intervall zu denken, beitragen soll, genügt es, wenn wir uns mit den nächstliegenden Modulationen und zwar mit denjenigen, die auf der äußerlich erkennbaren Vermittlung beruhen, befassen.

§ IX.

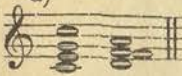
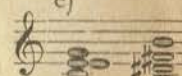
Harmonische Verwechslung.

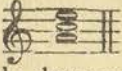
Jeder harte Dreiklang liegt in Dur auf I, IV, V, in Moll auf V und VI, kann also fünf Bedeutungen haben.

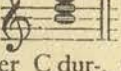
Jeder weiche Dreiklang liegt in Dur auf II, III, VI, in Moll auf I und IV, kann also gleichfalls fünf Bedeutungen haben.

Jeder verminderte Dreiklang liegt in Dur auf VII, in Moll auf II und VII, kann also drei Bedeutungen haben.

Der harte Dreiklang  kann C I, G IV, F V, f V und e VI fein.*) Folglich kann man auf den Dreiklang C e G sämtliche Dreiklänge der C dur-, G dur-, F dur-, f moll- und e moll-Tonleiter folgen lassen, ohne etwas Unvermitteltes zusammen gestellt zu haben. Z. B.:

a)  CI CII
b)  CI
GIV GV
c)  CI
FV FIV
d)  CI
fV fVI
e)  CI
eVI eV

Der weiche Dreiklang  kann a I, e IV, G II, F III, C VI fein. Es können also auf ihn sämtliche Akkorde der a moll-, e moll-, G dur-, F dur- und C dur-Tonleiter folgen.

Der verminderte Dreiklang  kann C VII, c VII und a II fein. Es können also auf ihn sämtliche Akkorde der C dur-, c moll- und a moll-Tonleiter folgen.

Die in den Beispielen b bis e gefchehene Umdeutung eines Akkordes (C I in G IV, in F V, in f V, in e VI) nennt man die harmonische Verwechslung.

Diese ist das wesentlichste Mittel der Modulation.

§ X.

Vermittlung bei dem Uebergang in die quintverwandten Tonarten.

Bei der Modulation in die Tonarten der Ober- und Unter-Dominant (Stufe I § 35) ist von vermittelnden Akkorden nicht die Rede gewesen, weil die quintverwandten Tonarten so enge Beziehungen zu einander haben, daß die Vermittlung sich dem Gefühle von selbst ergibt. Bei den Folgen:

a)  CI
GIV GV GI
oder b)  CI
FV FIV FV FI

liegt die Vermittlung in der harmonischen Verwechslung des Dreiklangs C e G. Ebenso

*) Die großen Buchstaben bezeichnen von jetzt an die Durtonart, die kleinen die Molltonart.

verhält es sich, wenn G V auf irgend einen anderen der in C dur und G dur gemeinschaftlichen Dreiklänge folgt. Bei der nachstehenden Folge dagegen:



wäre die Vermittlung äußerlich nicht mehr sichtbar. Innerlich wäre sie immerhin vorhanden in Rücksicht auf den nahen Zusammenhang zwischen G dur und C dur. Das Gefühl wird mit Leichtigkeit ergänzt:



aber ein feines Gehör wird empfinden, daß die unmittelbare Verbindung von C IV mit G V allerdings gewaltfamer ist als die durch C I vermittelte. Will man daher bei dem Uebergang in die Tonarten der Ober- und Unterdominant vollständig vermitteln, so wird man nur solche Akkorde dem Uebergangsakkord vorausgehen lassen, die beiden zu verknüpfenden Tonarten gemeinschaftlich sind.

§ XI.

Modulation in die Paralleltonarten der Tonika, der Ober- und Unter-Dominant

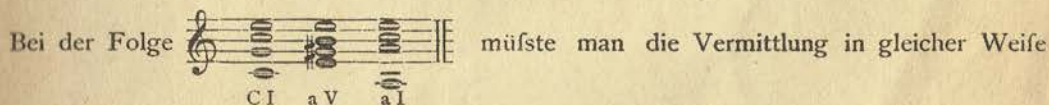
An die im ersten Jahrgang durchgenommenen Modulationen in die quintverwandten Tonarten haben sich nun zunächst die Modulationen in die Paralleltonarten der Tonika, der Ober- und Unter-Dominant anzureihen. Wir führen dieselben, wie die früheren (Stufe I § 36), nur durch die drei Hauptdreiklänge aus.*)

1. In die Paralleltonart der Tonika und zurück.

C dur und a moll sind unterschieden durch g, das in a moll zu gis wird.

Der Uebergangsakkord von C dur nach a moll ist mithin der neue Oberdominantakkord, d. i. derjenige Hauptdreiklang der neuen Tonart, welcher den neuen Ton gis enthält.

Vermittelnde Akkorde sind alle diejenigen, die C dur und a moll gemeinschaftlich sind, also C II (a IV), C IV (a VI), C VI (a I), C VII (a II). C I selbst ist nicht in a moll enthalten, kann also nicht vermitteln.



innerlich ergänzen wie in § X Beispiel d.

*) Die Benützung des Dominantseptimenakkords ist zwar häufig ein schnelleres und leichteres Mittel zur Modulation als die ausschließliche Benützung der Dreiklänge. Aber bei Anwendung des Dominantseptimenakkords tritt der innere Zusammenhang der Tonarten nicht so klar zu Tage wie bei der Beschränkung auf die Dreiklänge. Vergleiche die Anmerkung Seite 17.

Der Uebergang von C dur nach a moll würde also lauten:



Der Uebergangsakkord von a moll nach C dur wird derjenige sein, der den neuen Ton g einführt, folglich abermals der neue Oberdominantakkord, der auf dem Boden von C dur auf a I unmittelbar folgen kann.



2. In die Paralleltonart der Oberdominant und zurück.

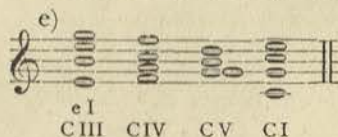
C dur und e moll sind unterschieden durch d, das in e moll zu dis, f, das in e moll zu fis wird.

Der Uebergangsakkord von C dur nach e moll ist mithin der neue Oberdominantakkord, — derjenige Hauptdreiklang, welcher die neuen Töne dis und fis enthält.

Vermittelnde Akkorde sind C I (e VI), C III (e I), C VI (e IV). Da C I in e moll enthalten ist, so kann auf C I jeder Akkord der e moll-Tonleiter, also auch der neue Akkord V folgen.



Von e moll nach C dur zurück führt der neue Unterdominantakkord, der den Ton f und der cadenzirende Akkord (der neue Oberdominantakkord), der den Ton d wieder einführt.



Die Vermittlung liegt auch hier schon in e I, welches gleichzeitig C III ist.

3. In die Paralleltonart der Unterdominant und zurück.

C dur und d moll sind unterschieden durch h, das in d moll zu b und durch c, das in d moll zu cis wird

Da b und cis nicht in einem Hauptdreiklang beisammen liegen, so bedarf man zur Modulation von C dur nach d moll zweier Uebergangsakkorde, des neuen Unterdominantakkords, der den neuen Ton b und des neuen Oberdominantakkords, der zugleich cadenzirender Akkord ist und den neuen Ton cis enthält. (Vergeiche 2, Rückkehr von e moll nach C dur.) Als vermittelnder Akkord wäre aus C dur selbst einzig C II (d I) zu verwenden, da kein anderer Akkord zwischen C dur und d moll gemeinschaftlich ist.



Doch läßt sich die Vermittlung auch auf anderem Wege — auf dem Boden von F dur finden, indem man CI nach F V verwechselt und darauf F II (d IV) folgen läßt.

g)

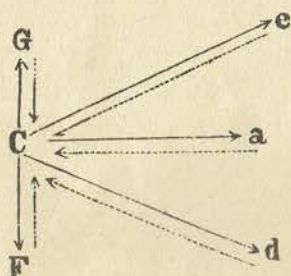
C I
F V F II
 d IV d V d I

Von d moll nach C dur zurück führt der neue Oberdominantakkord, der den neuen Ton h wieder einführt und den neuen Tonikadreiklang bringt, welcher für cis wieder c setzt.

h)

d I
C II C V C I *)

§ XII.



Allgemein gefaßt ergeben sich aus der in § XI enthaltenen Ausführung nachfolgende Regeln:

1. In die Paralleltonart der Tonika und zurück — Richtung zur Seite — führt der neue Oberdominantdreiklang.

*) Für Schüler, welche Harmonielehre treiben, sei noch Nachstehendes beigelegt:

Es kam hier weniger darauf an, den Weg zur Erlernung der fließendsten und schönsten Modulationen zu zeigen, als vielmehr die innere Verknüpfung der Tonarten darzulegen. Diese wird am besten klar, wenn man, ohne die Nebendreiklänge zu benutzen, sich ausschließlich auf die Hauptakkorde, welche die Tonart voll aussprechen, beschränkt. Die hier ausgeführten Modulationen sind daher auch die kürzestmöglichen; nur bei e könnte man die Modulation durch Anwendung des Dominantseptimenakkords noch verkürzen. — Wohlthuender, fühlbarer vermittelt würden manche der obigen Uebergänge, namentlich die bei d und h, erscheinen, wenn man zwischen den ersten (alten Tonika-) Dreiklang und den unmittelbar darauffolgenden Uebergangsdreiklang noch einen oder mehrere Dreiklänge einschöbe, die beiden Tonarten gemeinschaftlich sind, oder auch der neuen Tonart allein angehören.

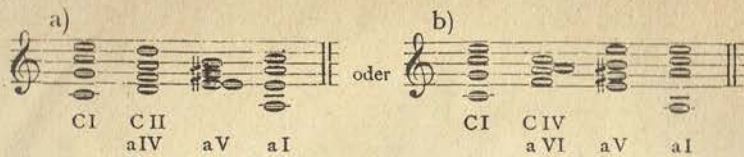
Z. B. Statt des Beispiels d:

C I C VI
e VI e IV e V e I

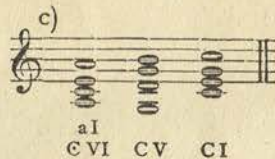
Statt des Beispiels h:

d I C II C VI C V C I oder d I C II C IV C V C I

Der Uebergang von C dur nach a moll würde also lauten:



Der Uebergangsakkord von a moll nach C dur wird derjenige sein, der den neuen Ton g einführt, folglich abermals der neue Oberdominantakkord, der auf dem Boden von C dur auf a I unmittelbar folgen kann.



2. In die Paralleltonart der Oberdominant und zurück.

C dur und e moll sind unterschieden durch d, das in e moll zu dis, f, das in e moll zu fis wird.

Der Uebergangsakkord von C dur nach e moll ist mithin der neue Oberdominantakkord, — derjenige Hauptdreiklang, welcher die neuen Töne dis und fis enthält.

Vermittelnde Akkorde sind C I (e VI), C III (e I), C VI (e IV). Da C I in e moll enthalten ist, so kann auf C I jeder Akkord der e moll-Tonleiter, also auch der neue Akkord V folgen.



Von e moll nach C dur zurück führt der neue Unterdominantakkord, der den Ton f und der cadenzirende Akkord (der neue Oberdominantakkord), der den Ton d wieder einführt.



Die Vermittlung liegt auch hier schon in e I, welches gleichzeitig C III ist.

3. In die Paralleltonart der Unterdominant und zurück.

C dur und d moll sind unterschieden durch h, das in d moll zu b und durch c, das in d moll zu cis wird

Da b und cis nicht in einem Hauptdreiklang beisammen liegen, so bedarf man zur Modulation von C dur nach d moll zweier Uebergangsakkorde, des neuen Unterdominantakkords, der den neuen Ton b und des neuen Oberdominantakkords, der zugleich cadenzirender Akkord ist und den neuen Ton cis enthält. (Vergleiche 2, Rückkehr von e moll nach C dur.) Als vermittelnder Akkord wäre aus C dur selbst einzig C II (d I) zu verwenden, da kein anderer Akkord zwischen C dur und d moll gemeinschaftlich ist.



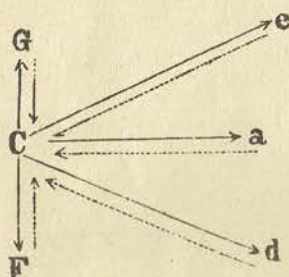
Doch läßt sich die Vermittlung auch auf anderem Wege — auf dem Boden von F dur finden, indem man C I nach F V verwechselt und darauf F II (d IV) folgen läßt.



Von d moll nach C dur zurück führt der neue Oberdominantakkord, der den neuen Ton h wieder einführt und den neuen Tonikadreiklang bringt, welcher für cis wieder c setzt.



§ XII.



Allgemein gefaßt ergeben sich aus der in § XI enthaltenen Ausführung nachfolgende Regeln:

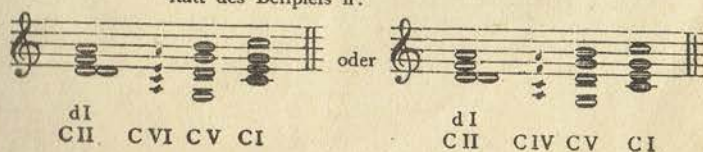
1. In die Paralleltonart der Tonika und zurück — Richtung zur Seite — führt der neue Oberdominantdreiklang.

*) Für Schüler, welche Harmonielehre treiben, sei noch Nachstehendes beigelegt:

Es kam hier weniger darauf an, den Weg zur Erlernung der fließendsten und schönsten Modulationen zu zeigen, als vielmehr die innere Verknüpfung der Tonarten darzulegen. Diese wird am besten klar, wenn man, ohne die Nebendreiklänge zu benutzen, sich ausschließlich auf die Hauptakkorde, welche die Tonart voll aussprechen, beschränkt. Die hier ausgeführten Modulationen sind daher auch die kürzestmöglichen; nur bei e könnte man die Modulation durch Anwendung des Dominantseptimenakkords noch verkürzen. — Wohlthuender, fühlbarer vermittelt würden manche der obigen Uebergänge, namentlich die bei d und h, erscheinen, wenn man zwischen den ersten (alten Tonika-) Dreiklang und den unmittelbar darauffolgenden Uebergangsdreiklang noch einen oder mehrere Dreiklänge einschöbe, die beiden Tonarten gemeinschaftlich sind, oder auch der neuen Tonart allein angehören. Z. B. statt des Beispiels d:



statt des Beispiels h:



- 2 a und 3 b, 2 b und 3 a stimmen folglich überein. Man kann also für 2 und 3 noch kürzer fassen:

Bei jedem Uebergang in die Unterdominantrichtung führt der neue Unterdominantdreiklang in Verbindung mit dem neuen Oberdominantdreiklang als cadenzirenden Akkord hinüber.

Der Lehrer lasse die Schüler für jede Tonart die Akkorde für die Uebergänge in die drei Paralleltonarten und die Rückgänge aus denselben zusammenstellen und auswendig lernen und beginne dann praktische Uebungen, die er durch alle Tonarten durchführt und für welche nachstehende Uebung als Muster diene.

As I 3 As VI 5, As II 3,
 f IV 3,

f V 1,

Uebergangs - Ak-
kord in die Par-
Tonart d. Tonika.

f I 5,

Auflösung

f II 5, f III 3, f I 5, As V 1,

As VI 5, Ueb.-Ak. nach As c VI 3

dur (Richtung zur Auflösung.

Seite) zurück!

c V 5, Ueb.-Ak. in die Par.-Tonart der Oberdominant. c I 3, c II 1, c IV 5 c III 5 c I 1, As III 1, As IV 1 Ueb.-Ak. nach As dur (Unterdomin. Richtung) zurück. As V 1, Cad. Ak. (II. Ueb.-Ak.) As I 5 Auflösung



As VII 5, As I 3, Des II 5, b V 3, b I 1, b VI 3, b II 1, b III 1, b I 3, As V 1
 Des V 3, b IV 5, Cad. Ak. As II 3, Ueb.-Ak. nach As
 Ueb.-Ak. in die (II. Ueb.-Ak.) dur (Oberdomin.-
 Unterdominant. Richtung) zurück.



In der oberen Notenzeile sind die Akkorde in der Lage angegeben, wie die Schüler sie zu singen haben. Der Bass ist der schnelleren Uebersichtlichkeit wegen für den Lehrer beigefügt. Will er die oben mitgetheilte Uebung singen lassen, so mögen die Schüler die Bücher schließen und der Lehrer verlange die einzelnen Akkorde in der Stufe I Seite 71 angegebenen Weise. Takt 4 verlange er nicht unter der Bezeichnung »f V I«, sondern als »Uebergangsakkord in die Paralleltonart der Tonika« und lasse die Schüler den Akkord selbst finden, ebenso Takt 5 als »Auflösung« — und in gleicher Weise bei den folgenden Uebergängen. Bei diesen Uebungen möge der Lehrer statt des Akkords V mitunter auch den Dominantseptimenakkord anwenden.

Es ist für die Schüler von großem Nutzen, wenn sie selbst ähnliche Akkordreihen aufzeichnen. Es geschieht dies in einfachster Weise, indem die Schüler (und zwar diejenigen, denen der Bassschlüssel nicht geläufig ist, im Violinschlüssel) nur die Grundtöne der Akkorde aufschreiben und in oben angegebener Weise in Ziffern die Bedeutung beifügen.

Regel: Statt der Molltonikadreiklänge können bei Schlüssen ohne weiteres Durtonikadreiklänge gesetzt werden*).

Dieselben Uebergänge, die in die drei Paralleltonarten führen, können mithin auch für die gleichnamigen Durtonarten benutzt werden.

§ XIII.

Modulationen in entferntere Tonarten.

Zur fernerer Entwicklung des Gefühls für die innere Verbindung der Tonarten und zur Sicherheit in Auffassung aller Uebergänge kann man über die bisherigen Modulationen noch hinausgehen und die harmonische Verwechslung auch zu Uebergängen in entfernter liegende Tonarten benutzen. Der Lehrer wird am besten selbst ermeßen, wie weit er nach dem jeweiligen Standpunkt seiner Schüler gehen darf, ohne unverstanden zu bleiben.

Schon am Schluss des vorigen Paragraphen wurde die Regel mitgeteilt, nach welcher Uebergänge in die Paralleltonarten auch für die gleichnamigen Durtonarten brauchbar sind. Wir kennen also bereits Uebergänge von C dur nach F dur, G dur, nach D dur, A dur, E dur. Die letzten drei Tonarten auf dem hier angegebenen Wege zu erreichen, ist nicht allein kürzer, sondern auch besser, als etwa durch successive Modulation quintenweis aufwärts; — das Warum gründlich zu erörtern, würde hier zu weit führen. Analog den im § XI mitgetheilten Uebergängen, nach a moll Beispiel b, nach e moll Beispiel d, nach d moll Beispiel g, würden also Uebergänge in die gleichnamigen Durtonarten folgenderweise sich gestalten:



*) nicht ohne weiteres auch umgekehrt!

Bei den Modulationen nach A dur und E dur erreichen wir unser Ziel durch die Verwechslung von Dur IV oder Dur I mit Moll VI.

Noch um einen Grad weiter — von C dur nach h moll oder dur kämen wir durch die Verwechslung von Dur V mit Moll VI.



In ähnlicher Weise würde man auf entgegengesetztem Wege Es dur und As dur erreichen können durch die Verwechslung von Dur I oder Dur IV mit Moll V. Z. B.:



Auch Des dur ließe sich auf diesem Wege erreichen:



Man kann also allgemein die Verwechslung eines Hauptdreiklangs mit Moll VI als ein Mittel zur Modulation in die Oberdominantrichtung, die Verwechslung eines Hauptdreiklangs mit Moll V als ein Mittel zur Modulation in die Unterdominantrichtung bezeichnen.

Anknüpfungspunkte ähnlicher Art mögen die Schüler in den Nebendreiklängen, z. B. im Dreiklang III für Modulationen in die Oberdominantrichtung, auffuchen.

Beispiel für Modulationen in entferntere Tonarten.

*)

C I 1, C III 5, h V 3, H I 1, H IV 5, a I 3, G VI 1, g VI 1, BV 5, BI 3, B VI 5, d V 3

h IV 5, a V 5, G II 3, g V 1, B IV 1, d IV 5,

D I 1, fis II 5, fis V 1, Fis I 5, Fis VI 1, Fis IV 3, e I 1, e VI 3, C IV 1, C II 3, a V 1, a VI 5, fis VI 1, e V 3, C I 3, a IV 3, C IV 5

*) An den in diesen und späteren Takten (siehe auch Seite 18) vorkommenden scheinbaren Quinten und Oktaven wird sich Niemand stoßen. In der richtigen Weise, wie nachstehend, ausgeführt, wird das Beispiel völlig korrekt.

CH 1, CV 3, c IV 5, Es V 3, Es II 1, Es VII 1, c V 3, CI 1, CIV 5, b IV 1, Des V 5,
c V 3, Es II 5, c II 1, b V 5, Des II 1,

Des I 3, Des III 1, c V 5, CI 3, CH 1, CIV 5, CV 3, CI 1.
c IV 1,

Der Lehrer übe mit den Schülern in der Weise, daß er oben Takt II zunächst verlangt: »C III Quintlage«, und dann fortfährt: »Denkt euch das als h moll IV und laßt h moll V Terzlage folgen!« und in gleicher Art bei allen folgenden harmonischen Verwechslungen. Aehnliche Uebungsbeispiele improvisire der Lehrer in andern Tonarten theils selbst, theils lasse er die Schüler in der § XII angegebenen Weise Akkordreihen mit Modulationen aufschreiben und dieselben vom Chor fingen.

§ XIV.

Modulationen durch enharmonische Verwechslung.

Bei der harmonischen Verwechslung eines Akkords (§ IX) bleiben die Töne des selben unverändert und nur die Bedeutung des Akkords wird verwechselt.

Bei der enharmonischen Verwechslung eines Akkords bleiben die Tonhöhen des selben unverändert**); einer oder mehrere Töne aber erhalten andere Namen und dadurch ändert sich selbstverständlich auch die Bedeutung des Akkords und seine Stellung zur Tonart.

Ausführung von Takt 7 bis 12. (Siehe Stufe I Seite 71.)

Die Schüler:

Der Lehrer:

u. f. w.

** Die Tonhöhen gis und as, cis und des werden bei der enharmonischen Verwechslung als gleiche gesetzt, obwohl sie es in Wirklichkeit nicht sind. Findet der Lehrer es nützlich, so möge er den vorgerückteren Schülern

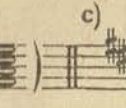
liegt in g moll VII; setzt man dafür , so ist der Akkord dadurch nach e moll VII versetzt.

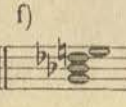
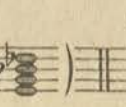
ist d moll III; setzt man dafür , so ist daraus b moll III geworden.

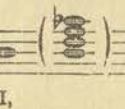
Schon aus diesen beiden Beispielen geht hervor, daß die enharmonische Verwechslung ein reiches Material zur Modulation bietet.

Wir beschränken uns für den Gebrauch der enharmonischen Verwechslung auf die beiden oben angeführten Akkorde, den verminderten Septimenakkord und den übermäßigen Dreiklang.

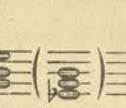
1. Der verminderte Septimenakkord.

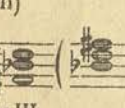
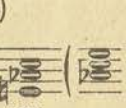
a)  b VII, b)  g VII, c)  e VII, d)  cis VII

e)  as VII, f)  f VII, g)  d VII, h)  c VII

i)  fis VII, k)  a VII, l)  c VII, m)  es VII

2. Der übermäßige Dreiklang.

a)  fis III, b)  d III, c)  b III, d)  e III, e)  c III, f)  as III

g)  es III, h)  g III, i)  h III, k)  des III, l)  f III, m)  a III

erklären, daß die enharmonische Verwechslung auf der gleichschwebenden Temperatur d. i. auf der Theilung der Oktave in 12 ganz gleiche Halbtöne beruht, daß die gleichschwebende Temperatur nur nothwendig ist für die Instrumente mit fixirten Tönhöhen, — unser Ohr vernimmt hier die kleinen Unreinheiten nicht, — nicht jedoch für die Streichinstrumente und namentlich nicht für den A capella-Gesang, bei welchem jeder Ton in seiner natürlichen Reinheit intonirt werden muß. Jede enharmonische Verwechslung ist in gewissem Sinne eine Unwahrheit, weil sie etwas Verschiedenes für Gleiches setzt. Daß auch bei der harmonischen Verwechslung durch die Gleichsetzung von C II mit d I etwas Aehnliches vor sich geht, möge hier nur angedeutet werden. Man könnte es für den Sänger unnütz finden, die enharmonische Verwechslung kennen zu lernen und zu üben. Aber einerseits wird in neuerer Musik ein vielfacher Gebrauch davon gemacht, andererseits trägt die Ueberwindung solcher Schwierigkeiten dazu bei, weniger schwierigen Anforderungen um so sicherer und besser zu genügen.

Bei der enharmonischen Verwechslung setzt man die kleine Terz gleich der übermäßigen Sekund (beide gleich drei Halbtönen), die große Terz gleich der verminderten Quart (beide gleich vier Halbtönen).

Dies angenommen, besteht jede Lage jedes verminderten Septimenakkords aus gleich großen Entfernungen; — jeder nächste Ton ist vom vorausgehenden um drei Halbtöne entfernt. Ebenso ist bei jeder Lage des übermäßigen Dreiklangs jedes nächste Intervall vom vorausgehenden um vier Halbtöne entfernt. Mit der Uebung einer Lage des verminderten Septimenakkords hat man somit die Intervallverhältnisse einer drei anderen Lagen gleichfalls eingeübt; mit der Uebung einer Lage des übermäßigen Dreiklangs die Intervallverhältnisse einer beiden anderen Lagen.

Hat man ferner z. B.:  dem Ohr eingeprägt, so hat man damit gleich-

cis V. S. Oktavlage

zeitig e V. S. Septimenlage, g V. S. Quintlage, b V. S. Terzlage überwunden (vergleiche oben die Beispiele 1, a—d).

Die bei der ersten Erlernung des verminderten Septimenakkords und des übermäßigen Dreiklangs vorhandenen Intonationschwierigkeiten verringern sich dadurch wesentlich.

In den obigen Beispielen des verminderten Septimenakkords a—h wurde jedesmal die verminderte Septim, in den Beispielen i—m der Grundton enharmonisch verwechselt. Im ersten Fall rückte die Tonart um eine kleine Terz hinunter, im letzten Fall um eine kleine Terz hinauf.

Entsprechend verhält es sich beim übermäßigen Dreiklang (vergleiche die Beispiele a—f, in welchen die Tonart um eine große Terz hinunter, g—m, in welchen sie um eine große Terz hinauf rückte).

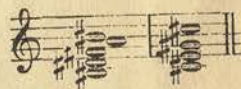
Es ergibt sich somit die Regel:

Wird beim verminderten Septimenakkord (übermäßigen Dreiklang) der Grundton enharmonisch verwechselt, so moduliert man dadurch um eine kleine (große) Terz aufwärts; wird beim verminderten Septimenakkord die Septim (beim übermäßigen Dreiklang die Quint) enharmonisch verwechselt, so moduliert man dadurch um eine kleine (große) Terz abwärts.

Hier haben sich mannigfache Uebungen anzuschließen, die sich etwa in nachstehender Weise gestalten können.

a) Der Lehrer verlangt: »cis moll V. S. Oktav-Lage und Auflösung!«

Die Schüler singen:



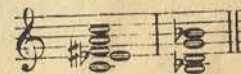
„ „ „ »Verwechselt den Grundton u. löst demgemäß auf!«

Die Schüler singen:



„ „ „ »Verwechselt abermals den Grundton und löst auf!«

Die Schüler singen:



„ „ „ »Verwechselt nochmals den Grundton und löst auf!«

Die Schüler singen:



Nach jedesmaliger Verwechslung stelle der Lehrer Fragen: »Welcher Ton ist jetzt Grundton des verminderten Septimenakkords geworden?« »In welche neue Tonart hat die Verwechslung geführt?« »Welche Lage des Akkords ist soeben gefungen worden?«

b) Eine zweite Form der Übung:

Der Lehrer verlangt: »es moll *V. S.* Oktav-Lage und Auflösung!«

Die Schüler singen:



» » » » Verwechfelt nach c moll u. löst demgemäß auf!«

Die Schüler singen:



» » » » Verwechfelt nach a moll und löst auf!«

Die Schüler singen:



» » » » Verwechfelt nach fis moll und löst auf!«

Die Schüler singen:



Hier wären etwa Fragen anzuknüpfen: »Welcher Ton muß enharmonisch verwechfelt werden, damit aus es moll c moll werde?« »Wie gestaltet sich dadurch der Akkord?« »Wie die Akkordlage?« u. f. w.

c) Der Lehrer verlange schließlich die Verwechslung ohne Angabe, ob Grundton oder Ober-ton verwechfelt werden soll, ohne Nennung einer Tonart, nur in der Weise: »Verwechfelt den Akkord um eine Terz aufwärts, um eine Terz abwärts!«

In gleicher Weise übe man den übermäßigen Dreiklang.

Nach diesen Einzelübungen verwende man die enharmonische Verwechslung in ausgeführteren Beispielen, worüber die nachfolgende, allerdings möglichst kurz gefasste Übung eine Andeutung geben möge.

Beispiel für Modulationen durch enharmonische Verwechslung.

*) *)

a I 3, a IV 1, a V 5, a III 1, f III 3, f I 5, f VI 1, f IV 3

Sprecht diesen Akkord nach f moll aus! Löft ihn auf!

*) *)

f *V. S.* 7, d *V. S.* 1, d I 1, d IV 5, d III 5, fis III 3, fis I 5

Sprecht diesen Akkord so aus, dass er eine Terz abwärts moduliert! Löft ihn auf! Sprecht diesen Akkord so aus, dass er eine Terz aufwärts moduliert! Löft ihn auf!

*) *)

fis IV 3, fis *V. S.* 7, a *V. S.* 5, a I 3, a II 1, a IV 5, a *D. S.* 3, a I 1

Sprecht diesen Akkord nach a moll aus! Löft ihn auf!

In den mit *) bezeichneten Takten nennt der Lehrer Akkord und Lage nicht, sondern stellt nur die dem jedesmal vorausgehenden Takte beigefügte Frage, auf Grund welcher die Schüler den verlangten Akkord selbst auffinden und richtig aussprechen müssen.

§ XV.

Der Lehrer benütze schliesslich das ganze in diesem Kapitel enthaltene Material zu weiter ausgesponnenen Uebungen jeder Art. Seinem Ermeffen und seiner Erfindungsgabe ist es anheimgegeben, ob er in Bezug auf die Akkordübungen noch weiter gehen, vielleicht auch einige neue Zusammenstellungen verfuchen will.**) Haben die Schüler alles Vorausgehende überwunden, so wird ihnen der Versuch nicht schwer werden, auch anscheinend ganz unvermittelte Akkorde auf einander folgen zu lassen.

III. Kapitel.

Regeln und Uebungen für die Aussprache.

§ XVI.

Schon im ersten Jahrgang Seite 8 wurde darauf hingewiesen, dass von Anbeginn an das Bestreben des Lehrers darauf gerichtet sein soll, einen möglichst edlen Chorklang zu erzielen. Seite 13 wurde vorgeschrieben, die italienischen Silben do re mi fa sol la fi zunächst einzeln zu üben, um die Aussprache der Vokale festzustellen und dann diese Silben für die Chorübungen unausgesetzt zu benützen.

Bei fachgemässer Uebung wird bis zum Ende des ersten Jahres ein schöner Chorklang und ein verständliches Auseinanderhalten der Vokale a, e, i, o praktisch schon erreicht worden sein.

Hier ist es nun an der Zeit, theoretisch Einiges nachzuholen und namentlich Regeln und Uebungen für eine möglichst deutliche und schöne Aussprache des deutschen Textes zu geben.**)

§ XVII.

Bildung der Vokale.

Die zur Erzielung eines reinen und schönen a nöthige Mundstellung ist die normale. Sie muss bei den übrigen Vokalen möglichst beibehalten werden. Das Muster-a findet sich z. B. in dem Worte »Stab«.

Alle Stimmwerkzeuge verbleiben bei Bildung der andern Vokale in der a-Stellung, mit Ausnahme der Lippen und der Zungenspitze.

Es lassen sich vom a aus drei Reihen von Vokalen bilden:

- 1) die Reihe a — o — u;
- 2) » » a — ö — ü;
- 3) » » a — e — i.

Die erste Reihe wird gebildet bei völlig ruhiger Zungenlage durch Verengung (Rundung) der Lippen;

die dritte Reihe wird gebildet bei thunlichst ruhiger Lippenstellung durch Vorhebung (Hebung) der Zungenspitze;

die zweite Reihe durch das Zusammenwirken beider Bewegungen.

Sowohl die bei 1 und 2 nöthige Verengung der Lippen, wie die bei 2 und 3 nöthige Hebung der Zungenspitze muss in möglichst geringem Grade ausgeführt werden, damit die normale a-Stellung so wenig als möglich geändert werde.

*) Zu diesen Zusammenstellungen gehört z. B. die Aufgabe, von einem Ton aus alle bis jetzt vorgekommenen Akkorde und Akkordlagen zu bilden.

**) Es sei ausdrücklich bemerkt, dass alle hier folgenden Regeln ausschliesslich auf den Chorgefang und die bei ihm zu bewirkende Vereinigung von möglichst Deutlichkeit mit möglichst Klangschönheit berechnet sind.

Hält es der Lehrer für nützlich, so kann er Uebungen für die Vokale anstellen, indem er in nachstehender Art auf jedem Ton die Schüler aus dem einen in den andern Vokal übergehen läßt:

a)  u. f. w. durch die chromatische Tonleiter.

b)  u. f. w.

b)  u. f. w.

d)  u. f. w.

e)  u. f. w.

f)  u. f. w.

§ XVIII.

Helle (offene) und dunkle (geschlossene) Vokale.

Für den Sänger gibt es keine kurzen und langen Vokale.

Was wir kurze Vokale nennen, sind Vokale mit heller Farbe, was wir lange Vokale nennen, Vokale mit dunkler Farbe. Erstere heißen auch die offenen, letztere die geschlossenen Vokale. Die alleinige Ausnahme, worüber weiter unten Rede sein wird, bildet der Vokal e, der mit heller Farbe in der deutschen Sprache sowohl kurz als lang vorkommt, d. h. in feiner heller Farbe zwei Abstufungen hat, die uns als Kürze und Länge erscheinen.

Der Sänger wird demnach einen »kurzen« Vokal dadurch, daß er ihm die richtige Klangfarbe gibt, auf der längsten Note so bilden können, daß man ihn sofort, noch ehe das Wort zu Ende ist, als solchen erkennt.

Wenn der Sänger zu singen hat: , so soll der Zuhörer
Von lie - ben Lip - pen

trotz der ganz gleichen Zeitdauer der Vokale vom Beginn des Wortes an das erste i als »langes« (dunkles), das zweite als »kurzes« (helles) erkennen. Ebenso wird es sein müssen

bei . Hat der Sänger zu singen: 
Lohn lo - ckt hier Him - mel hilf!

so wird er trotz der kürzeren Note das i in »hier« als ein langes, trotz der längeren Noten die i in »Himmel hilf« als kurze geltend machen können dadurch, daß er das erste dunkel, die beiden letzten hell ausspricht. Wir werden zur Unterscheidung die hellen (offenen) Vokale mit /, die dunklen (geschlossenen) Vokale mit ' bezeichnen.

§ XIX.

Die Aussprache des e. Das stumme e.

Wie oben angedeutet, nimmt der Vokal e eine Ausnahmestellung ein.

In dem Verhältniß wie Ort (ò) zu oben (ó), wie Mörder (ò) zu mögen (ö), steht März (æ = è) zu Mehl (é), Herz (è) zu Hehl (é), sterben (è) zu stehlen (é). Also auch bei dem e trifft es zu, daß es dort, wo es uns den Eindruck der Kürze macht, einen hellen Klang erhält. Nur bemerken wir sofort den Unterschied, daß, während wir bei ò und ó, bei ò und ö ohne Unterschied ob hell oder dunkel äußerlich den gleichen Buchstaben anwenden, wir bei dem e-Laut den hellen Klang häufig durch æ geschrieben finden (nicht immer, wie oben Herz und sterben zeigen). Ob wir æ oder e schreiben, macht bei diesem kurzen hellen e-Laut keinen Unterschied. Der Sänger wird »Wälle« (Plural von Wall) genau ebenso behandeln wie »Welle«.

Außer diesem hellen e-Laut in kurzen Silben, wo sein Vorkommen allen übrigen Vokalen entspricht, haben wir aber bei e auch einen hellen Klang in langen Silben. Dies lange helle è (æ), welches sich von dem kurzen dadurch unterscheidet, daß ersteres ein reineres æ ist, während das letztere sich ein wenig dem ò nähert, ist zunächst vorhanden in allen mit æ geschriebenen langen Silben, z. B. Aehre, Bär, Mähne, Schwäne u. f. w. Außerdem besitzen wir es in einzelnen mit e geschriebenen langen Silben, und zwar in der Regel da, wo ein r folgt. Ein langes helles e wird man sprechen in Schwerter, Beschwerde, Speer. Will man es nicht ganz so hell nehmen, wie das æ in Schwäne, so wird es immerhin heller fein, wie das é in schweben; namentlich der Sänger wird gut thun, das e in Schwerter, Speer nicht zu dunkel zu nehmen, da es sonst dem ì sich zu sehr nähern würde.

Zu den bis jetzt genannten e-Lauten kommt noch das stumme e, welches wir im Deutschen in den Endsilben und im Artikel »der«, »dem«, »den« (im Gegensatz zu dem Fürworte »der« = »dieser«) besitzen. Dasselbe steht zwischen dem kurzen e (è) und dem kurzen ì (ò), bleibt sich aber nicht völlig gleich, je nachdem es allein steht oder gefolgt ist von einem Consonanten. Die stummen e in liebe, lieber werden in der Farbe sich etwas unterscheiden, das erste wird dem è, das letzte dem ò näher stehen.

Indem wir das eben Gefagte zusammenfassen, finden wir uns im Besitz von vier e-Lauten. Dieselben sind:

- 1) das dunkle é (in Seele, f_ehen, schweben);
- 2) das lange helle è (æ) (in Bär, wä_hlen, Schwerter);
- 3) das kurze helle è (æ) (in Mär_z, Schmer_z, Krän_ze, Len_ze);
- 4) das stumme e.

In dem Beispiele:

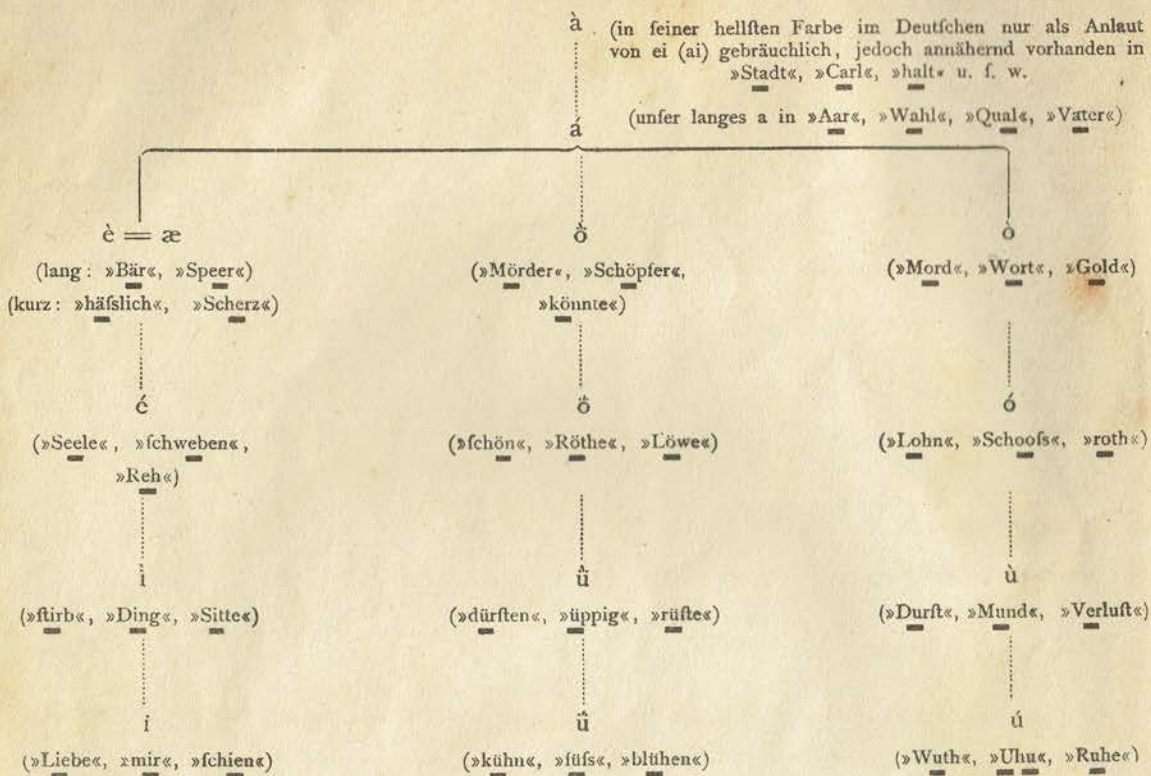
Schwe-ben, schwe-re, Schwer-ter, Schwä-ne, Schmer-zen, schwär-zen.

1 2 2 2 3 3

gewahren wir das stumme e am Schluß jedes Wortes, außerdem die drei andern e-Laute analog der obigen Eintheilung durch Ziffern bezeichnet. Unter den mit 2 bezeichneten wird a sich dem é am meisten nähern, c das hellste fein.

§ XX.

Es läßt sich das in dem vorhergegangenen Paragraphen Ausgeführte durch nachstehende Tabelle darstellen:



Das stumme e, worüber § XIX Rede war, findet als unentschiedener Zwischenlaut keinen Platz in der Tabelle *).

§ XXI.

Ausprache der Diphthonge.

Jeder Diphthong besteht aus einem Anlaut und einem Schluslaut.

Bei ei und ai, welche gefänglich nicht zu unterscheiden sind, ist der Anlaut ein möglichst helles à, der Schluslaut ein helles i (fast dunkles é).

ei (ai) ist also gleich à-i (à-é).

Bei au ist der Anlaut ein reines ā, der Schluslaut ein helles u.

au ist also gleich ā-u.

Bei äu (Häuser) und eu (Reue) ist der Anlaut ein helles ö, welches sich in äu mehr dem ā, in eu mehr dem ó nähert; der Schluslaut ein helles ü.

äu und eu sind also gleich ö-ü.

*) Ich darf nicht unterlassen, hier meinen Freund Julius Stockhausen zu nennen, dem ich für diese Tabelle, wie für alles auf die Ausprache Bezügliche mancherlei Anregendes und Förderndes zu danken habe.

Jeder Diphthong ist auf dem Anlaut zu singen und der Schluslaut erst unmittelbar vor dem Ende des Tones anzufügen.



Der Schluslaut des ei und ai wird leichter zu spitz und dunkel als zu hell. Es ist deshalb nützlich, ihn anfangs mehr wie é zu nehmen.

§ XXII.

Eintheilung der Consonanten.

	Explosive		Reibungs-		Flatter-	Nasal-
	C o n s o n a n t e n					
	harte	weiche	harte	weiche		
1. Lippen-Consonanten	p	b	f (v, ph)	w	—	m
2. Zungen-(u. Zahn-) Consonanten	t	d	ś (ss sz)	š	r (Zungen-r)	n
			sch	sch (französisch ge, je) l		
3. Gaumen- (u. Zungen-) Consonanten	k	g	ch	j	r (Gaumen-r)	ng, nk (in Engel, Anker)

Die Zungenconsonanten werden durch Zunge und Zähne, die Gaumenconsonanten durch Gaumen und Zunge gebildet; daher die Bezeichnung.

sch unterscheidet sich von s durch den breiteren Luftstrom, durch den es gebildet wird.

l bildet einen Uebergang zwischen Zungen- und Gaumenconsonanten, indem es ohne Beihülfe der Zähne durch Aufrichtung der Zungenspitze hervorgebracht wird.

Zu den in der Tabelle enthaltenen Consonanten kommt noch h, der gehauchte Anfang eines Vokals.

Ferner kommen hinzu die zusammengesetzten Consonanten c, z (= ts)

x (= ks)

qu (= kw)

pf.

Für den Gefang wichtig ist die Eintheilung der Consonanten in tonlose und tönende. Die letzteren sind diejenigen, auf welchen es möglich ist, einen Ton zu bilden.

Zu den tonlosen Consonanten gehören sammtliche harte Consonanten, zu den tönenden die Flutter- und Nafal-Consonanten, sowie die weichen Reibungs- und explosiven Consonanten (letztere am wenigsten).*)

*) Vergleiche zu diesem Paragraphen das sehr empfehlenswerthe Capitel über Aussprache in der Stimmbildungslehre von G. Weifs, Braunschweig bei Vieweg, 1868.

§ XXIII.

Regeln für die Aussprache der Consonanten.

1. Alle Consonanten sind möglichst deutlich, aber möglichst schnell zu sprechen, damit der Stimmklang sich nur auf den Vokalen ausbreite.
2. Die Tönung bei den tönenden Consonanten darf in der Regel nur eine äußerst kurze fein und muß bei entschiedenem, kräftigen Ausdrücke ganz wegfallen.
3. Immer ist bei den tönenden Consonanten die Nasenhöhle sorgfältig abzuschließen, damit nicht Nasalvortöne entstehen (z. B. mbitte, ngieb, mwas, ndas).
4. Alle Gaumenconsonanten sind unter dem vordern (harten) Gaumen zu bilden, der hintere (weiche) Gaumen darf niemals in Mitthätigkeit kommen.
5. Das ch ändert sich je nach dem ihm vorausgehenden Vokale. Nach i und e wird es mehr vorn, nach a, o, u mehr rückwärts gebildet. Aufgabe des Sängers ist es, das ch im ersten Falle nicht zuviel zischen (rheinischer Dialekt), im zweiten Falle nicht kehlig (schweizer Dialekt) werden zu lassen.
6. Am Ende des Wortes wird das g in einer Stammsilbe — namentlich, wenn sie lang ist — als g (weiches k) gesprochen, z. B. Steg, Tag u. f. w., in einer Nebensilbe dagegen als weiches ch, z. B. selig, innig, wonnig. In der Mitte des Wortes wird das g nur dann als weiches ch gesprochen, wenn ein zweiter Gaumenlaut auf dasselbe folgt, z. B. Seligkeit, Beweggrund.
7. Anfangs sind die Unterschiede der weichen und harten explosiven Consonanten (b und p, d und t, g und k) schwer deutlich zu machen. In diesem Falle können die harten durch einen Luftstoß, der einem eingeschobenen h ähnlich ist, verstärkt werden, z. B. T-hod, K-hunft, P-hein (nicht ph = f).
8. Das für den Gefang einzig richtige r ist das Zungen-r. Wer es trotz aller Uebung nicht herausbringt, möge das Gaumen-r wenigstens möglichst vorn im Munde, unter dem harten Gaumen, bilden.
9. Das deutsche einfache s ist durchweg ein weiches. Doch ist im Interesse einer deutlichen Aussprache das s zu Anfang eines Wortes schärfer zu nehmen, als in der Mitte und am Ende.
10. Das sch ist immer hart. Das weiche (französische ge) kommt nur in ausländischen Worten vor.
11. st und sp sind zu Anfang eines Wortes (einer Stammsilbe) als scht, schp — wobei das sch gelinde genommen wird — zu sprechen; am Ende und in der Mitte eines Wortes dagegen als st, sp.
12. pf ist zum Unterschiede von f mit möglichster Schärfe zu sprechen.

Geläufigkeits-Uebungen in Verbindung mit Uebungen zur Unterscheidung der verschiedenen Vokalfarben und für die Aussprache der Consonanten.

No. 1. Hellere und dunklere a und stumme e, Lippenconsonanten.



Pan - - - - - zer, Pran - - - - - gen, Brand - - - - - platz,

Va - - - - - ter, Wah - - - - - re, Fah - - - - - ne,

Wah - - - - - len, Pfa - - - - - de, Far - - - - - be,

Ma - - - - - ler, Mah - - - - - nen.

No. 2. Helles o, Zungenconsonanten.

Or - - - - - te, dor - - - - - ten, Tol - - - - - len.

Don - - - - - ner, Ton - - - - - ne, hol - - - - - de,

Toch - - - - - ter, fol - - - - - len schol - - - - - len,

Son - - - - - ne, Schol - - - - - le, rol - - - - - len,

Tro - - - - - pfen, Trock - - - - - nen, Or - - - - - den,

Hor - - - - - den, Non - - - - - ne.

No. 3. Helles e (æ) Gaumenconsonanten.

Es wird an den Unterschied des kurzen und langen hellen e erinnert (§ XIX). Das kurze è ist mit $\sim$ bezeichnet.

Aeh - - - - - re, jä - - - - - he, Èn - - - - - gel,

gä - - - - - be, kä - - - - - me, kehr - - - - - ten,

gäh - - - - ren, Grän - - - - ze, Krän - - - - ze,
 Knech - - - - te, Ker - - - - ze, grä - - - - men.
 Krä - - - - mer, schlech - - - - ter, Wäch - - - - ter,
 Grä - - - - ber, Ket - - - - ten.

No. 4. Dunkles o.

To - - - - dte, dro - - - - ben, to - - - - ben,
 dro - - - - hen, Mon - - - - de, wo - - - - ben,
 Kro - - - - ne, Gno - - - - men, Ro - - - - fen,
 ko - - - - fen, fro - - - - he, Loo - - - - fe,
 Koh - - - - len, lo - - - - ben, Moo - - - - fe,
 Po - - - - le.

No. 5. Dunkles e.

See - - - - le, Re - - - - be, Fée - - - -
 - en, ge - - - - hen, Re - - - - he, be - - - -



ben, Je - - - der, Ce - - - der, We - - -
ge, Se - - - gen, Re - - - gen, Ne - - -
bel, kle - - - ben, Kne - - - bel.

No. 6. Helles und dunkles ö.



Lö - - - we, Schö - - - pfer, bö - - -
fer, Tö - - - pfer, schö - - - ne, Göt - - -
ter, schwö - - - ret, Wöl - - - fe, Rö - - -
the, Söl - - - ler, Söh - - - ne, Mör - - -
der, Chö - - - re, könn - - - te.

No. 7. Helles und dunkles u.



Ru - - - he, Wun - - - der. fu - - - chen, Kum - - -
mer, Ü - - - hu, Durch - - - bruch, muth - - - voll, Luft - - -
zug, Zu - - - spruch, furcht - - - bar, Bu - - - fen, Dän - - -
kel, Ru - - - the, Durch - - - zug.

No. 8. Helles und dunkles i.



Frie - - - - de, brin - - - - gen, Krie - - - - ger, zit - - - - tern, nie - - - - mals, Schil - - - - de, knie - - - - en, fin - - - - gen, Prie - - - - fter, rich - - - - tig, lieb - - - - lich, zi - - - - fchen. Stil - - - - le, Stür - - - - ne.

No. 9. Helles und dunkles ü.



Blü - - - - hèn, Kün - - - - ste, Glü - - - - hen, Wün - - - - fche, wü - - - - then, Stür - - - - me, glück - - - - lich, drü - - - - ben, Fröh - - - - ling, Kü - - - - ffe, flüch - - - - tig, trü - - - - be, Bür - - - - ger, fit - - - - fse, Duf - - - - te, Gü - - - - te.

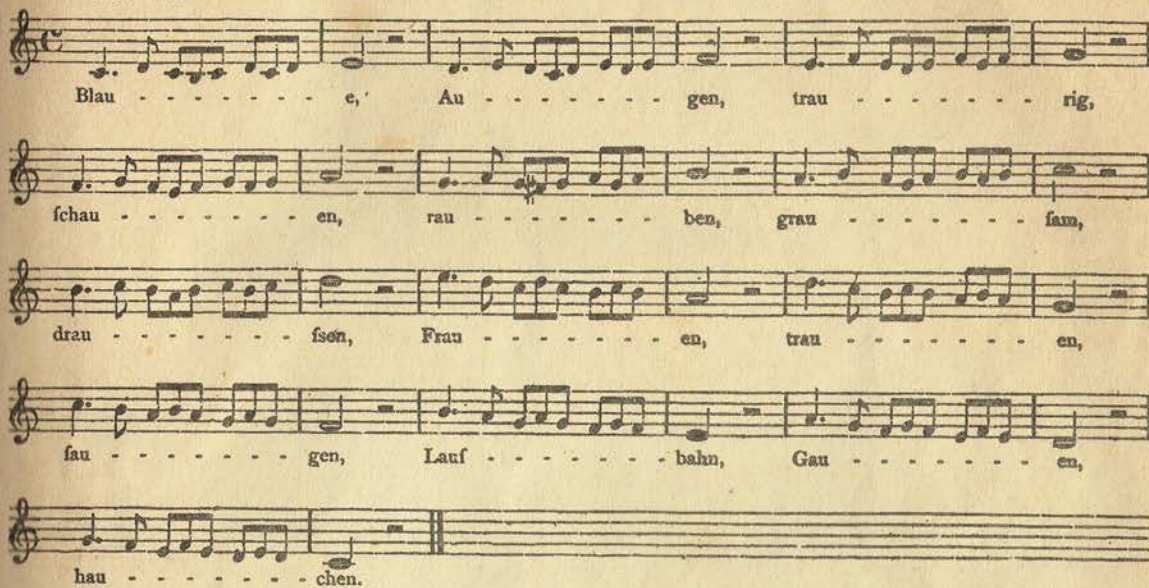
No. 10 ei (ai).



Rei - - - - che, Mai - - - - en, Veil - - - - chen, blei - - - - ben, dei - - - - ne, klei - - - - ne.



No. 11. au.



No. 12. eu, äu.



Weitere ähnliche zum Gebrauch im Chor äußerst nützliche Uebungen findet der Lehrer in der Gefangenschule von Winter. Auch die vorstehenden Uebungen sind darin enthaltenen Beispielen nachgebildet.

IV. Kapitel.

Zwei- und dreistimmige Uebungen.

Die Uebungen No. 1 bis 70 sind mit doppelten Schlüsseln und denen entsprechender Vorzeichnung versehen. Die Soprane und Alte singen die Uebungen wie sie stehen, indem sie die eingeklammerten Schlüssel und Vorzeichnungen sowie die über den Noten stehenden Veretzungszeichen unbeachtet lassen. Die Tenore und Bässe dagegen bedienen sich der eingeklammerten Schlüssel und Vorzeichnungen sowie der über den Noten stehenden Veretzungszeichen.

Von No. 71 an ist es den männlichen Schülern, die bis dahin die nöthige Gewandtheit erlangt haben werden, überlassen, die Schlüssel und Vorzeichnungen selbst sich geändert zu denken. Der Lehrer intonire in der bequemsten Tonlage.

Für diejenigen Soprane, welche zwei Jahre in der Klasse bleiben, ist es vortheilhaft, bei den dreistimmigen Uebungen in der Art zu wechseln, daß diejenigen, die im ersten Jahre ersten Sopran gesungen haben, im zweiten Jahre zweiten Sopran singen, — und umgekehrt.

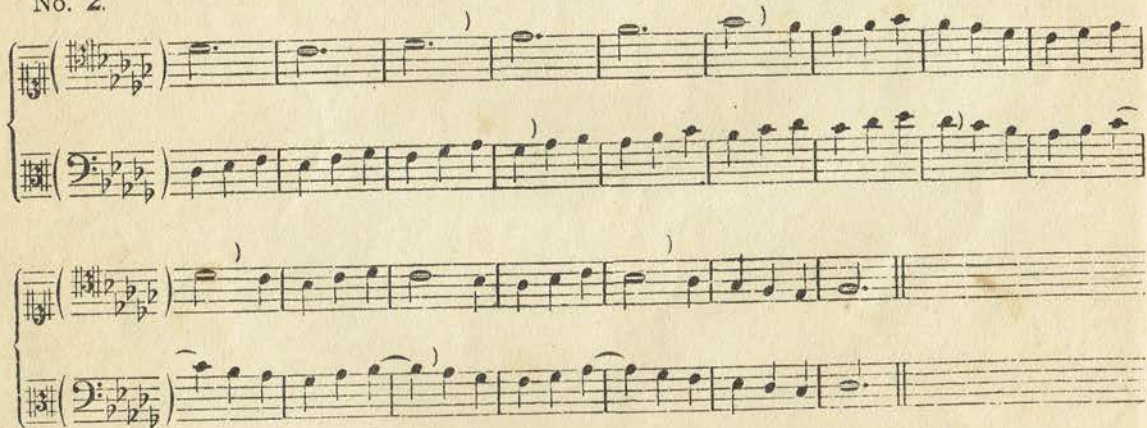
Zweistimmige Uebungen.

No. 1 bis 12 nach zweistimmigen Uebungen von F. SCHNEIDER.

No. 1.



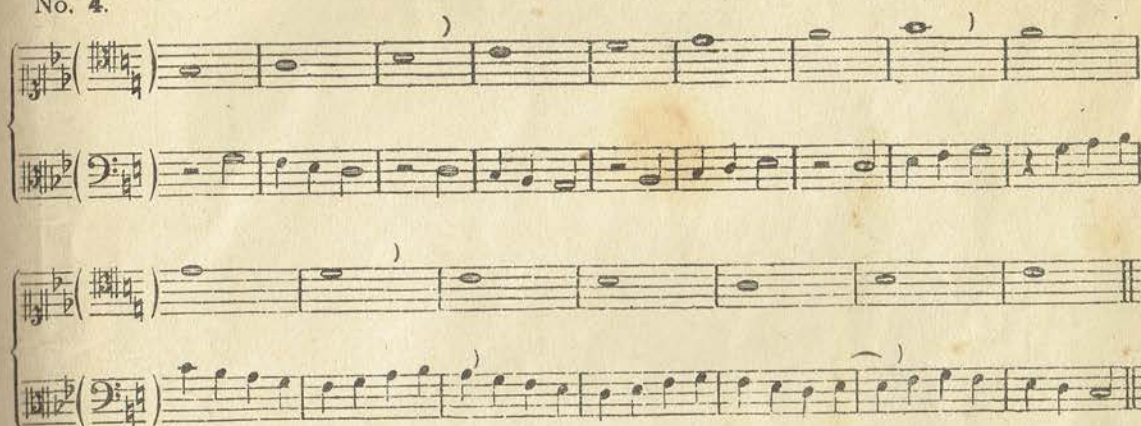
No. 2.



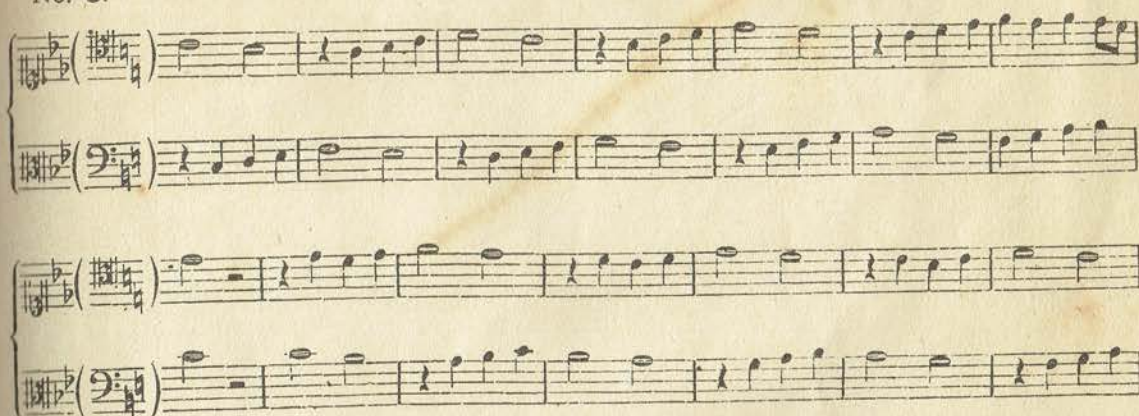
No. 3.



No. 4.

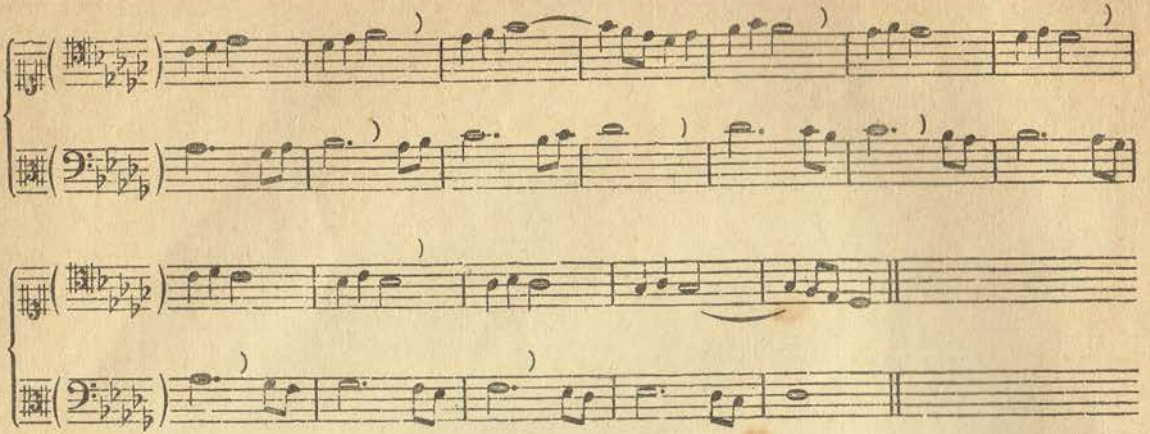


No. 5.

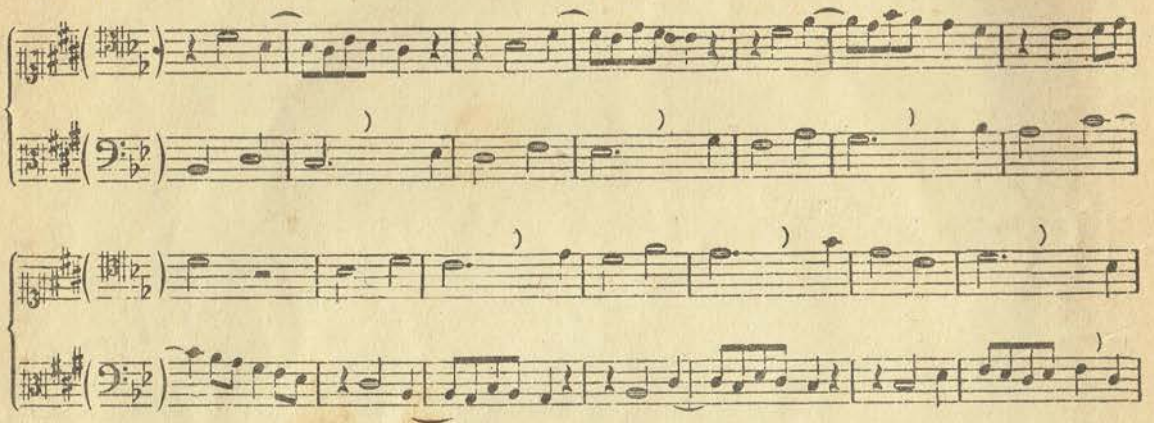


No. 6.





No. 7.

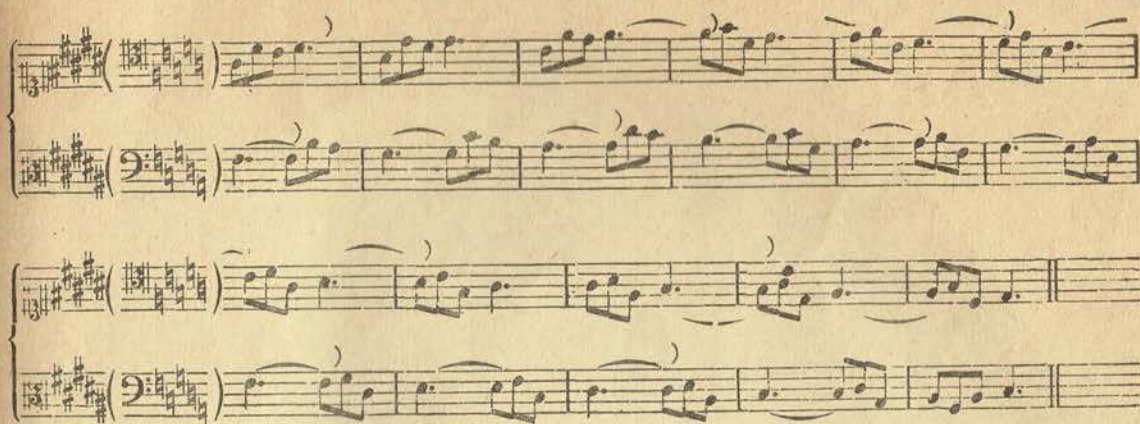


No. 8.



No. 9.





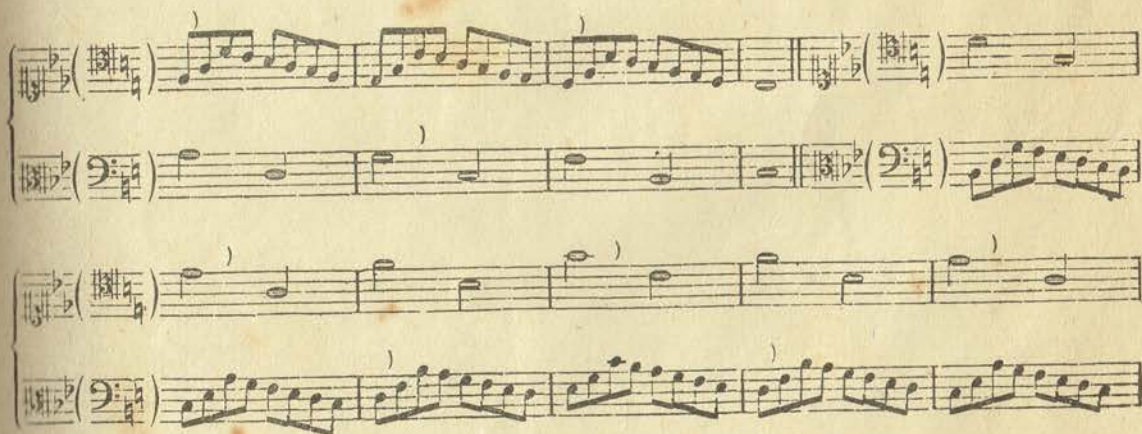
No. 10.



No. 11.



No. 12.



No. 13 bis 24 nach zweistimmigen Uebungen von SCHELBLE.
No. 13.



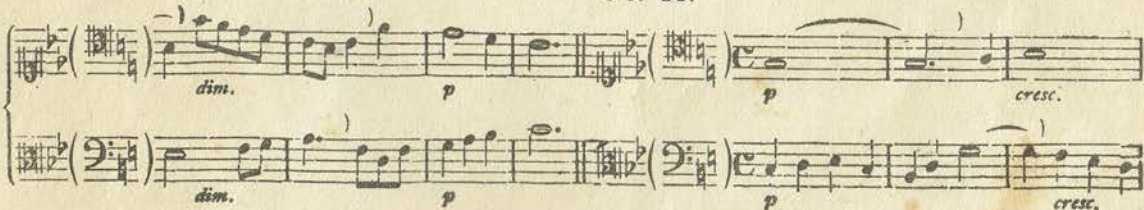
No. 14. Andante.



No. 15.



No. 16.



Measures 1-8 of No. 16. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2. Dynamics include *f* (forte) and *dim.* (diminuendo).

No. 17.

Measures 1-8 of No. 17. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2. Dynamics include *mf* (mezzo-forte), *p* (piano), *f* (forte), and *cresc.* (crescendo).

No. 18.

Measures 1-8 of No. 18. The score is in 2/4 time with a key signature of one flat. The treble staff begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff begins with a half note E3, followed by quarter notes D3, C3, and B2. Dynamics include *f* (forte), *p* (piano), and *cresc.* (crescendo).

No. 19.

dolce

dolce

cresc.

cresc.

No. 20.

mf

dim.

mf

dim.

mf

cresc.

cresc.

No. 21. Canon in der Oberquint.

mf

dim.

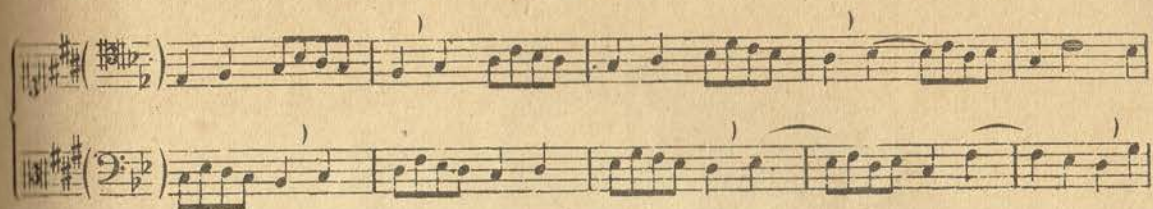
mf

dim.

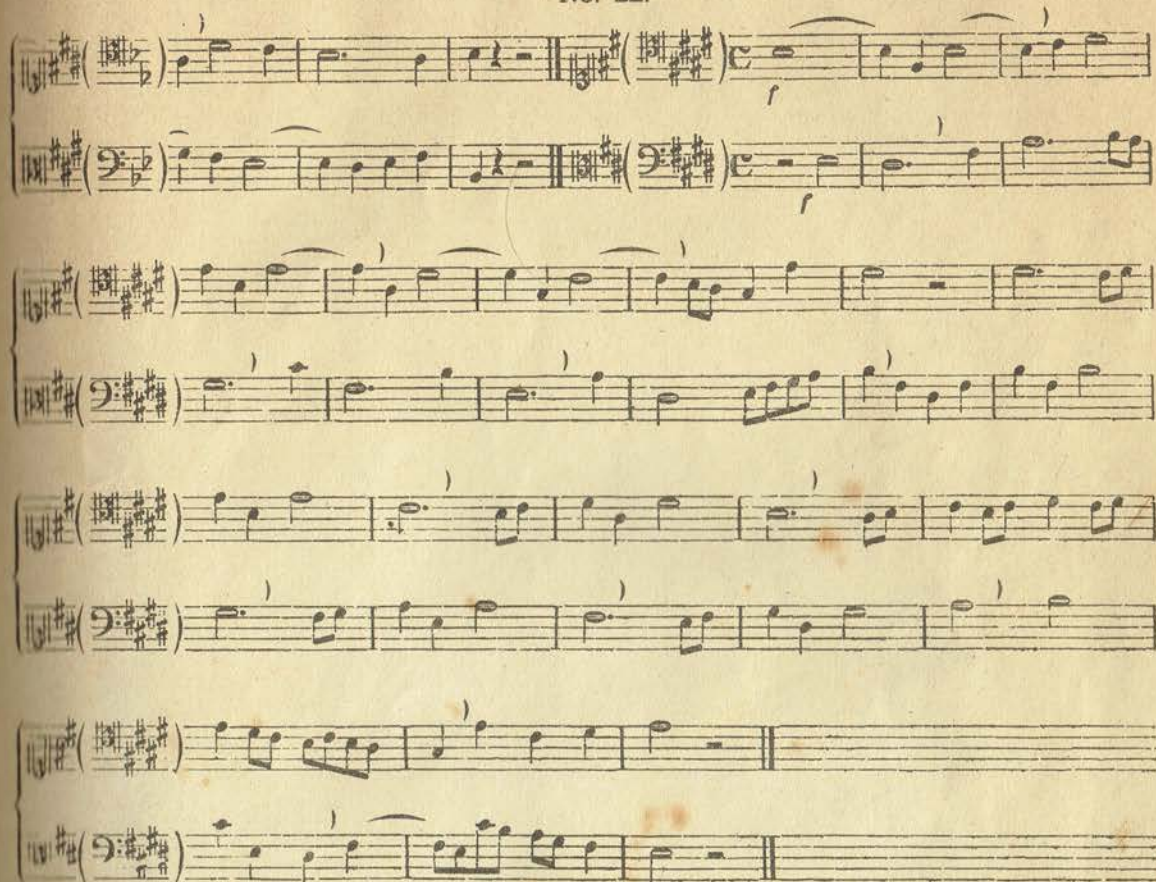
mf

cresc.

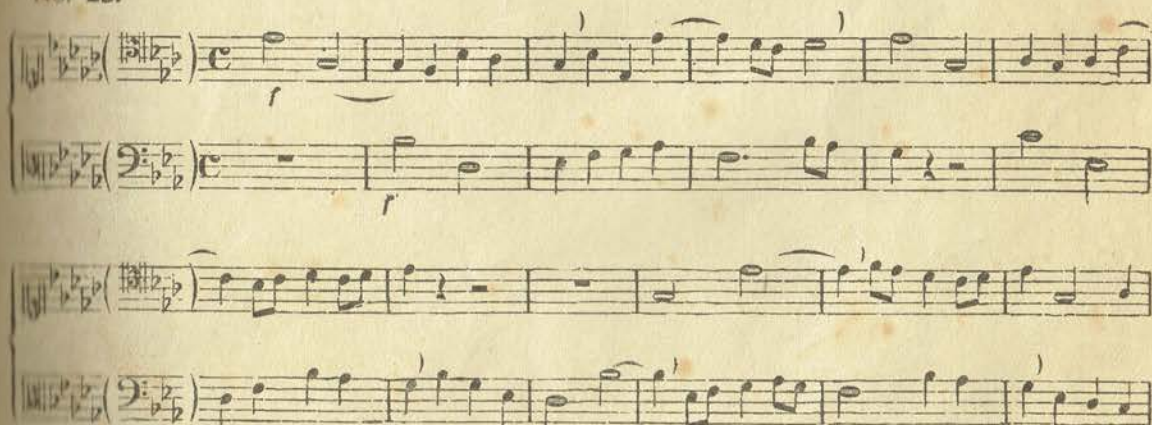
cresc.



No. 22.

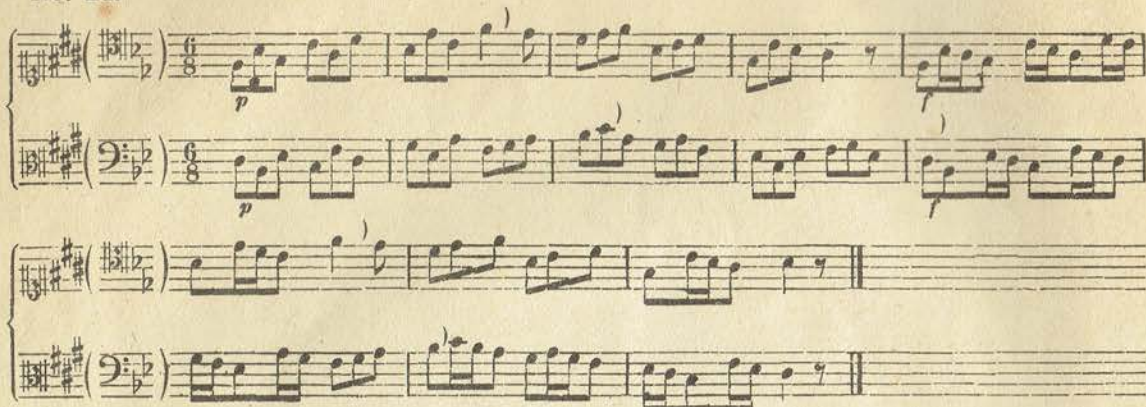


No. 23.



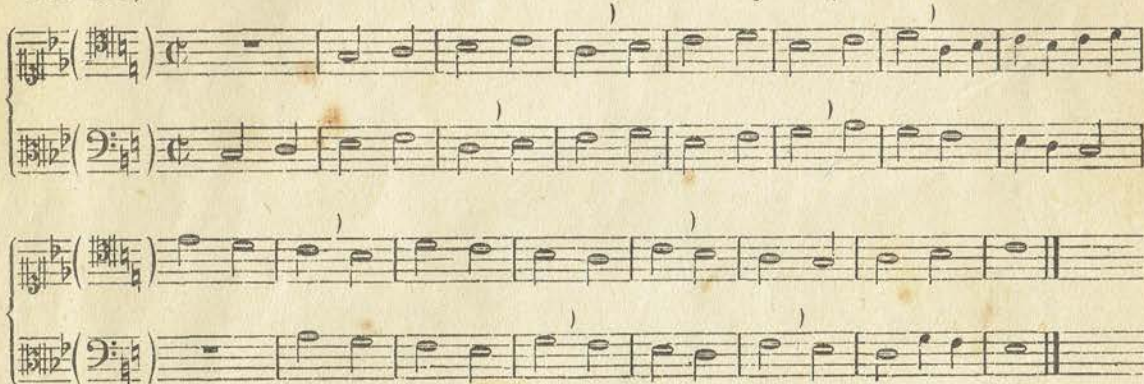


No. 24.



No. 25. *)

No. 25 bis 40 von FRANZ WÜLLNER.

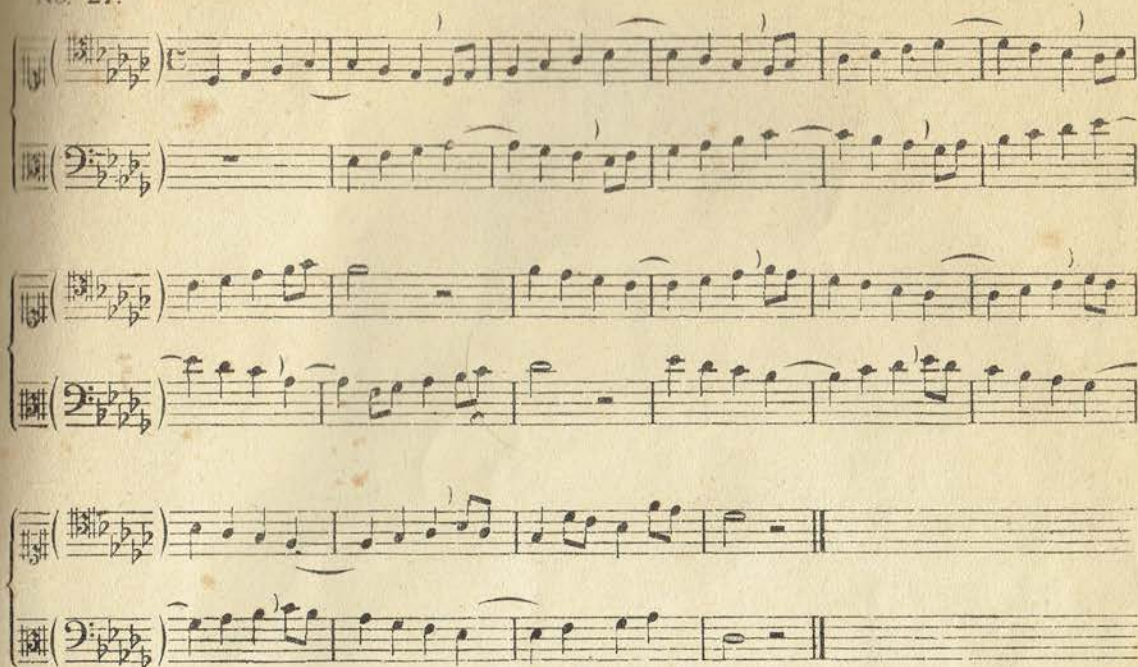


No. 26.

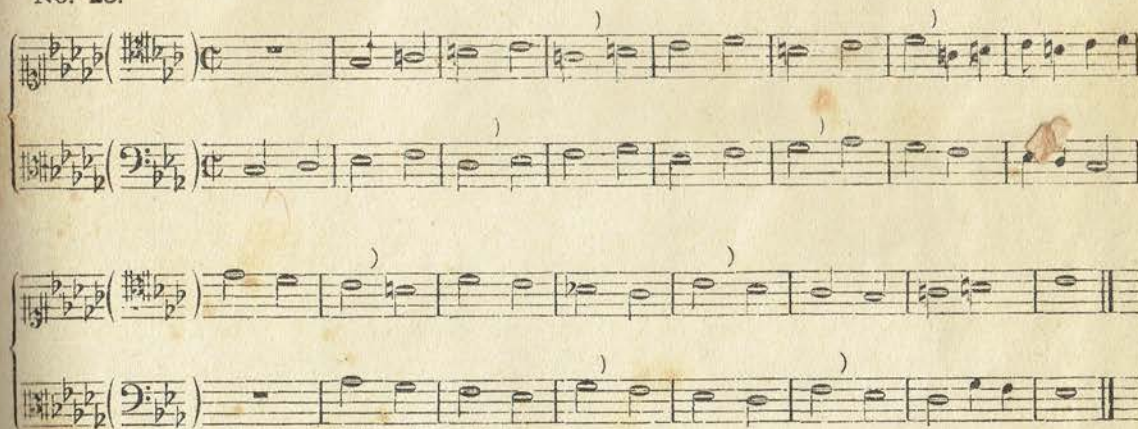


*) Die Uebungen No. 25 bis 30 sind in verschiedenen Stärkegraden — *f*, *p*, und in der ersten Hälfte anwachsend in der zweiten abnehmend zu fingen.

No. 27.



No. 28.



No. 29.



No. 30.

Two systems of musical notation for No. 30. Each system consists of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system shows a melodic line in the piano staff and a supporting bass line. The second system continues the piece with similar melodic and bass lines, including some chromatic movement in the piano part.

No. 31.

Two systems of musical notation for No. 31. Each system consists of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system includes dynamic markings: *mf* (mezzo-forte) in the piano staff and *mf* in the bass staff. The second system includes *cresc.* (crescendo) and *f* (forte) markings, followed by *dim.* (diminuendo). The third system continues with *cresc.* and *dim.* markings, and a final *mf* marking in the piano staff.

No. 32.

Two systems of musical notation for No. 32. Each system consists of a piano (treble clef) and bass (bass clef) staff. The key signature is one flat (B-flat). The first system includes a *mf* (mezzo-forte) marking in the piano staff. The second system continues the piece with similar melodic and bass lines, maintaining the *mf* dynamic.



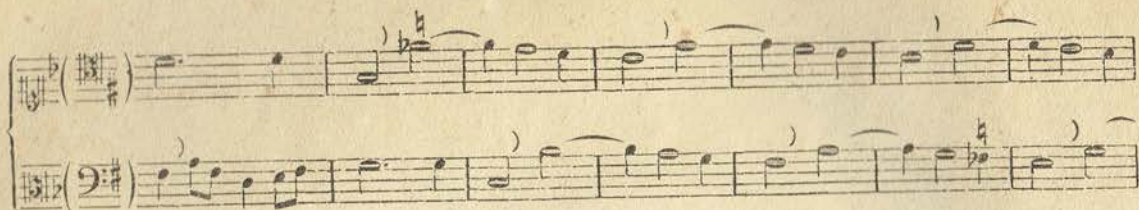
No. 33.

Moderato.



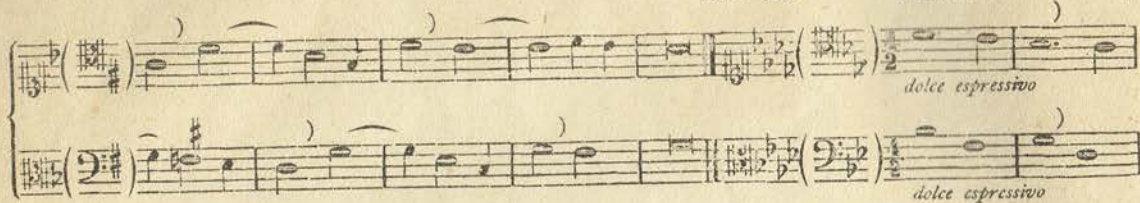
Nr. 34. Canon in der Unterquint.





No. 35.

Andante



No. 36.

Con moto



ritard.

ritard.

No. 37.

dolce

dolce

mf

mf

dolce

dim.

dolce

Musical score for a four-part canon in the bass clef, measures 1-16. The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various dynamics and articulations:

- Measures 1-4: Treble and bass staves. Treble staff starts with *f* and *mf*. Bass staff starts with *f* and *mf*.
- Measures 5-8: Treble staff has *cresc.* and *f*. Bass staff has *cresc.* and *f*.
- Measures 9-12: Treble staff has *dim.* and *mf*. Bass staff has *dim.* and *mf*.
- Measures 13-16: Treble staff has *dim.* and *p*. Bass staff has *dim.* and *p*.

No. 38. Canon in der Unterquart.

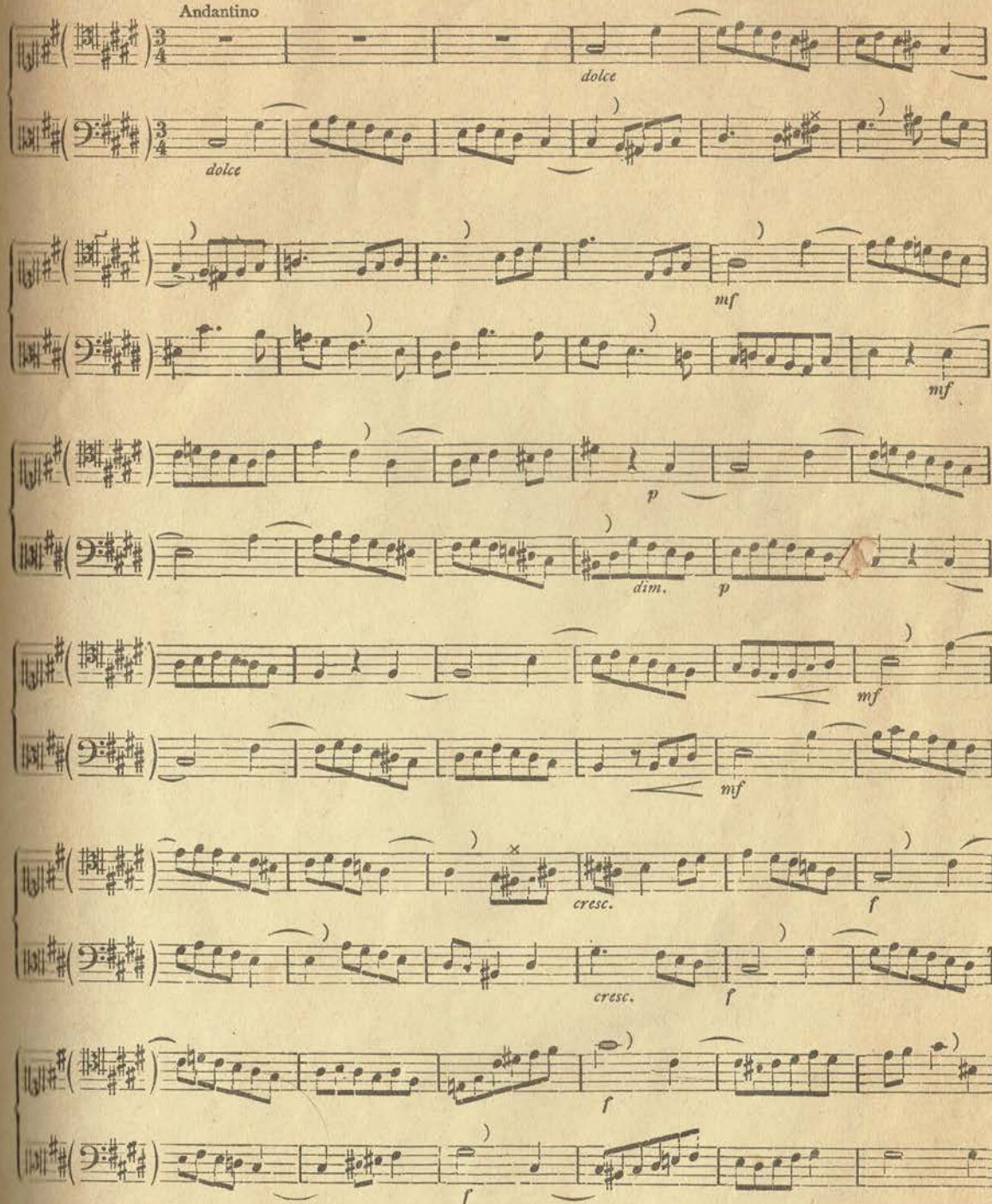
Musical score for a four-part canon in the bass clef, measures 17-32. The score is written in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation includes various dynamics and articulations:

- Measures 17-20: Treble staff has *dolce.* and *cresc.*. Bass staff has *dolce.* and *cresc.*.
- Measures 21-24: Treble staff has *dim.* and *dim.*. Bass staff has *dim.* and *dim.*.
- Measures 25-28: Treble staff has *dim.* and *dim.*. Bass staff has *dim.* and *dim.*.
- Measures 29-32: Treble staff has *dim.* and *dim.*. Bass staff has *dim.* and *dim.*.



No. 39.

Andantino





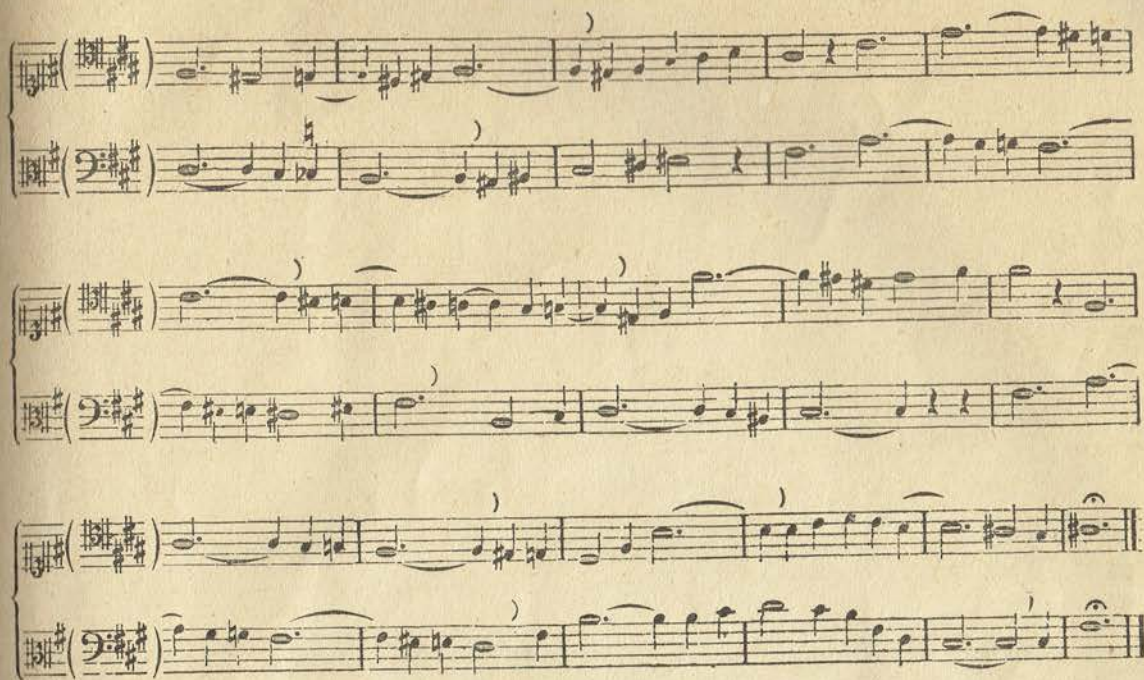
No. 40.

Con moto

Second system of a musical score for two staves, measures 5-16. The key signature has two sharps (F#, C#) and the time signature is 6/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one sharp (F#). The second staff begins with a bass clef and the same key signature. Both staves start with a forte (*f*) dynamic. The first staff has a slur over measures 5-8, with a *f* marking at the end of measure 8, and a piano (*p*) dynamic at the start of measure 9. The second staff has a slur over measures 5-8, with a *f* marking at the end of measure 8, and a piano (*p*) dynamic at the start of measure 9. Both staves end with a double bar line.

Third system of a musical score for two staves, measures 9-12. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 6/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to no sharps or flats. The second staff begins with a bass clef and the same key signature. Both staves start with a forte (*f*) dynamic. The first staff has a slur over measures 9-12, with a *f* marking at the end of measure 12, and a piano (*p*) dynamic at the start of measure 13. The second staff has a slur over measures 9-12, with a *f* marking at the end of measure 12, and a piano (*p*) dynamic at the start of measure 13. Both staves end with a double bar line.

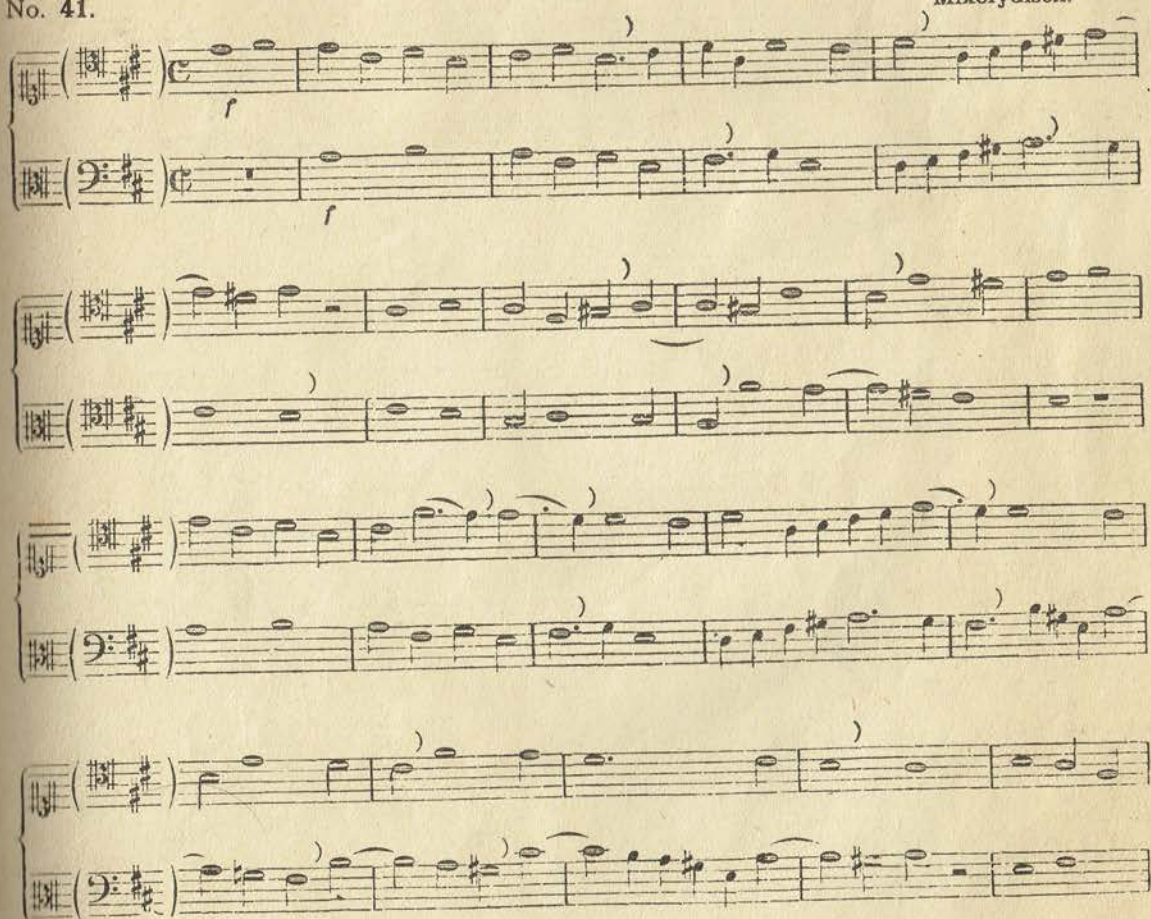
Fourth system of a musical score for two staves, measures 13-16. The key signature has no sharps or flats and the time signature is 6/4. The first staff begins with a treble clef and a key signature change to one flat (Bb). The second staff begins with a bass clef and the same key signature. Both staves start with a forte (*f*) dynamic. The first staff has a slur over measures 13-16, with a *f* marking at the end of measure 16, and a piano (*p*) dynamic at the start of measure 17. The second staff has a slur over measures 13-16, with a *f* marking at the end of measure 16, and a piano (*p*) dynamic at the start of measure 17. Both staves end with a double bar line.



No. 41 bis 70 von A. BERTALOTTI.

Mixolydisch.

No. 41.





No. 42.

Dorisch.



No. 43.

Mixolydisch.





No. 44.

Jonisch.



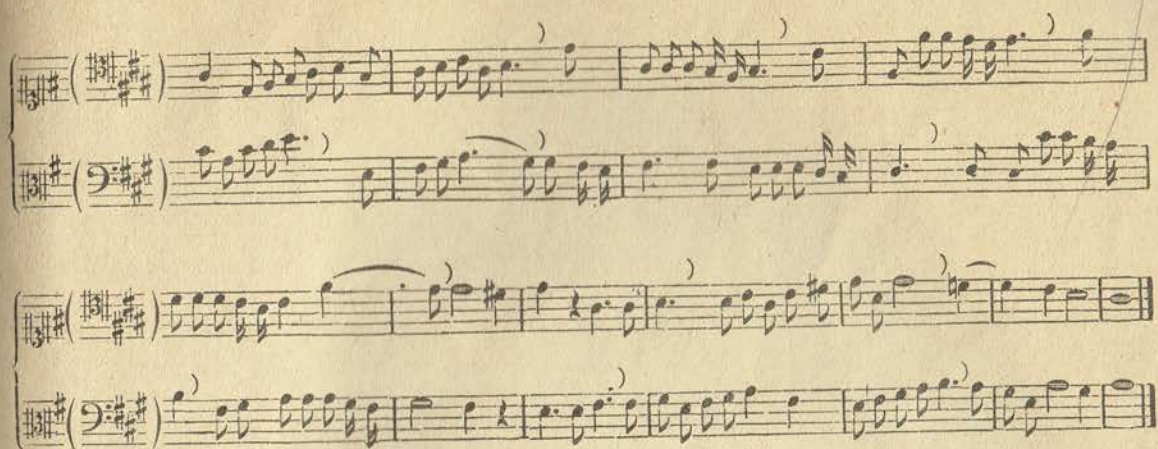
No. 45.

Dorisch.

Musical score for No. 45, Dorisch mode. The score consists of six systems of two staves each. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f' and 'r'.

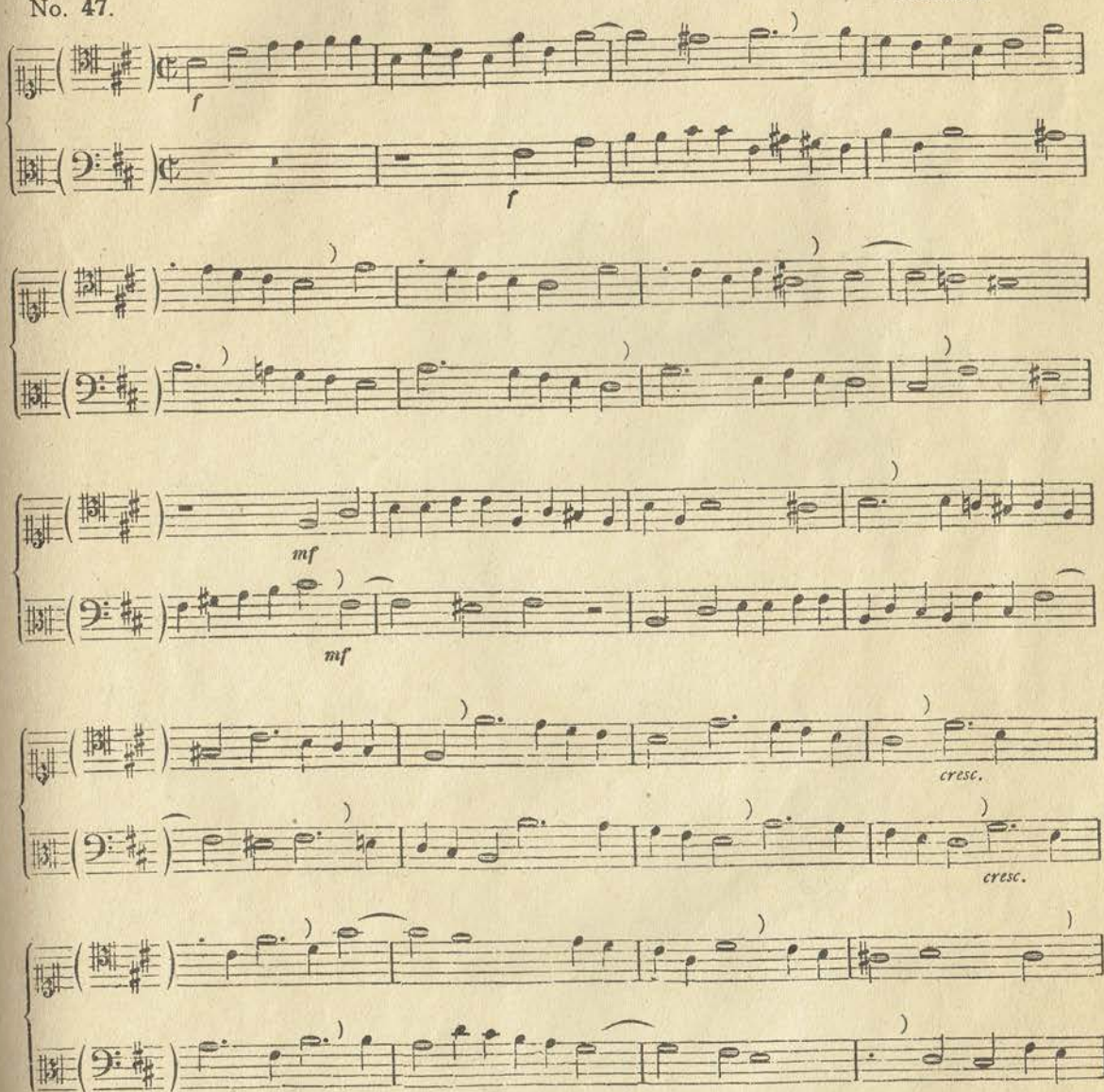
No. 46.

Musical score for No. 46. The score consists of two systems of two staves each. The key signature has two sharps (F# and C#) and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings like 'f'.



No. 47.

Aeolisch.





No. 48.

Aeolisch versetzt.



No. 49.

Dorisch.



The first system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both have a key signature of one sharp (F#) and one flat (Bb). The music features various note values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Slurs are used to group notes across measures.

The second system also consists of two staves with the same key signature. It continues the melodic and harmonic development of the piece.

The third system follows, maintaining the same key signature and notation style.

The fourth system concludes the piece on page 59.

No. 50.

Aeolisch.

The first system of No. 50 consists of two staves. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/2. The music begins with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking.

The second system continues the piece, with a *f* (forte) dynamic marking appearing in the upper staff.

The third system shows the continuation of the melody and accompaniment.

The fourth system concludes the piece, with a *mf* dynamic marking at the beginning.

Three systems of piano music, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system has two measures. The second system has two measures, with a 'f' (forte) dynamic marking at the start of the treble staff. The third system has two measures, ending with a double bar line.

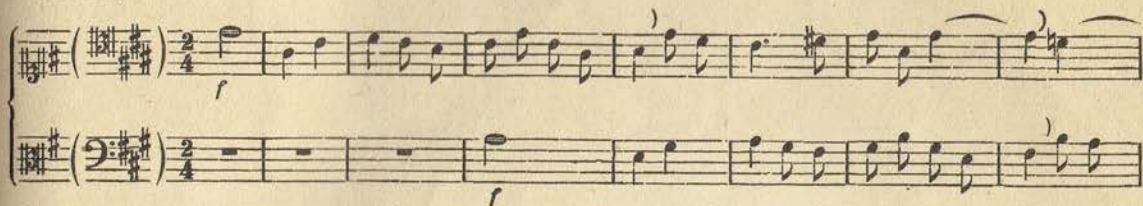
No. 51.

Jonisch.

Five systems of piano music, each consisting of a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#). The first system has two measures, with a 'f' (forte) dynamic marking at the start of the treble staff. The second system has two measures. The third system has two measures. The fourth system has two measures. The fifth system has two measures, ending with a double bar line.

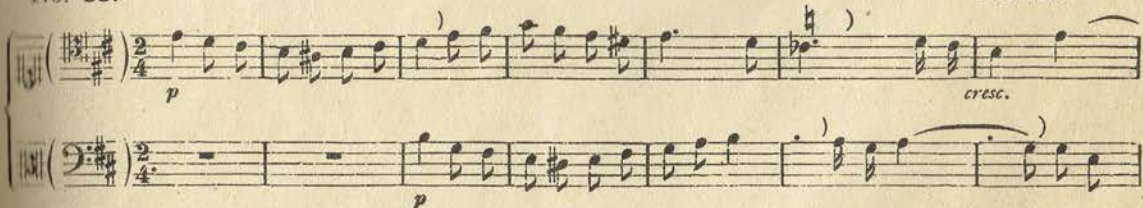


No. 52.



No. 53.

Dorisch.



Musical score for a piece in Phrygian mode, consisting of four systems of two staves each. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system includes dynamics *cresc.*, *dim.*, and *dim.*. The second system includes *p*. The third system includes *cresc.* and *mf*. The fourth system ends with a double bar line.

No. 54. Canon in der Unterquint.

Phrygisch.

Musical score for "Canon in der Unterquint" in Phrygian mode, consisting of three systems of two staves each. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The first system includes a dynamic *f*. The piece ends with a double bar line at the end of the third system.



No. 55.

Aeolisch versetzt.



No. 56.

Mixolydisch.

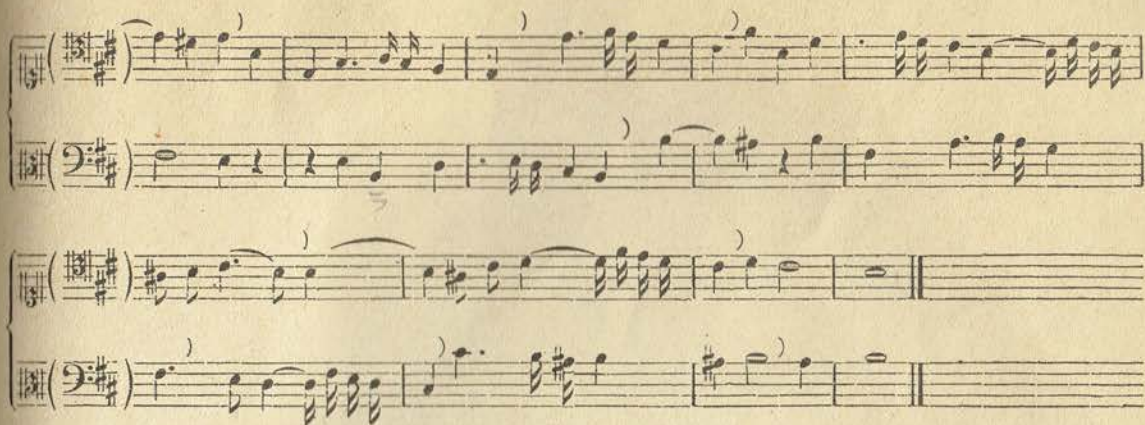


Musical score for a piece, likely No. 56, featuring a treble and bass staff. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*mf*, *cresc.*, *dim.*) and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line.

No. 57.

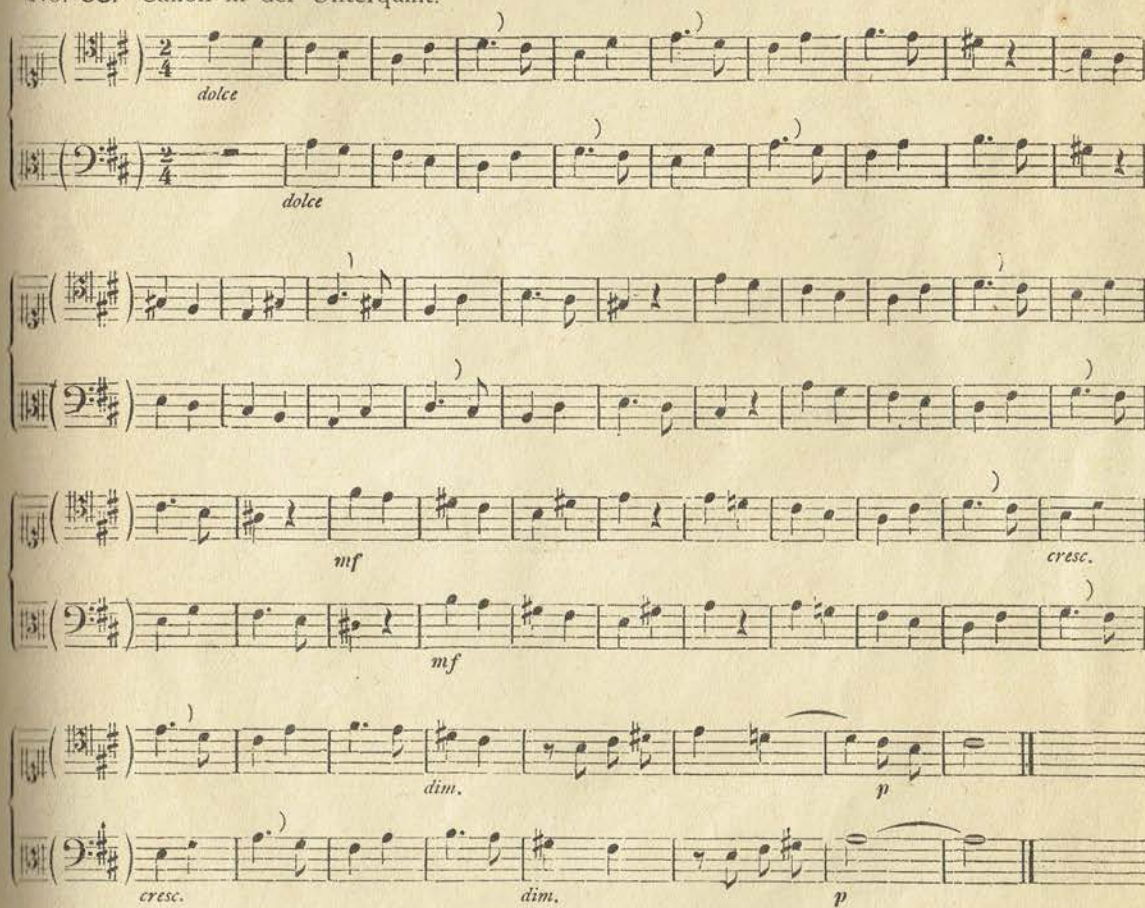
Aeolisch,

Musical score for No. 57, Aeolisch, featuring a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*r*) and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line.



No. 58. Canon in der Unterquint.

Mixolydisch.



No. 59.

Dorisch versetzt.



Musical score for a piece, likely No. 59, featuring two systems of piano and violin staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system has a piano staff with a 'r' marking and a violin staff. The second system also has a piano staff with a 'r' marking and a violin staff. The third system has a piano staff with a 'dim.' marking and a violin staff. The fourth system has a piano staff with a 'dim.' marking and a violin staff.

No. 60.

Musical score for No. 60, featuring two systems of piano and violin staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The first system has a piano staff with 'mf dolce' marking and a violin staff. The second system has a piano staff with 'mf dolce' marking and a violin staff. The third system has a piano staff with a 'r' marking and a violin staff. The fourth system has a piano staff with a 'r' marking and a violin staff.

dim.

dim.

No. 61.

Dorisch.

mf

cresc.

mf

cresc.

No. 62.

Aeolisch versetzt.

mf

cresc.

9*

cresc.

dim. mf cresc.

dim. mf cresc.

dim. mf

cresc. f

cresc. f

f

No. 63.

Aeolisch.

Vivace

p

p

Handwritten musical score for a piece, likely No. 63, featuring two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The dynamics include *mf* (mezzo-forte), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *p* (piano). The piece concludes with a double bar line.

No. 64.

Dorisch versetzt.

Handwritten musical score for No. 64, featuring two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The dynamics include *f* (forte). The piece is marked "Dorisch versetzt." and concludes with a double bar line.

This musical score consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The music features a variety of note values, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several slurs and phrasing marks throughout the piece. The score ends with a double bar line.

No. 65.

This musical score for No. 65 consists of two staves, treble and bass clef. The key signature has two flats (Bb and Eb) and the time signature is 2/4. The music is characterized by a steady rhythm with many eighth notes. Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *r* (ritardando). The score concludes with a double bar line.



No. 66.



Three systems of musical notation for piano and bass. The first system features a treble and bass staff with a key signature of two flats and a common time signature. The music includes slurs, accents, and dynamic markings: *dim.* (diminuendo) and *p* (piano). The second system continues the melody with a treble and bass staff, featuring a key signature change to one flat and dynamic markings *p* and *mf* (mezzo-forte). The third system concludes the piece with a treble and bass staff, featuring a key signature change to two flats and dynamic markings *dim.*.

No. 67.

Five systems of musical notation for piano and bass, labeled "No. 67." The first system is marked "leggiere" (light) and features a treble and bass staff with a key signature of two flats and a common time signature. The music includes slurs, accents, and dynamic markings: *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The second system continues the melody with a treble and bass staff, featuring a key signature change to one flat and dynamic markings *p* and *mf*. The third system features a treble and bass staff with a key signature change to two flats and dynamic markings *dim.* (diminuendo). The fourth system continues the melody with a treble and bass staff, featuring a key signature change to one flat and dynamic markings *p* and *mf*. The fifth system concludes the piece with a treble and bass staff, featuring a key signature change to two flats and dynamic markings *r* (ritardando).

dim.

dim.

p

No. 68.

mf.

mf

dim.

dim.

Handwritten musical score for a piece, likely No. 68, featuring two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns and accidentals. The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes many beamed sixteenth and thirty-second notes, suggesting a fast tempo. The piece concludes with a double bar line.

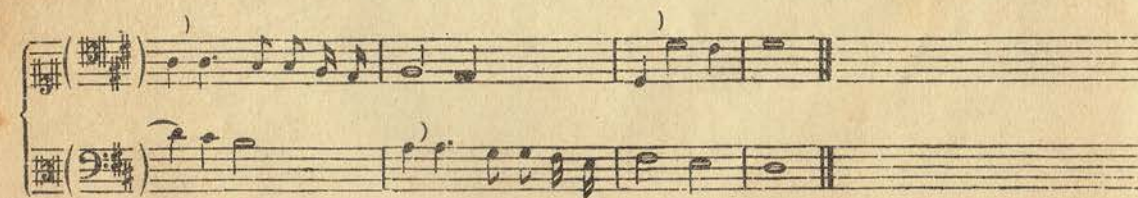
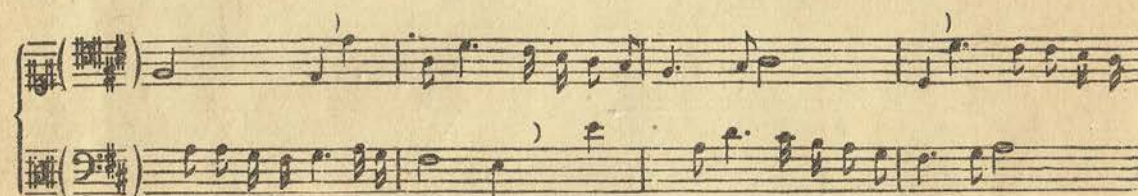
No. 69.

Handwritten musical score for No. 69, featuring two staves (treble and bass clef). The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The notation includes dynamic markings such as *mf* (mezzo-forte), *cresc.* (crescendo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *mf* (mezzo-forte). The piece concludes with a double bar line.

Musical score for a piece, likely a canon, featuring two staves (treble and bass clef) with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into several systems, each with a treble staff and a bass staff. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *dim.*, *f*, and *p*. The piece concludes with a double bar line.

No. 70. Canon im Einklang.

Musical score for 'Canon im Einklang' (No. 70), featuring two staves (treble and bass clef) with musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *f* and *cresc.*. The piece concludes with a double bar line.



LEONARDO LEO.

Allegro

LEONARDO LEO.

f

DURANTE.

Allegro moderato

The image shows a handwritten musical score on aged paper. The title "Allegro moderato" is written at the top. The score is in 3/4 time, indicated by the "C" time signature with a "3" over it. The key signature is one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into two systems, each with two staves. The first system begins with a piano introduction marked with a lowercase "f". The melody is written in a cursive, handwritten style, with various musical notations including eighth notes, quarter notes, and rests. The second system continues the melody, featuring more complex rhythmic patterns and phrasing. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear.

Handwritten musical score on page 78, featuring seven systems of two staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, with some notes marked with slurs and parentheses. The paper shows signs of age and staining.

The first system consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It contains several measures of music, including eighth and sixteenth notes, some grouped with slurs and parentheses. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature, containing corresponding notes and rests.

The second system continues the musical piece, maintaining the two-staff structure and key signature. It features more complex rhythmic patterns and phrasing.

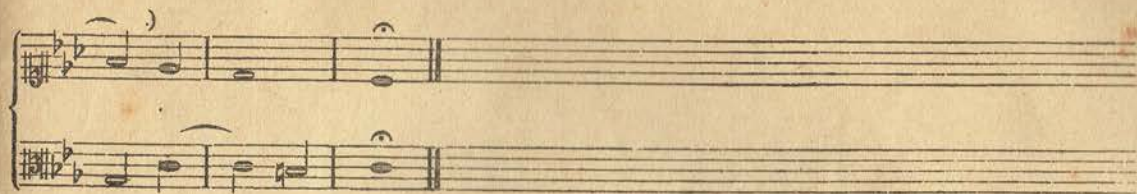
The third system shows a continuation of the melody and accompaniment, with some measures containing rests in the upper staff.

The fourth system introduces some changes in the lower staff's accompaniment, while the upper staff continues its melodic line.

The fifth system features a more active lower staff with frequent sixteenth-note patterns.

The sixth system shows a return to a more melodic focus in both staves, with some notes marked with slurs.

The seventh system concludes the page with a final melodic phrase in the upper staff and a supporting bass line in the lower staff.



No. 73. Canon im Einklang.

DURANTE.

Moderato



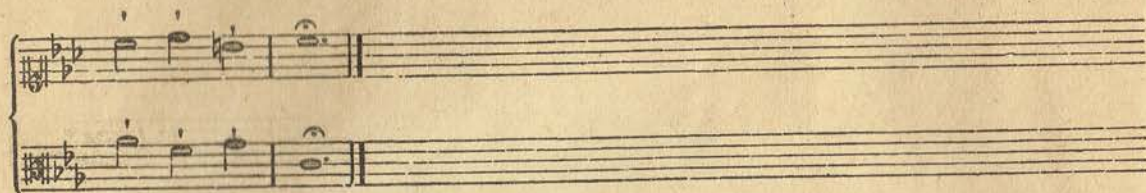


No. 74.

Allegro

DURANTE.

The musical score is written for two staves, treble and bass clef, in 6/8 time. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of 11 measures. The first measure has a whole rest on the treble staff and a half note on the bass staff. The second measure has a whole rest on the treble staff and a half note on the bass staff. The third measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The fourth measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The fifth measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The sixth measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The seventh measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The eighth measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The ninth measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The tenth measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The eleventh measure has a half note on the treble staff and a half note on the bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f'.



No. 75.

A. SCARLATTI.

Moderato



Musical score for piano, measures 1-24. The score is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features two staves. Dynamics include *mf*, *dim.*, *p*, and *cresc.* The music consists of flowing sixteenth and thirty-second note passages with various articulations like slurs and accents.

No. 76.

Sostenuto

CHERUBINI.

Musical score for piano, measures 1-8 of No. 76. The score is in 6/8 time with a key signature of two sharps (F# and C#). It features two staves. Dynamics include *dolce*. The music is marked "Sostenuto" and "dolce", featuring slower, more melodic lines with slurs.

This page contains eight systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff joined by a brace. The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and slurs. Dynamics and articulations are indicated throughout the piece.

System 1: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3.

System 2: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3.

System 3: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3.

System 4: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3. Dynamics: *cresc.* (Treble), *mf* (Bass).

System 5: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3. Dynamics: *dim.* (Treble), *cresc.* (Bass).

System 6: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3. Dynamics: *f* (Treble), *dim.* (Bass), *dolce* (Treble).

System 7: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3. Dynamics: *f* (Treble), *dim.* (Bass), *dolce* (Bass).

System 8: Treble staff begins with a half note F#4, followed by quarter notes G#4, A4, and B4. Bass staff begins with a half note F#3, followed by quarter notes G#3, A3, and B3. Dynamics: *p* (Treble), *p* (Bass).



No. 77.

Allegro

LANGLE.

This musical score is for a piano piece, likely a No. 78 as indicated below. It consists of eight systems of two staves each. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line in the eighth system.

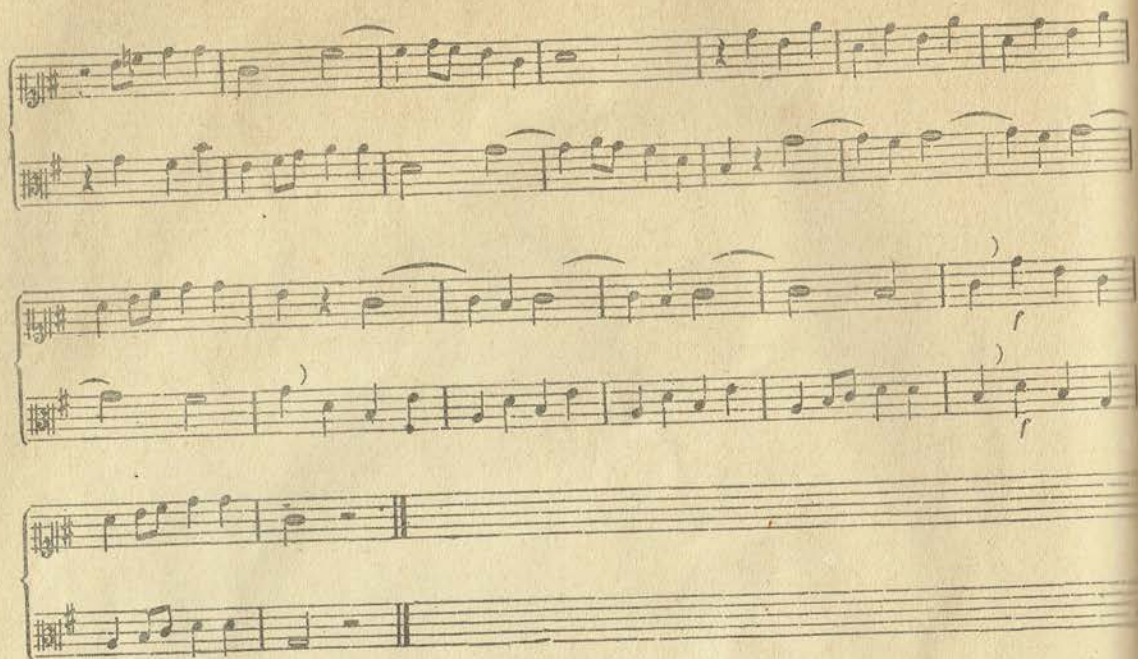
No. 78.

Allegro

CATEL.

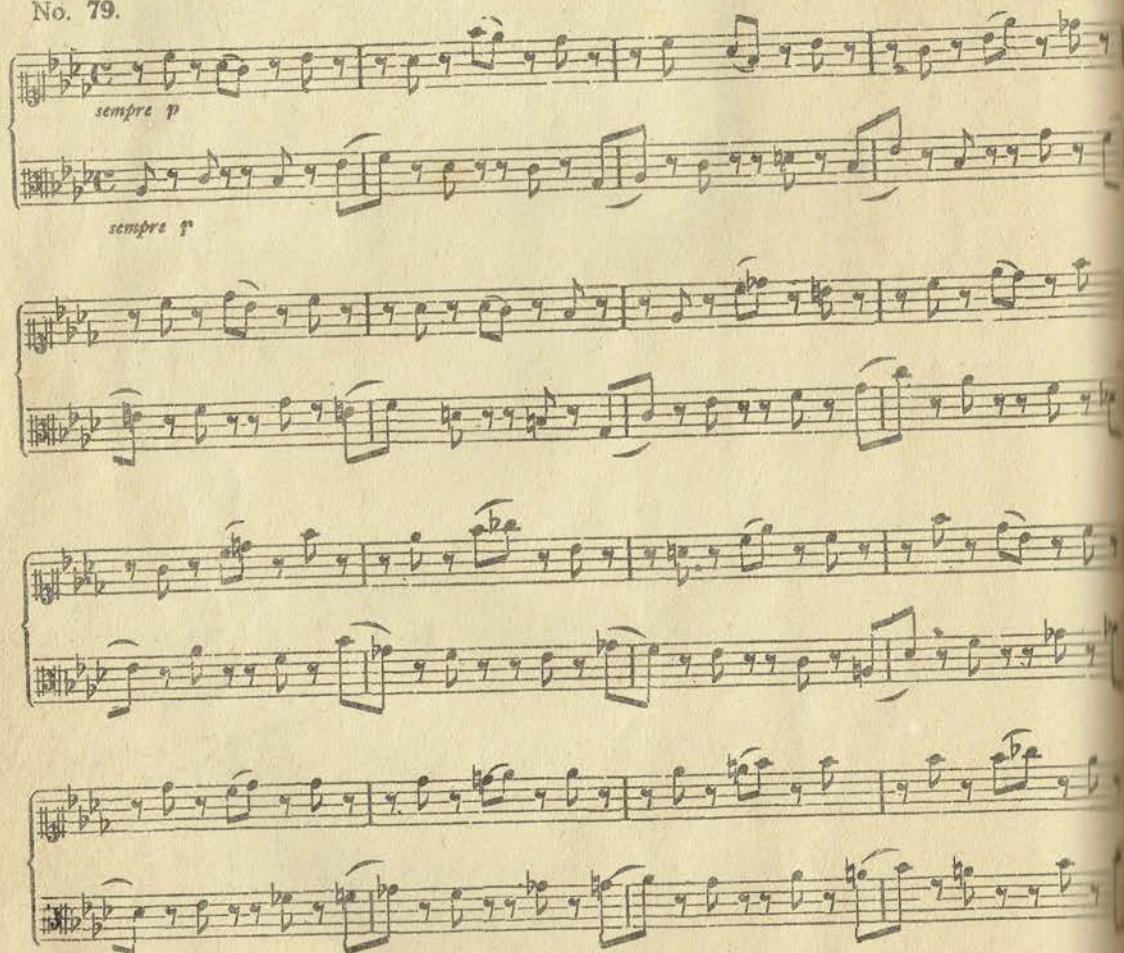
This musical score is for a piano piece, likely a No. 78 as indicated above. It consists of two systems of two staves each. The key signature is D major, indicated by two sharps (F# and C#). The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line in the second system.

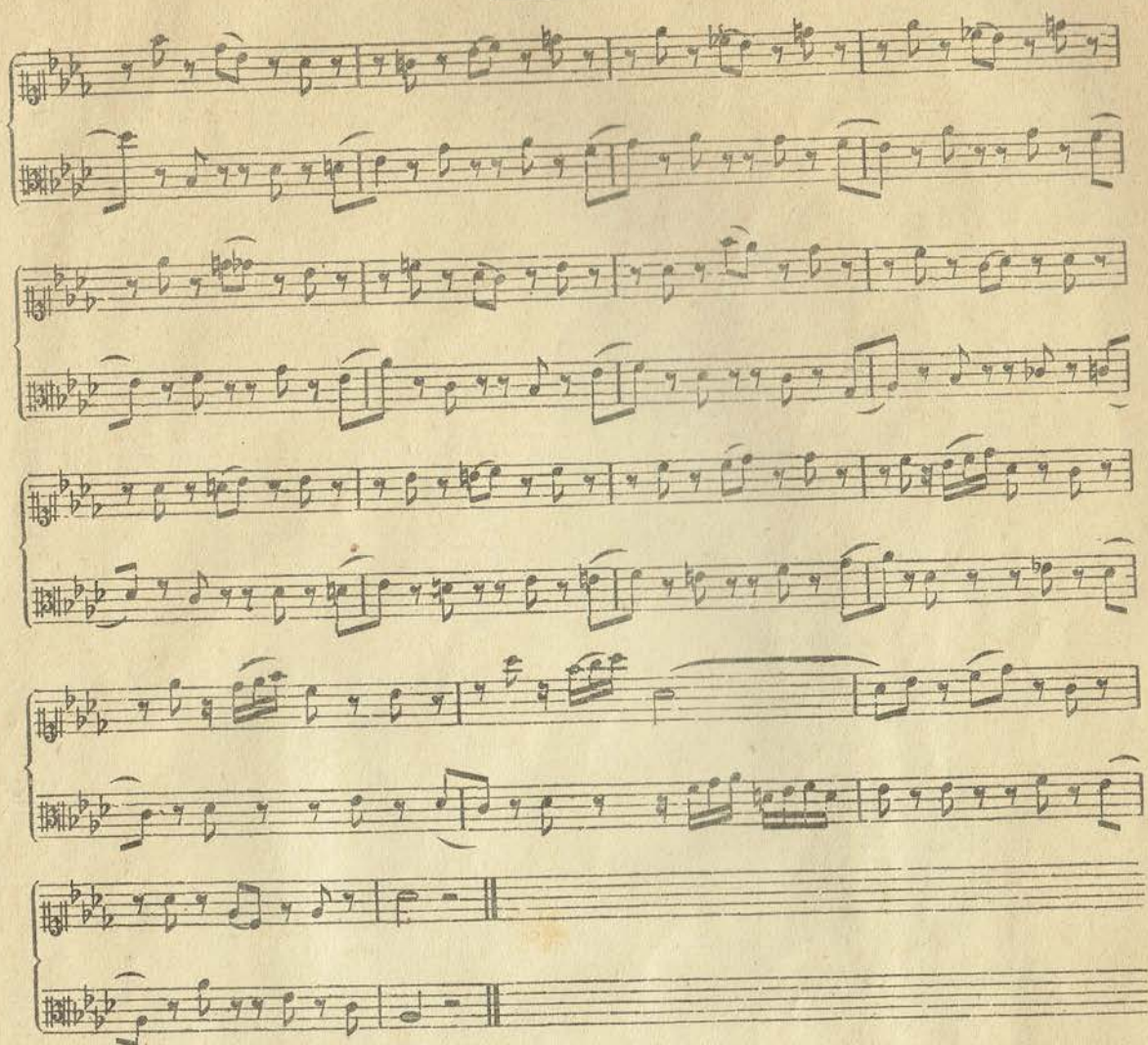




No. 79.

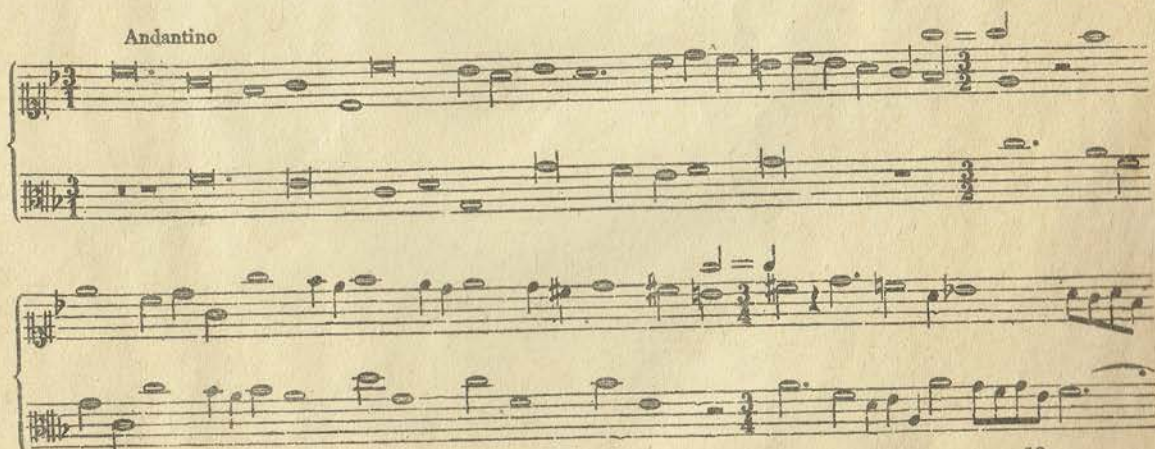
CHERUBINI.





No. 80. Die Ganzen im $\frac{3}{4}$, die Halben im $\frac{3}{4}$, die Viertel im $\frac{3}{4}$, die Achtel im $\frac{3}{4}$ -Takt sind unter einander völlig gleich. Das Stück — eine sehr nützliche rhythmische Studie — wird gesungen, als ob es im gleichmässig fortgehenden $\frac{3}{4}$ -Takt geschrieben wäre.

CHERUBINI.



This page contains a handwritten musical score, numbered 90. It consists of ten systems of staves, each with a treble and bass clef. The music is written in a single key signature (one flat) and includes various time signatures: 3/8, 3/4, and 3/2. The notation includes notes, rests, and bar lines. The first system starts with a treble clef and a 3/8 time signature. The second system has a bass clef and a 3/8 time signature. The third system has a treble clef and a 3/4 time signature. The fourth system has a bass clef and a 3/4 time signature. The fifth system has a treble clef and a 3/2 time signature. The sixth system has a bass clef and a 3/2 time signature. The seventh system has a treble clef and a 3/4 time signature. The eighth system has a bass clef and a 3/4 time signature. The ninth system has a treble clef and a 3/4 time signature. The tenth system has a bass clef and a 3/4 time signature. The music is written in a single key signature (one flat) and includes various time signatures: 3/8, 3/4, and 3/2. The notation includes notes, rests, and bar lines.

Uebungen mit Text.

No. 81.

ORLANDO LASSO. Mixolydisch.

Andante dolce

Be - - - - - ne - di - ctus, qui ve - - - - -

dolce

Be - - - - - ne - di - ctus, qui

p

nit in no - mi - ne Do - - - - -

p

ve - - - - - nit in no - mi - ne Do - - - - -

mf

- mi - ni, in no - mi - ne, in no - mi - ne,

mf

- mi - ni, in mi - ne, in no - mi - ne,

mf

in no - mi - ne Do - - - - - mi - ni.

dim.) p

mf

in no - mi - ne Do - - - - - mi - ni.

No. 82. Lento

H. L. HASLER. Jonisch versetzt.

dolce

Cra - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - - - - bis, sub Pon - ti - o Pi - - la - - - -

dolce

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis, sub Pon - ti - o Pi - la -

to pas-sus et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e se-cundum

to pas-sus et se-pul-tus est. Et re-sur-re-xit ter-ti-a di-e

scri- - - - ptu - - - ras. Et as-cen - dit, et as-cen - dit in coe - - - lum, se-

secundum scriptu - - - ras. Et as-cen - dit, et as-cen - dit in coe - - - lum,

- - - det ad de - - - xte-ram Pa - - - - - tris.

se - - - det ad de - xteram Pa - - - - - tris.

No. 83.

ORLANDO LASSO. Phrygisch versetzt.

Moderato

Au-di-tu - i me - - - o da - - - - -

Au-di-tu - i me - - - o da - - - - - bis gau - - - - di -

- - - bis gau - - - - di - um et lae - ti - - - - ti -

- - - um et lae - - ti - - - - ti -

- am: et e - xul - ta - - bunt, et e - xul - ta - bunt os - - sa hu - - -

- am et e - xul - ta - bunt os - sa hu - mi - li - a - - - -

dim. *p*

mi - li - a - ta, os - sa hu - mi - li - a - ta, hu - mi -

dim. *p*

ta, hu - mi - li - a - ta, os - sa hu - mi - li -

li - a - ta.

a - ta.

No. 84.

GUMPELZHEIMER. Mixolydisch.

Andante *p*

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui ve -

p

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit, qui

mf *p*

nit in no - mi - ne, in no - mi - ne, in no - mi -

mf *p*

ve - nit in no - mi - ne, in no - mi - ne, in

cresc. *dim.* *p*

ne Do - mi - ni, Do - mi - ni.

cresc. *dim.* *p*

no - mi - ne Do - mi - ni, Do - mi - ni.

No. 85.

ORLANDO LASSO. Mixolydisch.

Moderato

f Do - mi - ne De - us, Do mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us,

f Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne De - us, Do - mi - ne

A - gnus De - i, A - gnus De - i, A - gnus De - i,
De - us, A - gnus De - i, A - gnus De - i, Fi - li - as

Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris,
Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris

Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris,
- li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa - tris

No 86.

ORLANDO LASSO. Mixolydisch.

Andante dolce
Ex - pan - di ma - nus me - as
Ex - pan - di ma - nus me - as ad te :

mp
ad te: a - ni - ma, me - a, a - ni - ma me - a
mp a - ni - ma me - a a - ni - ma me - a si - cut ter -

cresc. si - cut ter - ra si - ne a - qua ti -
dim. ra si - ne a - qua ti - bi, si - ne a - qua ti -

p

bi.

p

bi.

No. 87.

ORLANDO LASSO. Mixolydisch.

Lento dolce

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - -

dolce.

Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - - -

bis sub Pon - ti - o Pi - - - la - - - to, pas -

bis sub Pon - ti - o Pi - - - la - - - to, pas - sus

mf poco moto

- sus et se - pul - - - - - tus est. Et re - sur - re - xit ter - ti - a di - e se -

mf poco moto

et se - pul - - - - - tus est. Et res - sur - re - xit ter - ti - a di -

cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum, se - det ad dex - te -

- e se - cun - dum scri - ptu - ras. Et a - scen - dit in coe - lum, se - det ad

f

ram Pa - - - - - tris.

f

dex - te - ram Pa - - - - - tris.

ORLANDO LASSO. Mixolydisch.

Andante

Be - - - ne - - - di - - - ctus, qui ve - - nit

Be - ne - di - ctus, qui ve - nit in no - - - - mi -

in no - - - - mi - ne Do - - - - mi - ni, in

ne Do - - - - mi - ni, in no - - - - mi - ne Do - - - - mi -

cresc. no - - - - mi - ne, *f* in no - - - - mi - ne, *dim.* in no - - - - mi -

cresc. ni, in no - - - - mi - ne *f* Do - mi - ni, in no - - - - mi - ne, *dim.* in

ne, in no - - - - mi - ne Do - - - - mi - ni.

no - - - - mi - ne Do - - - - mi - ni.

Uebungen zur Ausbildung einer mit deutlicher Aussprache
verbundenen Geläufigkeit.

HÄNDEL.

The image shows a musical score for a piece titled 'Scherz' by Franz Schubert. The score is written for piano and voice. The piano introduction is in 3/4 time, marked 'f' (forte), and consists of a series of eighth notes. The vocal melody is in 3/4 time, marked 'f' (forte), and consists of a series of eighth notes. The lyrics are 'Sieh' uns zu Scherz, fieh' uns zu Scherz'.

f *f*

Sieh' uns zu Scherz, fieh' uns zu Scherz

Sieh' uns zu Scherz, fieh' uns zu Scherz, fieh' uns zu Scherz

lieh' uns zu Scherz u. Spiel bereit.

lieh' uns zu Scherz u. Spiel bereit.

No. 90.

HÄNDEL.

mf Be-ginnt mit Dank, be - schließt mit Preis, mit Preis, mit Preis,

mf Beginnt mit Dank, be - schließt mit Preis, mit

beschließt mit

Preis, mit Preis, mit Preis, mit

Preis, mit Preis, be-ginnt

Preis, beschließt, beschließt mit Preis,

mit Dank, be - schließt, be - schließt mit Preis.

mit Dank, be-schließt, be - schließt mit Preis.

No. 91.

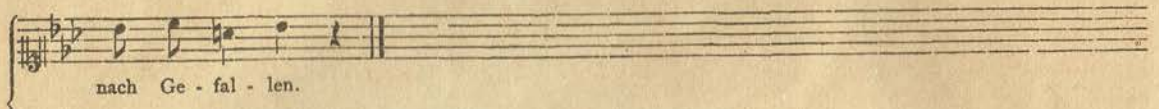
HÄNDEL.

Und du thust nach Ge-

Und du thust nach Gefal - - - - - len, du thust


 fal - len,


 nach Ge-fal - len, nach Ge-fal - len,


 nach Ge-fal - len.


 nach Ge-fal - len.

No. 92.

HÄNDEL.


 A - men, a - men, a - men, a - men,


 A - men, a - men, a - men, a - men,

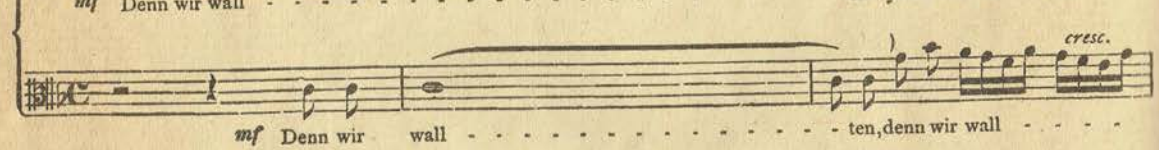

 men, a - men, a - men.


 men, a - men, a - men.

No. 93.

HÄNDEL.


mf Denn wir wall - ten je-der frei - nen


mf Denn wir wall - ten, denn wir wall


 eig - nen Weg.


 ten.

No. 94.

J. S. BACH.

Deine Tröstungen er - quicken meine See - - -

Deine Tröstungen er - qui - cken mei - ne See - - -

le, meine See - - le.

le, meine See - - le.

No. 95.

J. S. BACH.

A

Lob und Eh - re und Preis und Gewalt fei un - ferm Gott von E - wig - keit zu

men, Lob und Eh - re und Preis und Ge - walt fei un - ferm Gott von

E - wigkeit, a

E - wigkeit zu E - - wig - keit,

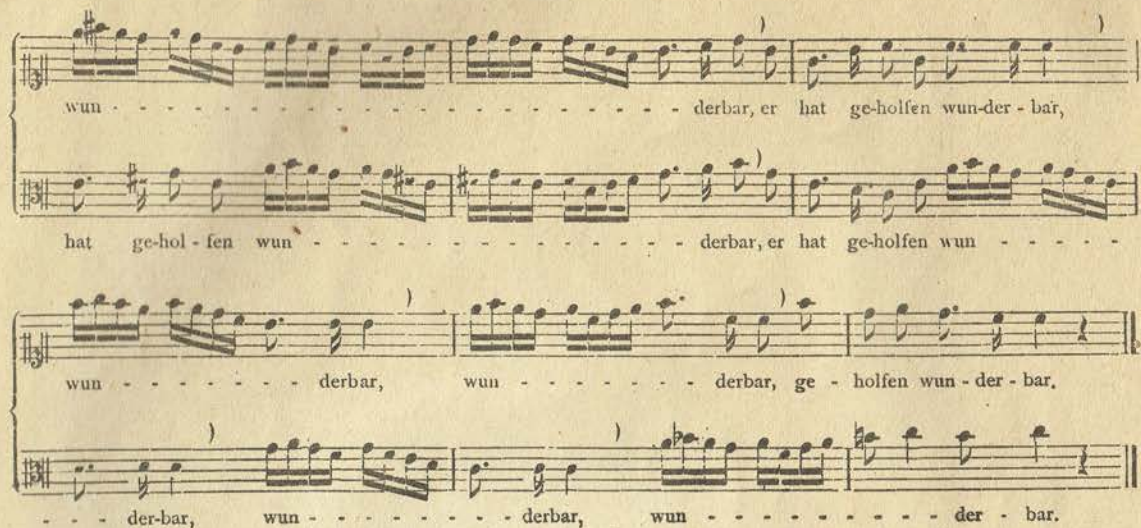
men.

No. 96.

HÄNDEL.

Denn er hat ge - holfen wun - - - derbar, er hat ge - holfen

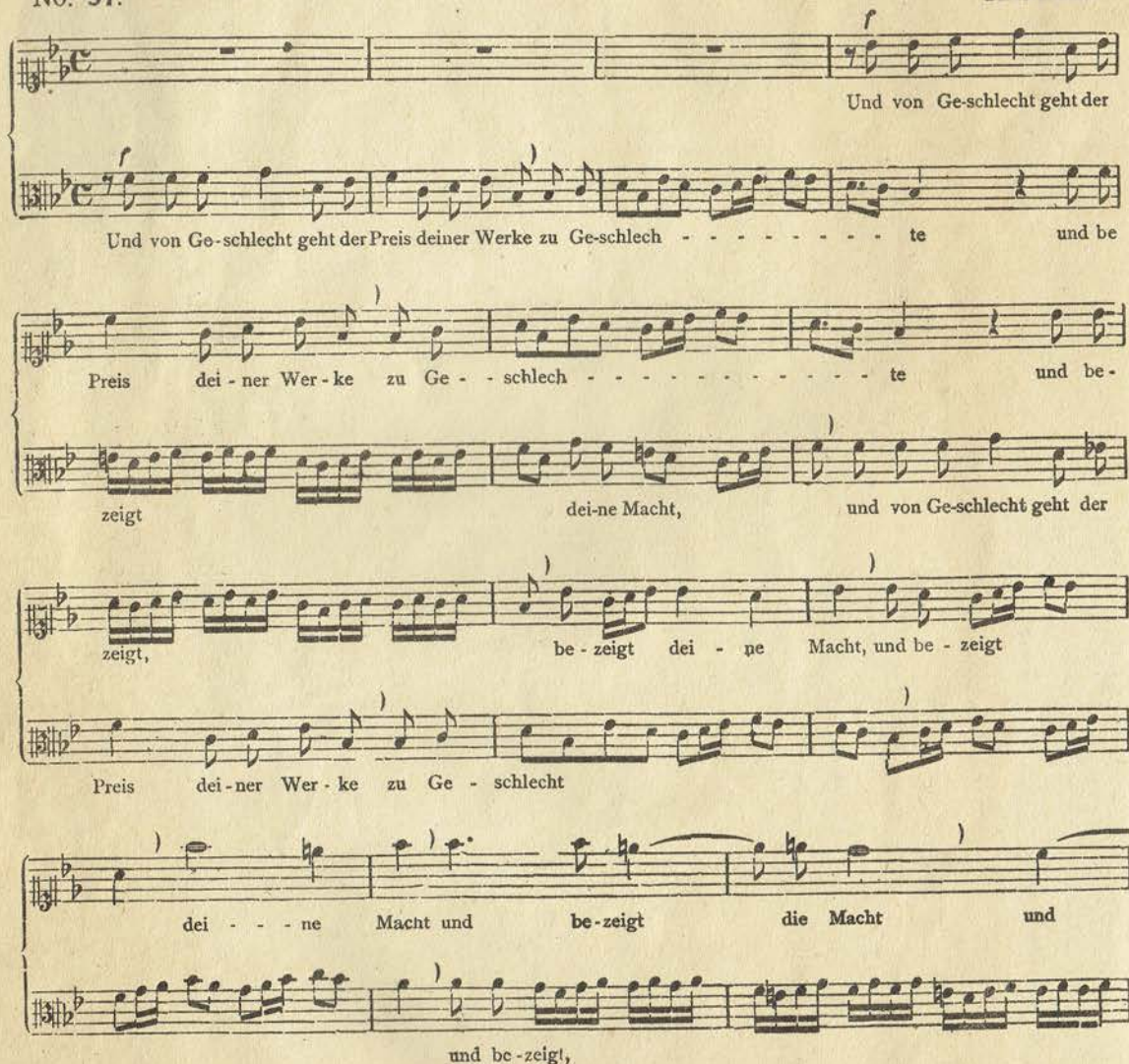
Denn er hat ge - hol - fen wun - - - derbar, er



wun - der - bar, er hat ge - hol - fen wun - der - bar,
 hat ge - hol - fen wun - der - bar, er hat ge - hol - fen wun - der - bar,
 wun - der - bar, wun - der - bar, ge - hol - fen wun - der - bar,
 der - bar, wun - der - bar, wun - der - bar.

No. 97.

HÄNDEL.



Und von Ge - schlecht geht der
 Und von Ge - schlecht geht der Preis dei - ner Wer - ke zu Ge - schlech - te und be
 Preis dei - ner Wer - ke zu Ge - schlech - te und be -
 zeigt dei - ne Macht, und von Ge - schlecht geht der
 zeigt, be - zeigt dei - ne Macht, und be - zeigt
 Preis dei - ner Wer - ke zu Ge - schlecht
 dei - ne Macht und be - zeigt die Macht und
 und be - zeigt,

be - zeigt dei - - - ne Macht, und be - zeigt,

be - zeigt dei - ne Macht, und be - zeigt, und be - -

und be - zeigt dei - ne Macht.

zeigt dei - ne Macht.

No. 98.

J. S. BACH.

Da ist kei - ne Spra - che noch Re - de, da man nicht ih - re Stim - me hö - - - -

Kei - - - - ne Spra - - - -

- - - - re, da man nicht ih - re Stim - me hö - - - -

- - - - che ist noch Re - - - - de, da ist kei - ne Spra - che noch

- - - - re, ih - re Stim -

Re - de, da man nicht ih - re Stim - me hö - - - - re, ih - re

- - - - me. hö - - re.

Stim - me hö - - - - re.

No. 99.

HÄNDEL.

p
Die flat - - - - - tern - de Tau - - - - - be, der

p *< >*
Schmach - - - - - tend, seh - - - - - nend,

cresc.
Schwermuth zum Rau - be, die Tau - - - - - be er - seh - - - - net ihr

cresc.
der Schwermuth zum Rau - be, er - seh - net ihr Liebchen die flat - - - - -

dim. *p*
Lieb - - - - - chen, die flat - - - - - tern - de Tau - be, die flat - - - - -

dim. *p*
- - - - - tern - de Tau - be, er - - - - - seh - - - - - net ihr

Lieb - - - - - chen die flat - - - - - tern - de, flat - - - - -

dolce
- - - - - tern - de Tau - be die flat - - - - - tern - - - - de Tau - be.

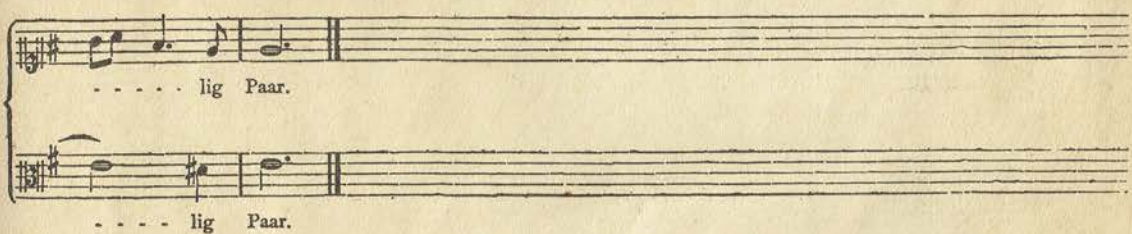
dolce
- - - - - tern - de Tau - be, die flat - - - - - tern - - - - de Tau - be.

No. 100.

HÄNDEL.

dolce
Lie - be ver - ei - - - - - net ein

dolce
Lie - be ver - ei - - - - - net, Lie - - - - - be ver



No. 101.

MOZART.



e - le - i - son, e - le - i - son,
son, e - le - i - son, Christe e - le - i - son,
e - le - i - son,
e - le - i - son.

Dreistimmige Uebungen.

No. 102. Gebundene Sekunden.

No. 102 bis III von F. WÜLLNER.

Andante.

p *cresc.*

Sopran I
A - - - - ve, a - - - - ve, a - - - - ve, a - - - - ve Ma-
O - - - - ra, o - - - - ra, o - - - - ra, o - - - - ra pro

p *cresc.*

Sopran II
A - - - - ve, a - - - - ve, a - - - - ve, a - - - -
O - - - - ra, o - - - - ra, o - - - - ra, o - - - -

p *cresc.*

Alt
A - - - - ve, a - - - - ve, a - - - - ve, a - - - -
O - - - - ra, o - - - - ra, o - - - - ra, o - - - -

dim. *mf* *mp*

ri - - - - a, a - - - - ve, a - - - - ve, a - - - -
no - - - - bis, o - - - - ra, o - - - - ra, o - - - -

f *dim.* *mf* *mp*

ve Ma - ri - - - a, a - - - - ve, a - - - - ve, a - - - -
ra pro no - - - bis, o - - - - ra, o - - - - ra, o - - - -

f *dim.* *mf* *mp*

ve Ma - ri - - - - a, a - - - - ve, a - - - - ve,
ra pro no - - - - bis, o - - - - ra, o - - - - ra,

p *p*

- - ve, a - - - - - ve Ma - ri - - - a, a - ve,
- - ra, o - - - - - ra pro no - - - bis, o - ra,

p *p*

- - ve, a - - - - - ve Ma - ri - - - a, a - ve,
- - ra, o - - - - - ra pro no - - - bis, o - ra,

p *p*

a - - - - - ve, a - - - - - ve Ma - ri - - - a, a - ve,
o - - - - - ra, o - - - - - ra pro no - - - bis, o - ra,

p *pp*

a - ve Ma - ri - - - a,
o - ra pro no - - - bis.

p *pp*

a - ve Ma - ri - - - a,
o - ra pro no - - - bis.

p *pp*

a - ve Ma - ri - - - a,
o - ra pro no - - - bis.

No. 103. Gehaltene Töne, Nüanzirung auf denselben.

Moderato

p *f* *p* *f* *p*

p San - - - cta ma - - - ter, ma - - - ter De - - - i, san - - - cta,

p *f* *p* *f* *p*

p San - - - cta ma - - - ter, ma - - - ter De - - - i, san - - - cta,

p *f* *p* *f* *p*

p San - - - cta ma - - - ter, ma - - - ter De - - - i, san -

san - cta ma - ter De - i, o - ra, o -

san - cta ma - ter De - i, o - ra, o -

san - cta ma - ter De - i, o - ra, o -

ra, o - ra, o - ra, o - ra, o - ra pro

ra, o - ra, o - ra, o - ra, o - ra pro

ra, o - ra, o - ra, o - ra, o - ra pro

no - bis, o - ra pro no - bis.

no - bis, o - ra pro no - bis.

no - bis, o - ra pro no - bis.

No. 104. Gebundene Terzen.

Andante *p*

San - cta ma - ter, san - cta ma -

San - cta ma - ter, san - cta

Sanc - ta ma - ter, san - cta

ma - - - - - ter, ma - - - - - ter De - - - - - i, ma - - - - - ter

ma - - - - - ter, ma - - - - - ter De - - - - - i, ma - - - - -

ma - - - - - ter, ma - - - - - ter De - - - - - i ma - - - - -

De - - - - - i, o - - - - - ra pro no - - - - - bis.

- - - - - ter De - - - - - i, o - - - - - ra pro no - - - - - bis.

- - - - - ter De - - - - - i, o - - - - - ra pro no - - - - - bis.

No. 105. Gebundene Quarten.

Moderato

A - - - - - gnus De - - - - - i, a - - - - - gnus De - - - - -

A - - - - - gnus De - - - - - i, a - - - - - gnus

A - - - - - gnus De - - - - - i, a - - - - - gnus

- - - - - i, do - - - - - na no - - - - - bis, do - - - - - na

De - - - - - i, do - - - - - na no - - - - - bis, do - - - - -

De - - - - - i, do - - - - - na no - - - - - bis, do - - - - -

no - bis, do - na no - bis pa - cem, do -

no - no - bis, do - na no - bis pa - cem, do -

na no - bis, do - na no - bis, do - na

Dynamic markings: *p*, *cresc.*, *dim.*, *p*

na pa - cem.

na pa - cem.

pa - cem.

Dynamic markings: *dim.*, *pp*

No. 106. Bindungen, Intonation in Moll.

A - ve, a - ve, a - ve Ma - ri - a, a - ve,

A - ve, a - ve Ma - ri - a,

A - ve, a - ve Ma - ri - a,

a - ve ma - ter, ma - ter, De - i,

a - ve, a - ve, ma - ter De - i,

a - ve, a - ve ma - ter De - i, a -

Tempo: *Andante*

Dynamic markings: *p*, *mp*

No. 107. Andante

dolce) *mf* *dim.*)

A - ve ma - ter, ma - ter al - - ma, a - - ve, a - - ve Ma - ri - - - a,

dolce) *mf* *dim.*)

A - ve ma - - ter, ma - ter al - - ma, a - - - ve a - - ve Ma - ri - - - a,

dolce) *mf* *dim.*) *p*

A - ve ma - ter, ma - ter al - - ma, a - - - - ve Ma - ri - - - - a, a -

Andante

dolce) *mf* *dim.*)
A - ve ma - ter, ma - ter al - ma, a - - ve, a - - ve Ma - ri - - - a,

dolce) *mf* *dim.*)
A - ve ma - - ter, ma - ter al - . ma, a - - - ve a - - ve Ma - ri - - - a,

dolce) *mf* *dim.*) *p*
A - ve ma - ter, ma - ter al - ma, a - - - - ve Ma - ri - - - - a, a -

p) *cresc.*) *f*) *dim.*) *p*)
a - ve ma - ter, ma - ter al - ma, o - - - ra pro no - - - bis,
p) *cresc.*) *f*) *dim.*) *p*)
a - ve ma - ter al - - - ma, o - - - ra pro no - bis, o - ra,
) *cresc.*) *f*) *dim.*) *p*)
- - ve ma - - - ter, o - - - ra pro no - - - bis, o - ra,

o - - ra, o - - - ra pro no - - - bis.
o - ra, o - - ra pro no - - - bis.
o - - ra, o - - ra pro no - - - - - bis.

No. 108. Gebundene Sexten.

Lento

p) *cresc.*) *f*) *dim.*) *p*)
A - - gnus De - - - i, a - - gnus De - - - i,
p) *cresc.*) *f*) *dim.*) *p*) *cresc.*)
A - - gnus De - - - i, a - - gnus De - - - i, do - -
p) *cresc.*) *f*) *dim.*) *p*) *cresc.*)
A - - gnus De - - - i, a - - gnus De - - - i, do - -

cresc.) *f*) *dim.*) *p*)
do - - - na no - - - bis, do - - na pa - - - cem, do - na, do - -
) *f*) *dim.*) *p*)
na no - - - bis, do - - - na pa - - - cem, do - - - na, do - -
) *f*) *dim.*) *p*)
na no - - - bis, do - - - na pa - - - cem, do - - na, do - -

p)) *pp*)

- - na no - - - bis pa - - - - - cem.

- - na no - - - bis pa - - - - - cem.

na no - - - bis pa - - - - - cem.

No. 109. Längere Bindungen, Intonation chromatischer Intervalle.

Andante con moto

p A - - - - - ve, a - - - - -

p A - - - - - ve ma - - - - - ter, a - - - - -

p A - - - - - ve ma - - - - -

cresc.) *mf*) *dim.*)

- - - - - ve ma - - - - -

cresc.) *mf*) *dim.*)

- - - - - ve ma - - - - - ter,

cresc.) *mf*) *dim.*)

- - - - - ter, a - - - - - ve ma - - - - - ter, -

)

ter, a - - - - - ve ma - - - - -

a - - - - - ve ma - - - - - ter,

)

a - - - - - ve ma - - - - - ter, a - - - - -

ter, o - - - ra pro no - - -

o - - - ra pro no - - -

ve, o - - - ra pro

bis.

bis.

no - - - bis.

No. 110. Andante

A - - - ve ma - - - ter, ma - - - ter al - - - ma, ma - ter

A - - - ve ma - - - ter al - - - ma, ma - - -

A - - - ve ma - - - ter al - - - ma, ma - - -

De - i, ma - ter De - i, o - - - ra pro no - - - bis!

ma - - - ter De - - - i, o - - - ra pro no - - -

ter De - - - i, o - - - ra pro no - - - bis! A -

p) *cresc.* *dim.*
 A - - - ve ma - - - ter, o - - - ra pro
p) *cresc.* *dim.*
 - - - bis! A - - - ve ma - - - ter, o - - ra pro no -
cresc. *dim.*
 - - - ve ma - - - ter, o - - - ra pro
p) *cresc.* *f* *dim.*
 no - bis, o - ra pro no - - - bis, o - - - ra, o - - - ra pro
p *cresc.* *f* *dim.*
 - - - bis, o - - - ra pro no - - - bis, pro no - - -
p *cresc.* *f* *dim.*
 no - - - bis, o - ra pro no - - - bis, pro no - - -
p) *pp*
 no - bis! A - - - ve ma - - - ter, o - ra
p) *pp*
 - - - bis, a - - - ve, a - - ve ma - - - ter, o - - -
p) *pp*
 - - bis, a - - - ve, a - - - ve ma - - - ter, o - - -
p) *pp*
 pro no - - - bis!
p) *pp*
 - - ra pro no - - - bis!
p) *pp*
 - - ra pro no - - - bis!

No. 111. Andantino

dolce

A - - - - - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - - - - - na, Do-mi - nus

dolce

A - - - - - ve Ma - ri - a, gra - ti - a ple - - -

dolce

A - - - - - ve Ma - ri - -

te - - cum! A - - - - - ve, a - - - - - ve Ma -

- - - - - na, a - - - - - ve Ma - ri - - a, Do - - - - - mi - nus te - - -

- - - - - a, gra - - - - - ti - a ple - - - - - na!

cresc.

- - - ri - a, gra - ti - a ple - - - - - na! A - - - - - ve Ma - ri - a,

cresc.

cum! A - - - - - ve Ma - ri - a, gra - ti - a, ple - - -

cresc.

A - - - - - ve Ma , ri - - - a, gra - ti - a ple - - - - - na! A - - -

dim. *mf* *dim.*

a - - - ve, a - - - - - ve Ma - ri - a, a - - - - - ve! A - - - ve

dim.

- - - - - na! A - - - - - ve Ma - ri - a gra - - - -

mf *dim.*

- - - - - ve Ma - ri - a, a - - - - - ve! A - - - - - ve Ma -

gra - ti - a ple - - - - na! O - ra pro no - - bis, o - ra pro
 - - - - ti - a ple - - na! o - ra pro no - bis, o - ra pro no - bis,
 ri - - - - a! O - - - - ra pro no - - - - bis, pro
 no - bis, pro no - - - - bis!
 o - ra pro no - - - - bis!
 no - - - - - bis!

No. 112.

PALESTRINA.

a) *mp*
 Vi - gi - le - te et o - ra - te et o - - - ra - - -
mp
 Vi - - gi - la - te et o - ra - - te,
mp
 Vi - - gi - la - te et o - ra - -
 - - te, ut non in - tre - - - - tis in
 ut non in - tre - - - tis in ten - ta - ti - o - - - - - nem, in
 te, ut non in - tre - - - tis in ten - ta - - - ti - o - - - - nem,

b)

ten - ta - ti - o - - - - - nem,

ten - ta - - - - ti - o - - - - nem. *dolce* Ve - re lan - guo - res nos

in ten - ta - - - - ti - o - - - - nem. *dolce* Ve - re lan - guo - res nos

et do - - - lo - res nos - tros

tros ip - - - se tu - - - lit et do - - lo - - res nos -

tros ip - se tu - - - - - lit et do - - lo - - res nos -

c)

ip - - - se por - ta - - - - - vit. *p* Ec - ce, *mp*

tros ip - - - se por - ta - - - - - vit. *p* Ec - - - ce, *mp*

tros ip - se por - ta - - - - - vit. *p* Ec - - - ce, *mp*

ap - - pro - pin - quat ho - ra et fi - - - li - us ho - - - mi - *cresc.*

ap - - pro - pin - quat ho - ra et fi - - - - - li - us ho - *cresc.*

ap - - pro - pin - quat ho - ra et fi - - - - - li - us ho - - *cresc.*

nis tra - de - - - - tur in ma - nus pec - ca - to - - - -

- - mi - nis tra - de - - - - tur in ma - nus pec - - - ca - to - - - -

- - mi - nis tra - de - - - - tur in ma - - - nus pec - ca - to - - - -

dim. *p* rum.

p rum.

dim. *p* rum.

No. 113.

a)

PALESTRINA.

dolce Qui in - tin - git me - - - cum ma - num in par - - - op - si - de,

dolce Qui in - tin - git me - - - cum ma - num in par - op - - - si - - - de,

hic me tra - di - tu - - - rus est in . ma - nus pec - ca - to - - -

hic me tra - di - tu - - - rus est in . ma - nus pec - - - ca - -

dolce hic me tra - di - tu - rus est in ma - nus pec - - - ca - -

b)

to - - - - - rum. Me - li - us il - li e - rat, si na - tus non

to - - - - - rum. Me - li - us il - li e - rat, si na - tus non

to - - - - - rum Me - li - us il - li e - rat, si na - tus non

c)

fu - is - - - - - set. Bo - num e - rat e - -

fu - is - - - - - set.

fu - is - - - - - set. Bo - - - num e - rat e -

i, bo - - - num e - rat e - - - - i, si na - tus non fu - is - -

Bo - - - num e - rat e - - - - i, si na - tus non fu - is - set ho -

i, bo - - - num e - - - rat e - - - - i, si na - tus non fu - is - set

set ho - mo il - - - - - le.

mo il - - - - - le.

ho - - - - - mo il - - - - - le.

No. 114.

PALESTRINA.

a)

mf Pe - trae scis - - - sae sunt et mo - nu - men - ta a - per -

mf Pe - trae scis - - - sae sunt et mo - nu - men -

mf Pe - trae scis - sae sunt et mo - nu - men - ta a -

mf ta sunt et mul - - - ta cor - - po - ra san - cto - -

ta a - - - per - - ta sunt.

per - ta sunt, a - per - ta sunt et mul - - - ta cor - po - ra san - cto -

rum, qui dor - mi - - - e - rant, sur - - -

sur - - -

rum, qui dor - mi - e - rant, sur - - -

b)

dim. re - xe - - - - runt. *p* *dolce* Sae - pi - vi te et la - - pi -

dim. re - xe - - - - runt. *p* *dolce* Sae - pi - vi - te et

dim. re - xe - - - - runt. *p* *dolce* Sae - pi - vi te et

des e - le gi ex te et ae -
la - pi - - des e le - - - gi ex te et ae -
la - - pi - - des e - - - le gi ex te et ae -

c)

di - fi - ca - - vi tu - - rim. In - ter in - i - - quos pro - - - je - ce - -
di - fi - ca - - vi tur - - rim.
di - fi - ca - - - vi tur - - rim. In - ter i - ni - - quos pro - - je -

- - runt me et non pe - per - ce - runt a - - - ni - mae, a -
et non pe - per - ce - runt a - - - ni - mae
ce - runt me et non pe - per - ce - runt a - - -

ni - mae me - - - - ae.
me - - - - ae.
ni - mae me - - - - ae.

No. 115.

PALESTRINA.

a)

dolce

In - sur - re - xe - runt in me vi - ri abs - - - que mi - se -

dolce

In - sur - re - xe - runt in me vi - ri abs - - - que

dolce

In - sur - re - xe - runt in me vi - ri abs - - - que mi -

ri - cor - - - di - a et non pe - per - ce - - runt a -

mi - - - se - ri - cor - di - a et non pe - per - ce - - runt

se - ri - cor - - di - - - a, et non pe - per - ce - - runt

b)

- - ni - mae me - - - - - ae.

dolce

a - ni - mae me - - - - - ae. A - li - e - ni in - sur - re -

dolce

a - - - - ni - mae me - - - - - ae. in - sur - re - xe - - -

dolce

et for - tes quae - - - si - e -

xe - - - - runt ad - - - ver - sum me, et for - - - tes quae - si - e -

runt ad - ver - - - - - sum me, et for - tes quae - - - si - e -

c) *dolce*

runt a - ni - mam me - - - - am. In - sur - re - xe - runt in

runt a - ni - mam me - - - - - am. In - sur - re - xe - runt in

runt a - ni - mam me - - - am. In - sur - re - xe - runt in

me vi - ri abs - - - que mi - se - ri - cor - - - -

me vi - ri abs - - - que mi - - - se - ri -

me vi - ri abs - - - que mi - se - ri - cor - - -

- - di - a, et non pe - per - ce - - runt a - - ni - mae

cor - di - a, et non pe - per - ce - - runt a - ni - mae me -

di - - a, et non pe - per - ce - - runt a - - - ni - mae

me - - - - ae.

ae.

me - - - - ae.

No. 116.

PALESTRINA.

a)

dolce
 Tra - di - dit in mor - tem a - - - - ni - mam su - - - -
dolce
 Tra - di - dit in mor - - tem a - - ni - mam su - - - -
dolce
 Tra - di - dit in mor - - - tem a - - - - ni - mam su - - - -

[illegible]

ta - tus est Ac - cin - gi - te vos sa - cer - do - tes et

ta - tus est. Ac - cin - gi - te vos sa - cer - do - tes

ta - tus est, Ac - cin - gi - te vos sa - cer - do - tes et plan -

plan - - - gi - te, et plan - - - gi - te mi - nis - tri
et plan - - - gi - te, et plan - - - gi - te mi - nis -
gi - te, et plan - - - gi - te mi - nis -

dim. *p*)

al - ta - - - ris, as - per - gi - te vos ci - - - ne - - re.

dim. *p*)

tri al - ta - - - ris, as - per - - - gi - te vos ci - ne - - re.

dim *p*)

tri al - ta - - - ris, as - per - gi - te vos ci - ne - - - re.

c)

dolce)

De - - - duc qua - - - si tor - ren - tem la - cry - mas per di

dolce)

De - duc, qua - si tor - ren - tem la - cry - mas per di - - - em, per di

p)

em ac noc - - - - - tem, et non ta - ce - at pu - pil - la o -

p)

et non ta - ce - at pu - pil - la o -

p)

em ac noc - - - - - tem, et non ta - ce - at pu - pil - la o

- - cu - li tu - - - - - i.

- - cu - li tu - - - - - i.

- - cu - li tu - - - - - i.

No. 117.

PALESTRINA.

a)

mf De - stru - xit qui - - dem clau - - - stra in - - fer - - - - ni

mf De - stru - xit qui - - dem clau - - - stra in - - fer - - - - - - - - - ni

mf et sub - ver - tit po - ten - ti - as di - a - bo - li.

et sub - ver - tit po - ten - ti - as di - a - - - - - bo - li.

et sub - ver - tit po - ten - ti - as di - a - bo - li.

b)

mp Tam - - - quam a - - - gnus

mp Tam - quam a - gnus co - ram ton - den - te se ob - mu - - tu -

mp Tam - quam a - gnus co - ram ton - den - - - te se ob - mu - tu -

co - ram ton - den - te se ob - mu - - - tu - it et non

it co - ram ton - den - te se ob - mu : - - - tu - it et non a -

it, et non

a - pe - ru - it os su - - um, de an - gu - sti - - *cresc.*
 pe - - - - - ru - it os su - um, de an - *cresc.*
 a - pe - ru - it os su - - um, de an - gu - sti - - *cresc.*
 a et de ju - di - ci - o sub - la - tus est, sub - *f*
 gu - sti - a et de ju - di ci - o sub - - - la - - tus *f*
 a et de ju - - - di - - ci - o sub - la - - - tus est, sub - *f*
 la - - - tus est. At - ten - - - di - te, u - ni - ver - *dim. dolce*
 est, sub - - la - - - tus est. *dim.*
 la - - tus est. At - ten di - te, u - ni - ver - - si *dim. dolce*
 si po - pu - li et vi - de - - te do - lo - - - rem me - - -
 et vi - - de - - te do - lo - - - rem me - - - *dolce*
 po - - pu - - li et vi - de - - te do - - - lo - - -

- um, do - lo - - - rem me - - - - - um.

- - - um, do - lo - - - rem me - um.

rem me - um.

No. 118.

PALESTRINA.

a)

p Qua - re fre - mu - e - runt gen - tes et po - pu - li me - di -

p Qua - re fre - mu - e - runt gen - tes et po - pu - li me - di -

p Qua - re fre - mu - e - runt gen - tes et po - pu - li me - di

dim. *p* ta - ti sunt i - na - - - ni - - - a? Po

dim. *p* ta - ti sunt i - na - - - ni - - - a?

dim. *p* *dolce* ta - ti sunt i - na - - - ni - - - a? Po - su - e -

dolce - - - su - e - runt me in la - cu in - fe - ri - o - - - - -

dolce Po - - - su - e - runt me in la - - - cu in - -

dolce - runt me in la - - - cu in - - - fe - ri - o - - - - -

ri in te ne bro sis et in
fe ri o ri in te ne bro sis, et in
ri, in te ne bro sis, et in
um bra mor tis.
um bra mor tis.
um bra mor tis.

No. 119.

PALESTRINA.

PALESTRINA.

Sopran

dolce

Be - ne - di - ctus, qui ve -

Alt I

dolce

Be -

Alt II

dolce

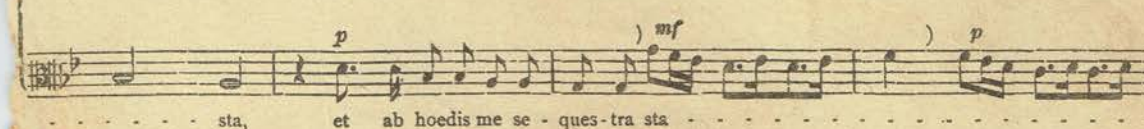
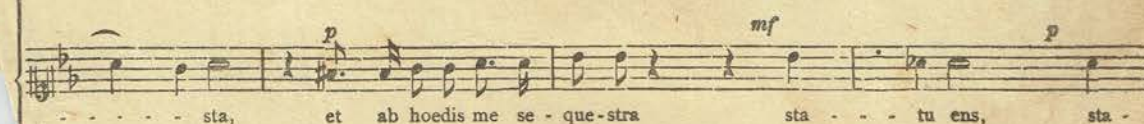
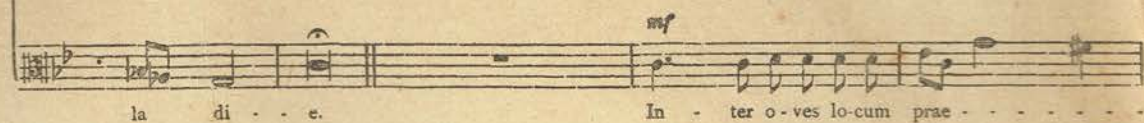
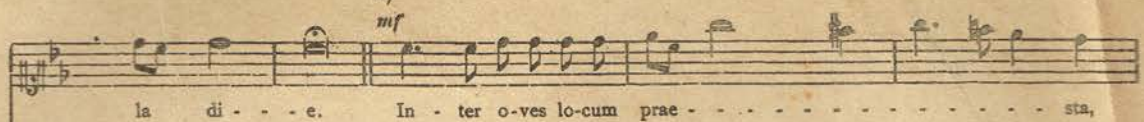
Be - - - ne - di - - ctus, qui ve -

nit, qui ve - nit, be -

- - - ne - - di - - ctus, qui ve - nit,

- - - nit, be - ne - - di - ctus, qui ve - nit, be -

b)



ques-tra, sta - - - tu-ens, sta - - - tu-ens, sta -

ques-tra, sta - - - tu-ens, sta - - - tu-ens, sta -

ques-tra, sta - - - - -

c)

- - tu-ens in par - - - te de - - xtra. Di - - es il-

- - tu-ens in par - - - te de - - xtra. Di - - es il - - -

- - - - - tu - - ens in par-te de - - xtra. Di - - - es il - - - -

- - la, die - - es i - - - rae, ca - la-mi-

la, di - - - es i - - - rae, ca - la - mi - ta - -

la, di - - - es i - - - - - rae, ca - la - mi-

ta - - - tis et mi-se - - - ri - ae, di - es

- - - tis et mi-se - - - ri - ae,

ta - - - tis et mi-se - - - ri - ae,

ter - - - ra vi - - - tam me - - - am,

ter - - - ra vi tam me - - -

ter - - - ra vi - - - tam me - - - am,

vi - - - tam me - - - am.

ap, vi - - - tam me - - - am.

vi - - - tam me - - - am.

No. 123.

ORLANDO LASSO.

E - ri - pe me de in - i - mi - cis me - is, Do - mi -

E - ri - pe me de in - - - i - mi - - cis me - is, Do -

E - ri - pe me de in - - - i - mi - - cis me - is,

ne, Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne, ad te

- mi - ne, Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne, ad te con -

Do - - - mi - ne, Do - - - mi - ne, ad te con

p con - fu - - gi: Do - - - - ce me fa - ce - re vo -
p fu - - - gi, ad te con - fu - - - - gi: Do - - - ce me
p fu - - - gi, ad te con - fu - - - - gi: Do -
cresc. lun - ta - tem tu - am, vo - - - lun - ta - tem tu - - -
cresc. fa - ce - re vo - - - lun - ta - tem tu - - -
cresc. ce me fa - - ce - re vo - - - lun - ta - - - tem tu - - -
p am, qui - - - a De - us r us es tu, qui - - - a De - us
p am, qui - - - a De - us me us es tu, qui - - - a De -
p am, qui - - - a De - us me - us es tu, qui - - - a De - us
dim. me - - - us es tu.
dim. us me - - - us es tu.
dim. me - - - us es tu.

As - sum - - - - - pta est Ma - ri - - - a,

As - sum - - - - - pta est Ma - ri - - - a,

As - sum - - - - -

as - sum - - - - - pta est Ma - ri - - -

as - sum - - - - - pta est Ma - ri - - - a in

- - - - - pta est Ma - ri - - - a in coe - - - -

a in , coe - - - lum, gau - - - dent An - ge - li, g

coe - - - lum, gau - - - dent An - ge - li,

- - - lum, gau -

- - - dent An - ge - li, lau - dan - - -

- - - lau - dan - - - tes be

- - - dent An - ge - li, lau - dan - - - tes

tes be-ne-di-cunt Do-mi-num, Al-le - - -

di-cunt Do - - - mi-num, Al-le-lu-ja, al-le - - -

be-ne-di-cunt Do-mi-num, Al-le - - -

lu - - - ja, lau-dan - - - tes be-ne-

lu-ja, lau-dan - - - tes be-ne-di-cunt

lu-ja, lau-dan - - - tes be-ne -

di-cunt Do-mi-num, Al-le - - -

Do - - - mi-num, Al-le-lu-ja, al-le - - -

di-cunt Do-mi-num, Al-le - - -

Handwritten musical score on aged paper, page 139. The score consists of six systems of three staves each. The first four systems contain vocal lines with lyrics. The fifth system shows a continuation of the vocal lines. The sixth system shows the vocal lines ending with a double bar line.

lyrics: - lu - ja.

lyrics: lu - ja, al - le - lu -

lyrics: - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le -

lyrics: - ja.

lyrics: - lu - ja.

I. Kapitel.
Intervallübungen.
§ I.

Die Seite 7 mitgetheilten Intervallübungen bieten reichliches Material für ein ganzes
Jahr. In jeder Chorstunde soll auf dieselben wenigstens einige Zeit verwendet werden.
Schüler haben sie auf die nachstehend beschriebenen Arten durchzuarbeiten:

Erstens. Bei jeder Uebung denke man sich nach und nach alle Tonarten vor-
zeichnet und zwar zunächst der Ordnung nach. No. 1^a ist demnach folgendermaßen zu
zeichnen:

C dur.



G dur.



D dur.



A dur.



E dur.



H dur.



Fis dur.



C dur.

F dur.

B dur.

Es dur.

As dur.

Des dur.

Ges dur.

Alle Uebungen sind mit deutscher Benennung zu fingen. Das cis bei dem Eintritt D dur, das ces bei dem Eintritt von Ges dur haben die Schüler ohne Bass Klaviers zu finden, wie denn überhaupt das Klavier während dieser Uebung berührt wird.

§ II.

Ganzschluß — Halbschluß.

Der Ganzschluß (Stufe I § 36) ist der Abschluß eines Tonstückes oder durch die Akkordverbindung V—I (oder vollständiger: IV—V—I).

Der Halbschluß ist das Stehenbleiben auf dem Akkord V am Ende einer nächsten Phrase kann mit dem Akkord I oder mit irgend einem anderen Akkord. Der Halbschluß kommt am häufigsten in den Formen I—V oder IV—V vor.

Bei Uebertragung der Intervallübungen in die verschiedenen Tonarten soll der Schüler immer einen Ganzschluß oder einen Halbschluß bilden. Das erstere wird dann e wenn die Schlußnote die Stufe 1, 3 oder 5, das letztere dann, wenn die Schlußnote die Stufe 5, 7 oder 2 ist. Die Stufe 5 ist also von doppelter Bedeutung. In der Regel soll sie als Grundton des Akkords V, seltener als Quint des Akkords I auffassen.

Wo dagegen die Schlußnote die Stufe 4 oder 6 sein würde, muß sie geändert werden. Die Schüler gehen dann in eine Schlußnote, die entweder zum Akkord I oder zum Akkord V gehört.

Somit bildet im vorausgehenden Beispiele No. I^a die Schlussnote in C dur, A dur As dur einen Ganzschluss; in D dur, H dur, B dur, Des dur einen Halbschluss; in Fis dur und F dur ist sie mehrdeutig — sie kann als Grundton von V und als Quint von I aufgefasst werden — in G dur, E dur, Es dur, Ges dur musste sie geändert werden und wurde die entsprechende Stufe I an ihre Stelle gesetzt.

§ III.

Zweitens. Hat man auf diese Weise die verschiedenen Tonarten der natürlichen Ordnung nach geübt, so beginne man, sprungweise sie auf einander folgen zu lassen; zuerst die näherliegenden, dann die entfernteren Tonarten.

Man singe z. B. nacheinander: mit C dur-Vorzeichnung, mit As dur-, mit F dur-, mit D dur-, mit Fis dur-Vorzeichnung; oder: C dur, Des dur, F dur, A dur, B dur u. a.; Alles ohne Beihülfe des Klaviers.

Der Lehrer gebe den Schülern das c und lasse sie die Uebung, ohne dafs sie vorher in C dur gefungen haben, unmittelbar in Des dur, As dur oder anderen Tonarten, in welchen der Ton c vorkommt, singen. Desgleichen verfare er mit cis und ces. Die Schüler gewöhnen sich dadurch, die Tonalität von jeder Stufe aus sich zu denken.

Man fange an, die weiblichen Stimmen mit dem Sopranschlüssel, die männlichen Stimmen mit dem Tenorschlüssel vertraut zu machen, indem man dieselbe Uebung zuerst in gleicher Tonart, dann auch in verschiedenen Tonarten unmittelbar nacheinander im Violin- und Sopran- (oder Tenor-) schlüssel singen lässt. Z. B. No. I^r:

H dur, Violinschlüssel.



H dur, Sopranschlüssel.

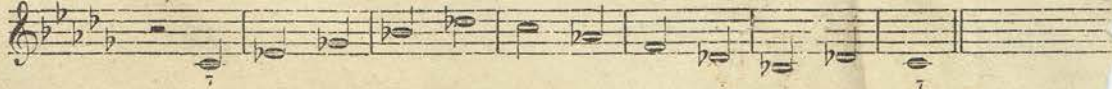


Oder unmittelbar nacheinander: H dur, Violinschlüssel — Cis dur, E dur, Violinschlüssel — A dur, Sopranschlüssel — Fis dur, Violinschlüssel u.

§ IV.

Drittens. Man übe besonders die enharmonischen Uebergänge: Ces dur nach Cis dur, Fis dur, H dur, indem man abwechselnd Violin- Tenor-) schlüssel anwendet. Z. B.: No. I^a

Des dur, Violinschlüssel.



Cis dur, Sopranschlüssel.



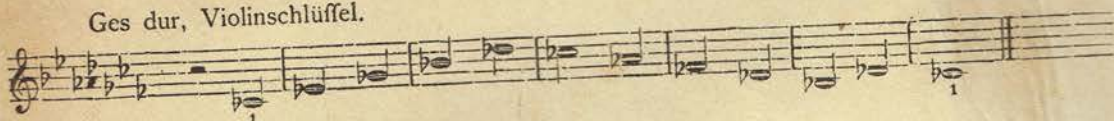
Ges dur, Violinschlüssel.



H dur, Sopranschlüssel.



Ges dur, Violinschlüssel.



Fis dur, Sopranschlüssel.



As dur, Violinschlüssel.



H dur, Sopranschlüssel.



Bei all diesen Uebungen ist es besonders schwierig, die jeweiligen Anfangstöne rein zu intoniren. Die Schüler müssen dieselben ohne Beihülfe des Klaviers nur durch eigenes Nachdenken finden.

§ V.

Viertens. Nachdem man auf diese Art alle erdenklichen Uebungen im Dursystem angestellt hat, — was reichlich vier bis fünf Monate in Anspruch nimmt — nehme man in ähnlicher Weise die Uebungen im Mollsystem vor. Man lasse zunächst alle Uebungen vergleichsweise in C-dur und C-moll singen, demnächst wenigstens einige Uebungen (etwa von jeder Abtheilung eine) auch durch alle übrigen Molltonarten.

Wichtiglich der Uebungen im Mollsystem gilt die bereits früher mitgetheilte Regel (73 c), daß jede einzelne Sext die kleine, jede einzelne Sept die große ist; daß der Folge 6—7 (auch 7—6—7) beide Intervalle groß, bei der Folge 7—6 (6) beide Intervalle klein zu nehmen sind.

Die demnach die Uebung Nr. I^a in folgender Weise zu singen sein:

