

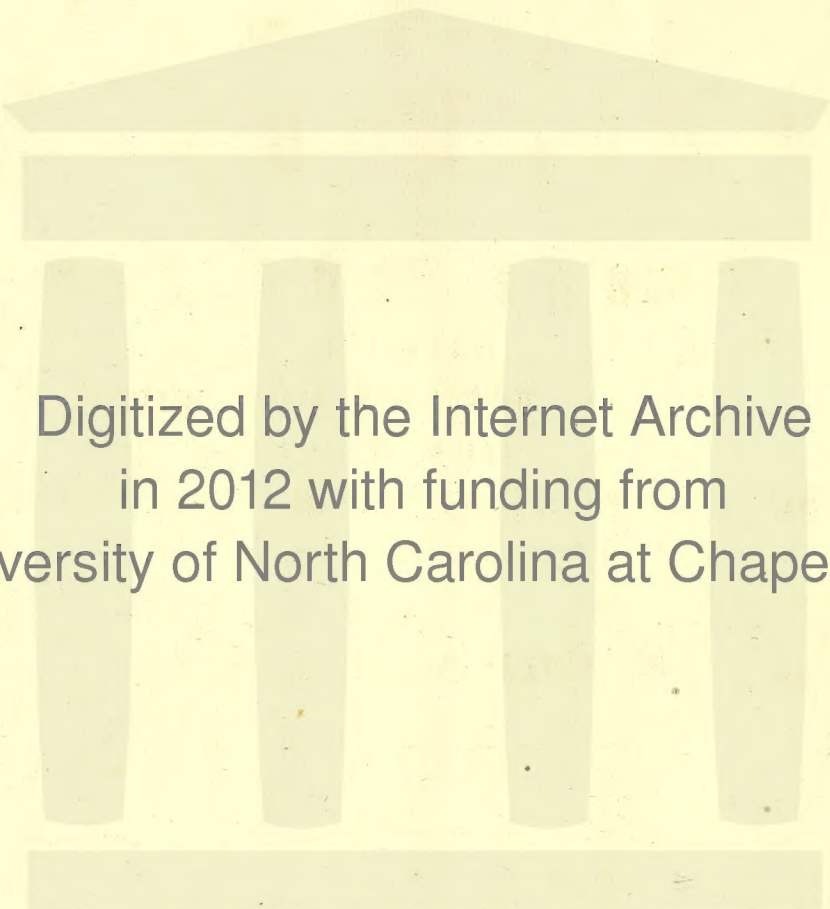


H. BARON

Music and Books

135 CHATSWORTH ROAD,  
LONDON, N.W.2, ENGLAND

D. P. Loggins et al  
1830



Digitized by the Internet Archive  
in 2012 with funding from  
University of North Carolina at Chapel Hill

<http://archive.org/details/neueseherleicht00heri>



Neue  
sehr erleichterte, praktische  
**Generalbaßschule**

für  
junge Musiker,

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

von  
M. Carl Gottlieb Hering.

---

Erster Band.

---

Dritte vermehrte und verbesserte Auflage.

---

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

W e n n  
sich erhebt, besteht

# © C e n t r a l - P a t e n t - A n s t a l t

in  
Berlin, Unter den Linden 117

als ein nützliches Hilfsmittel

für

wird den Generalstab ohne mühseligen Zutritt  
in jeder Beziehung erhalten werden

von

M. Carl Gottlieb Reisinger

Erfinder

Gezeichnet und verfertigt in Berlin

Druck und Verlag

des Verlegers M. Carl Gottlieb Reisinger in Berlin, Unter den Linden 117



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

d e m

H e r r n

Friedrich Wilhelm Graf von Rüdiger,

Besitzer der Herrschaft Ober- und Nieder-Strabower im Laborkreise des König-  
reichs Böhmen,

d e m

thätigen Beförderer alles Guten

d e m

edlen Unterstützer wissenschaftlicher Talente

m i t

V e r e h r u n g u n d D a n k b a r k e i t

g e w i d m e t

v o n

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

Er bezeugt

am

den

Erklärung des Herrn

Die Erklärung des Herrn

Erklärung des Herrn

am

Erklärung des Herrn

am

Erklärung des Herrn

Erklärung des Herrn

am

den

am

den



---

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Studium des Generalbasses leicht und angenehm zu machen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---



## Noch einige Worte über den Gebrauch dieses Buchs.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Erste Lektion.

### Von ganzen und halben Tönen.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## Erste Section. Von ganzen und halben Tönen.

The musical notation consists of four staves, each containing measures numbered 15 through 42. The notes and accidentals are as follows:

- Staff 1: Measures 15-21. Notes: 15 (C), 16 (C), 17 (D), 18 (D), 19 (E), 20 (E, F#), 21 (F#).
- Staff 2: Measures 22-28. Notes: 22 (F#), 23 (F#), 24 (G), 25 (G), 26 (A), 27 (A, B#), 28 (B#).
- Staff 3: Measures 29-35. Notes: 29 (B#), 30 (B#), 31 (C), 32 (C), 33 (D), 34 (D, E#), 35 (E#).
- Staff 4: Measures 36-42. Notes: 36 (E#), 37 (E#), 38 (F), 39 (F), 40 (G), 41 (G, A#), 42 (A#).

- 15) Ist oben 2) erklärt. — 16) Uebereinstimmend mit 13).  
 17) Verglichen mit 14). — 18) 19) Man sehe 5) und 6).  
 20) Von *h* bis *cis* ist ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt hier aufsteigend *his*, und absteigend *c*.  
 21) Von *cis* bis *d* ist ein halber Ton, weil kein Mittelton dazwischen ist.  
 22) bis 26) Ist bereits erklärt.  
 27) Von *fis* bis *gis* ist ein ganzer Ton, wegen des Mitteltons, der hier aufsteigend *fisfis*, und absteigend *g* genannt wird.

- 28) *gis* bis *a* ein halber Ton.  
 29) bis 33) Ist vorher schon erklärt worden.  
 34) Von *cis* bis *dis* ist ein ganzer Ton. Der Mittelton heißt bald *ciscis* bald *d*.  
 35) Von *dis* bis *e* ein halber Ton.  
 36) bis 40) Man vergleiche hier 20), 34), 35), 13) und 27).  
 41) Von *gis* bis *ais* ist ein ganzer Ton. Den Mittelton nennt man bald *gisgis*, bald *a*.  
 42) Von *ais* bis *h* ist ein halber Ton.

43 44 45 46 47 48 49

50 51 52 53 54 55 56 57

58 59 60 61 62 63

64 65 66 67 68 69 70

71 72 73 74 75 76 77

43) bis 47) Ist vorher erklärt.

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

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

50) bis 54) Sind dagewesene Beispiele.

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

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

57) bis 61) Sind dagewesene Beispiele.

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

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

64) bis 65) Da gewesene Beispiele.

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

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

68) bis 70) Oben in 1) 2) 3) erklärt.

71) bis 72) Vorhergegangene Beispiele.

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

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

75) bis 77) Vorher erklärte Beispiele.

78 79 80 81 82 83 84  
85 86 87 88 89 90 91  
92 93 94 95 96 97 98  
99 100 101  
102 103

78) bis 79) Ganze Töne.

80) Halber Ton. Man vergleiche 5).

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

82) bis 86) Wiederholungen vorher erklärter Beispiele.

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

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

89) bis 94) Wiederholungen vorher gegangener Beispiele.

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

96) bis 98) Ebenfalls Wiederholungen.

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

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

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

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

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



## Zweite Section. Aufsuchen der Durtonarten.

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

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

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

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

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

2) Von *g* bis *h* zwey ganze, von *h* bis *c* ein halber; von *c* bis *fs* drey ganze, von *fs* bis *g* ein halber.

3) Von *d* bis *fs* zwey ganze, von *fs* bis *g* ein halber; von *g* bis *cis* drey ganze, von *cis* bis *d* ein halber.

4) Von *a* bis *cis* zwey ganze, von *cis* bis *d* ein halber; von *d* bis *gis* drey ganze, von *gis* bis *a* ein halber.

5) Von *e* bis *gis* zwey ganze; von *gis* bis *a* ein halber; von *a* bis *dis* drey ganze, von *dis* bis *e* ein halber.

6) Von *h* bis *dis* zwey ganze, von *dis* bis *e* ein halber; von *e* bis *ais* drey ganze, von *ais* bis *h* ein halber.

7) Von *fs* bis *ais* zwey ganze, von *ais* bis *h* ein halber; von *h* bis *eis* drey ganze, von *eis* bis *fs* ein halber.

8) Von *cis* bis *eis* zwey ganze, von *eis* bis *fs* ein halber; von *fs* bis *his* drey ganze, von *his* bis *cis* ein halber.

9 10

11 12

13 14

15 16

17

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Dritte Section.

## Vorstellung der Durtonarten.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Vierte Section.

## Aufgaben über die Durtonarten.

The image displays 18 musical exercises, numbered 1 through 18, arranged in three rows. Each exercise consists of a single note on a five-line staff. Above each note is a key signature symbol (sharps or flats) and a number. Exercises 1-10 are in the treble clef, while 11-18 are in the bass clef. Exercises 1-10 show various combinations of sharps and flats, while 11-18 show only flats. Exercises 9 and 10 have an 'x' above the note, and exercise 10 has an 'x' above the key signature.

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

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

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

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

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

## Fünfte Section.

## Vorstellung und Bezeichnung der Intervallen.

The image displays four musical staves, each illustrating a sequence of intervals. The notes are placed on a five-line staff with a treble clef. Above each note is a number indicating its position in the sequence. The first staff (labeled '1') shows intervals from 1 to 8. The second staff (labeled '2') shows intervals from 1 to 8 with a sharp sign. The third staff (labeled '3') shows intervals from 1 to 8 with a sharp sign. The fourth staff (labeled '4') shows intervals from 1 to 8 with a sharp sign.

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

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

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

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

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

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

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



The image shows six musical staves, each representing an exercise. Exercises 5, 7, and 9 are in 2/4 time, while 6, 8, and 10 are in 3/4 time. Each exercise consists of a sequence of notes on a single staff, with some notes marked with dots to indicate specific intervals or relationships. The key signature for all exercises is one sharp (F#).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Sechste Lektion.

## Beispiele zur Uebung in der Bezeichnung der Intervallen.

The image displays six musical exercises, numbered 1 through 6, arranged in two rows. Each exercise consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notes are connected by stems, and various interval names are written above the notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 below the notes. Exercise 1 shows intervals like 3, 3, 4, 2, 3, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2. Exercise 2 shows intervals like 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2. Exercise 3 shows intervals like 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2. Exercise 4 shows intervals like 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2. Exercise 5 shows intervals like 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2. Exercise 6 shows intervals like 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2, 3, 3, 4, 2.

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

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

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

finden, heißen zweyfache oder gedoppelte, und diejenigen in der darauf folgenden noch höhern dreyfache.

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

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

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



4

5

6

7

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

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

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

8

Exercise 8 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both have a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The exercise is divided into two measures. The first measure contains simple intervals: 11, 4, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15. The second measure contains more complex intervals: 11, 4, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

9

Exercise 9 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both have a key signature of three flats. The exercise is divided into two measures. The first measure contains simple intervals: 11, 4, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15. The second measure contains more complex intervals: 11, 4, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

10

Exercise 10 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both have a key signature of three flats. The exercise is divided into two measures. The first measure contains simple intervals: 11, 4, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15. The second measure contains more complex intervals: 11, 4, 2, 3, 6, 7, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15.

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

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

The image contains two musical exercises, 11 and 12, each consisting of a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef).  
 Exercise 11: The right-hand staff shows a sequence of chords: G major (G-B-D), F major (F-A-C), E major (E-G-B), D major (D-F-A), C major (C-E-G), B major (B-D-F), A major (A-C-E), G major (G-B-D), F major (F-A-C), E major (E-G-B), D major (D-F-A), C major (C-E-G), B major (B-D-F), A major (A-C-E), G major (G-B-D). The left-hand staff shows fingerings: 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3.

Exercise 12: The right-hand staff shows a sequence of chords: G major (G-B-D), F major (F-A-C), E major (E-G-B), D major (D-F-A), C major (C-E-G), B major (B-D-F), A major (A-C-E), G major (G-B-D), F major (F-A-C), E major (E-G-B), D major (D-F-A), C major (C-E-G), B major (B-D-F), A major (A-C-E), G major (G-B-D). The left-hand staff shows fingerings: 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3, 5-4-3.

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

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

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

Darum sind auch in der ersten Lection so viele Wiederholungen angebracht, welche der Pädagog dort nicht tadeln wird.



## Siebente Lektion.

## Aufgaben zur Auffuchung der Intervallen.

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

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

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

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

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

8  $\text{5}^{\text{4}} = \text{4} = \text{5}^{\text{4}} \text{5}^{\text{4}}$   $\text{9}^{\text{8}} \text{7}^{\text{6}}$   $\text{5}^{\text{4}} = \text{4} = \text{5}^{\text{4}} \text{5}^{\text{4}}$   $\text{9}^{\text{8}} \text{7}^{\text{6}}$

9  $\text{5}^{\text{4}} = \text{4} = \text{5}^{\text{4}} \text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}} \text{8}^{\text{7}}$   $\text{7}^{\text{6}} \text{8}^{\text{7}}$   $\text{9}^{\text{8}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$

10  $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$

11  $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{9}^{\text{8}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{8}^{\text{7}}$

12  $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{4}^{\text{3}}$   $\text{5}^{\text{4}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{8}^{\text{7}}$

13  $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$

14  $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{6}^{\text{5}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{7}^{\text{6}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$   $\text{8}^{\text{7}}$

15) Hier enthält jeder Takt wieder zwey Viertel, und der Bass steigt oder fällt bey jedem Takte.

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

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

15) bis 16) Die Intervallbezeichnung weicht hier einmal ab, aber nur in einigen Ziffern. Die rechte Hand kann hier in dreyfachen Intervallen anfangen, die bey dem Steigen des Basses zu zweyfachen werden.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## Achte Section.

## Aufsuchung des Dreyklang.

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

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

- 1) Der Dreyklang in der Durtonart *c* besteht also aus der Prime *c*, der Terz *e*, und der Quinte *g*.
- 2) In der Durtonart *g* ist der Dreyklang aus der Prime *g*, der Terz *b* und der Quinte *d* zusammengesetzt.
- 3) Bey dem Dreyklange der Durtonart *d* verbinden wir die Prime *d*, die Terz *fis* und die Quinte *a*.
- 4) In *a dur* nehmen wir zur Prime *a* die Terz *cis* und die Quinte *e*.
- 5) In *e dur* kommt zur Prime *e* die Terz *gis* und die Quinte *h*.
- 6) Der Prime *h* geben wir die Terz *dis* und die Quinte *fis*.
- 7) Mit der Prime *fis* verbindet der harte Dreyklang die Terz *ais* und die Quinte *cis*.

The musical notation consists of five staves, each containing several measures of music. The measures are numbered 8 through 18. The notation shows the construction of triads from a given prime (1st degree) in various keys. For example, measure 8 starts with a C major triad (C-E-G), and measure 9 shows a G major triad (G-B-D). The notation includes treble clefs, time signatures, and various accidentals (sharps, flats, naturals) indicating the construction of triads from a given prime.

- 8) Von *cis* gehen wir zur Terz *cis* und zur Quinte *gis*.  
 9) In *gis* *dur* suchen wir zur Prime *gis* die Terz *his* und die Quinte *dis*.  
 10) Zu *dis* setzen wir *fisis* als Terz, und *ais* als Quinte.  
 11) Bey dem harten Dreyklange von *f* ist *a* die Terz und *c* die Quinte.  
 12) Bey *b* *dur* ist *d* die Terz und *f* die Quinte.  
 13) In *es* *dur* wird die Terz *g* und die Quinte *b* seyn.  
 14) Zu *as* kommt die Terz *c* und die Quinte *es*.

- 15) Mit *des* verbinden wir die Terz *f* und die Quinte *as*.  
 16) Mit der Prime *ges* wird die Terz *b* und die Quinte *des* vereinigt.  
 17) Hier finden wir die bereits noch nicht erwähnte Scala von *ces*. Ihre diatonische Folge ist: *ces, des, es, fes, ges, as, b, ces*, und ihr Dreyklang also *ces, es, ges*.  
 18) Der Lernende sieht hier die ebenfalls noch unerwähnte Scala von *fes*, deren Folge: *fes, ges, as, bebe, ces, des, es, fes*, und ihr Dreyklang also: *fes, as, ces* ist.

## Neunte Section.

## Vorstellung des Dreyklangs.

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 1, 2, 3, and 4. The second system contains measures 5, 6, 7, and 8. Each measure shows a triad in the right hand and its corresponding bass notes in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

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

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

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

2) bis 3) Die harten Dreyklänge *g, h, d; d, fis, a*.

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

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



The musical score consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 9 through 13, and the second system contains measures 14 through 18. Each measure is numbered at the top. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature (C), and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals (sharps and flats). Some measures (9, 10, 11) feature 'x' marks on the staff, likely indicating specific fingerings or techniques. The notes are arranged in groups of three, representing triads.

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

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

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

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

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

Zehnte Lektion.  
Verwechslung des Dreyklangs.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. The first system contains examples 1, 2, 3, and 4. The second system contains examples 5 and 6. Each example shows a triad in the treble clef and its corresponding bass clef inversion. Example 1 is a C major triad (C-E-G) in the treble and its first inversion (E-G-C) in the bass. Example 2 is a C major triad in the treble and its second inversion (G-C-E) in the bass. Example 3 is a D major triad (D-F-A) in the treble and its first inversion (F-A-D) in the bass. Example 4 is a D major triad in the treble and its second inversion (A-D-F) in the bass. Example 5 is an E minor triad (E-G-B) in the treble and its first inversion (G-B-E) in the bass. Example 6 is an E minor triad in the treble and its second inversion (B-E-G) in the bass. The bass clef staves include a key signature change from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between examples 4 and 5.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## Elfte Lektion.

## Aufgaben über den Dreyklang mit der Melodie.

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system contains three measures, labeled 1, 2, and 3. The second system contains three measures, labeled 4, 5, and 6. Each measure shows a triad in the bass staff and a melodic line in the treble staff. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) between the first and second systems. The time signature is 3/4.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

15) ist bey 15),

16) bey 12), und

17) bey 11) bereits erklärt.

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

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

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

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



## Zwölftte Lection.

## Aufgaben über den Dreyklang mit Zifferbezeichnung der Melodie.

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

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

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

In gegenwärtiger Lection aber sollen die Ziffern auch zugleich

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

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

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

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

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

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

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

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

19 8 5 3 5 3 8 20 5

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

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

## Dreyzehnte Section.

## Verbindung zweyer Accorde des Dreyklangs.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is divided into three measures, numbered 1, 2, and 3. The second system is divided into two measures, numbered 4 and 5. The key signature changes from C major to G major between measures 3 and 4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. The bass staff includes a sequence of numbers: 5 8 5, 8 3 8, 3 5 3, 5 8 5, 3 5 3, 8 3 8.

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

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

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

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



The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is numbered 6 and 7. The second system is numbered 8 and 9. The music is written in a style typical of 18th-century pedagogical texts, with chords and melodic lines.

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

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

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

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

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

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

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 10-12) begins in B-flat major (two flats) and changes to D-flat major (three flats) at measure 11. The second system (measures 13-14) starts in B-flat major and changes to D-flat major at measure 14. The third system (measures 15-16) remains in B-flat major throughout. The exercises involve playing chords and moving between them in a specific sequence.

4) Von hier an wird nun dem Lernenden, nach dem Vey-  
spiele der vorhergegangenen Aufgaben und ihrer hinzugefügten Er-  
klärungen, alles deutlich seyn.

Der Lehrer kann auch hier noch fortfahren, besonders bey

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

## Vierzehnte Lektion.

## Verbindung zweyer Accorde mit Angabe der Melodie.

The musical score consists of four exercises, numbered 1 through 4, arranged in two systems. Each exercise is written on a grand staff (treble and bass clefs).  
 Exercise 1: Treble clef, 3/4 time, one sharp (F#).  
 Exercise 2: Treble clef, 3/4 time, two sharps (F#, C#).  
 Exercise 3: Treble clef, 3/4 time, three sharps (F#, C#, G#).  
 Exercise 4: Treble clef, 3/4 time, four sharps (F#, C#, G#, D#).  
 Each exercise shows a sequence of notes in the treble staff and corresponding notes in the bass staff, illustrating the connection between the two parts.

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

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

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

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

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



5

Musical notation for exercise 5, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The exercise is divided into two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes in both staves. The second measure contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign.

6

Musical notation for exercise 6, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The exercise is divided into two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes in both staves. The second measure contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign.

7

Musical notation for exercise 7, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The exercise is divided into two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes in both staves. The second measure contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign.

8

Musical notation for exercise 8, consisting of two staves (treble and bass clef) with a key signature of two sharps (F# and C#). The exercise is divided into two measures. The first measure contains a sequence of eighth notes in both staves. The second measure contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign. The second measure of the second system contains a sequence of eighth notes, with a double bar line and a repeat sign.

9

Exercise 9 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. Both are in B-flat major (two flats). The first two measures show a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. At the start of the third measure, there is a double bar line. In the third measure, the upper staff contains a complex chord with a sharp sign and an 'x' above it, while the lower staff continues with a bass line. The exercise concludes with two more measures.

10

Exercise 10 consists of two staves in B-flat major. The first two measures show a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. At the start of the third measure, there is a double bar line. In the third measure, the upper staff contains a complex chord with a sharp sign and an 'x' above it, while the lower staff continues with a bass line. The exercise concludes with two more measures.

11

Exercise 11 consists of two staves in B-flat major. The first two measures show a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. At the start of the third measure, there is a double bar line. In the third measure, the upper staff contains a complex chord with a sharp sign and an 'x' above it, while the lower staff continues with a bass line. The exercise concludes with two more measures.

12

Exercise 12 consists of two staves in B-flat major. The first two measures show a melodic line in the upper staff and a bass line in the lower staff. At the start of the third measure, there is a double bar line. In the third measure, the upper staff contains a complex chord with a sharp sign and an 'x' above it, while the lower staff continues with a bass line. The exercise concludes with two more measures.

Fünfzehnte Lektion.

Verbindung zweyer Accorde mit Zifferbezeichnung der Melodie.

The musical notation consists of six systems, each with a bass clef staff and a series of numbers above the notes indicating fingerings. The systems are numbered 1 through 6. System 1 starts with a 3/4 time signature. Systems 4 and 6 include flats (b) for the notes B and E. System 5 includes flats for B, E, and A. System 6 includes flats for B, E, and A, and a double flat (bb) for the note B.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Sechszehnte Lektion.

## Verbindung zweyer Accorde ohne Angabe der Melodie.

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

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

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

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

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

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

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

## Siebenzehnte Lektion.

### Verbindung zweyer Accorde mit Zifferbezeichnung der Melodie.

The musical notation consists of 13 measures, each with a number above it indicating the measure number. The notes are written in bass clef with a 3/4 time signature. Fingerings (1-5) are indicated above the notes. Accidentals (sharps and flats) are placed above the notes to indicate the key signature changes. The sequence of key signatures is: C major (measures 1-1), G major (measures 2-5), D major (measures 6-9), and B-flat major (measures 10-13).

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

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

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

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



## Achtzehnte Section.

## Verbindung dreyer Accorde mit Anzeige der Melodie.

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked with a '1' and the second with a '2'. The third system is marked with a '3' and the fourth with a '4'. The music is in common time (C) and features a sequence of chords and melodic lines. The first system shows a C major triad (C-E-G) in the bass and a G major triad (G-B-D) in the treble. The second system shows a G major triad in the bass and a D major triad (D-F-A) in the treble. The third system shows a D major triad in the bass and an A major triad (A-C-E) in the treble. The fourth system shows an A major triad in the bass and an E major triad (E-G-B) in the treble. The melodic line in the treble clef is indicated by a dashed line above the notes.

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

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

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

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

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

The image displays three musical exercises, numbered 5, 6, and 7. Each exercise consists of two staves: a piano accompaniment staff (bottom) and a melody staff (top). Exercise 5 is in G major (one sharp) and 3/4 time. Exercise 6 is in E major (three sharps) and 3/4 time. Exercise 7 is in C major (no sharps or flats) and 3/4 time. The piano parts use chords and single notes, while the melody parts use eighth and quarter notes.

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

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

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

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

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

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



The image displays musical notation for three exercises, each consisting of a treble and bass staff. Exercise 10 (labeled '10') shows a sequence of chords in G minor. Exercise 11 (labeled '11') shows a sequence of chords in G minor. Exercise 12 (labeled '12') shows a sequence of chords in G minor. Exercise 13 (labeled '13') shows a sequence of chords in G minor.

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

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

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

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

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

## Neunzehnte Lektion.

## Verbindung dreyer Accorde ohne Anzeige der Melodie.

The image shows three exercises of musical notation for the bass line. Each exercise consists of two staves. Exercise 1 is in C major, Exercise 2 is in D major, and Exercise 3 is in E major. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Accidentals (sharps and flats) are placed above or below notes to indicate the correct pitch for the chords.

Auch ohne Anzeige der Melodie eine Bassstimme zu begleiten, müssen wir unsern jungen Generalbassspielern die nöthige Anleitung geben, ihnen zweckmäßige Uebungen vorlegen, aber auch hierbey eine methodische Stufenfolge beobachten.

Um den Lernenden nun diese Aufgaben zu erleichtern, nehmen wir hier als eine festgesetzte Regel an, daß bey dem ersten Takte einer jeden Aufgabe die Melodie mit der Octave, bey dem zweyten Takte dann mit der Terz, und bey dem dritten Takte endlich mit der Quinte den Anfang machen soll.

Um endlich gegen alle Fehltritte den kleinen Spieler zu sichern, wollen wir einmal, statt der Intervallbezeichnung, die Töne der Melodie selbst bey jeder Aufgabe nennen.

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

2) Im ersten Takte: *g, g, fis, g*; im zweyten: *h, c, a, h*; im dritten: *d, e, d, d*.

3) Im ersten Takte: *d, d, cis, d*; im zweyten: *fis, g, e, fis*; im dritten Takte: *a, h, a, a*.

4) Im ersten Takte: *a, a, gis, a*; im zweyten Takte: *cis, d, h, cis*; im dritten: *e, fis, e, e*.

5) Im ersten Takte: *e, e, dis, e*; im zweyten: *gis, a, fis, gis*; im dritten: *h, cis, h, h*.

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

6

7

8

9

10

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

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

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

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

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

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

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



Zwanzigste Lektion.  
Vorstellung der Molltonarten in aufsteigender Tonfolge.

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

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

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

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

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

## Ein und zwanzigste Lektion.

## Vorstellung der Molltonarten in absteigender Tonfolge.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Zwey und zwanzigste Section.

## Vorstellung des weichen Dreyklangs.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Drey und zwanzigste Lektion.  
Verwechslung des weichen Dreyklangs.

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system contains measures 1 through 4, and the second system contains measures 5 through 8. The music is written in treble and bass clefs with a 3/4 time signature. Measure 1 shows a treble staff with a triad of G4, B4, and D5, and a bass staff with a single note G3. Measure 2 shows a treble staff with a triad of A4, C5, and E5, and a bass staff with a single note A3. Measure 3 shows a treble staff with a triad of B4, D5, and F5, and a bass staff with a single note B3. Measure 4 shows a treble staff with a triad of C5, E5, and G5, and a bass staff with a single note C4. Measure 5 shows a treble staff with a triad of D5, F5, and A5, and a bass staff with a single note D4. Measure 6 shows a treble staff with a triad of E5, G5, and B5, and a bass staff with a single note E4. Measure 7 shows a treble staff with a triad of F5, A5, and C6, and a bass staff with a single note F4. Measure 8 shows a treble staff with a triad of G5, B5, and D6, and a bass staff with a single note G4. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb) between measures 7 and 8.

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

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

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

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

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

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

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

The musical score consists of two systems of two staves each. The first system contains exercises 7, 8, and 9. The second system contains exercises 10, 11, 12, and 13. Each exercise is a short piece of music, typically 4 or 8 measures long, showing the transformation of a triad through voice leading and inversion. The key signatures are indicated by sharps or flats at the beginning of each exercise.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



## Vier und zwanzigste Lektion.

## Aufgaben mit dem weichen Dreyklang.

The image displays four musical exercises, numbered 1 through 4, arranged in two rows. Each exercise consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. Exercise 1 is in C major, exercise 2 in G major, exercise 3 in D major, and exercise 4 in A major. The notation includes notes, rests, and bar lines, illustrating various harmonic and melodic patterns.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

8) Zu *cis dur* gesellt sich *a<sup>b</sup> moll*, eine Tonart, die wir, um

The image displays five musical exercises, numbered 5 through 9, arranged vertically. Each exercise consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The exercises are written in a simple, stepwise melodic style. Exercise 5 is in G major (one sharp). Exercise 6 is in G major (one sharp). Exercise 7 is in G major (one sharp). Exercise 8 is in G major (one sharp). Exercise 9 is in B-flat major (two flats). The exercises are separated by double bar lines.

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

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

10

11

12

13

14

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

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

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

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

14) Der harte Dreysklang von *c* beschließt mit ebentliegender Terz unsere vollendete Reise.



## Fünf und zwanzigste Lection.

## Aufgaben mit dem weichen Dreyklang ohne Anzeige der Melodie.

The image displays 14 numbered musical exercises on a single staff. Each exercise consists of a sequence of notes. Exercises 1 through 13 are designed to be played with a soft triad accompaniment, where the first note of the exercise is the bass note of the triad. The exercises progress through various triads and their inversions. Exercise 14 is a single note on a staff.

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

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

Nehmen wir im zweyten Takte bey der harmonischen Bes-

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

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

# Sechs und zwanzigste Lection. Aufgaben mit dem weichen Dreyklange.

The image shows a musical score for six exercises, numbered 1 through 5. Exercises 1 and 2 are on the top system, and exercises 3, 4, and 5 are on the bottom system. Each exercise consists of a treble and bass staff. The notation includes notes, rests, and bar lines. Exercises 1 and 2 are in G major, exercise 3 is in A major, exercise 4 is in A major, and exercise 5 is in E major. The exercises demonstrate various harmonic progressions and melodic lines.

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

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

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

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

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

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

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

4

5

6

7

8

9

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

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

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

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



10

11

12

13

10) Zu *as dur* gesellt sich *f moll*, und zu *des dur* dann *b moll*.  
 11) Mit *es dur* vereinigt sich *c moll*, und mit *as dur* wieder *f moll*.

12) *B dur* hat nach sich *ges moll*, und *es dur* *c moll*.  
 13) Nach *f dur* folgt *d moll*, und nach *b dur*, *g moll*.  
 14) So beschließen wir nun wieder mit *c dur*.

Sieben und zwanzigste Lektion.

Aufgaben mit dem weichen Dreyklang ohne Anzeige der Melodie.

The image displays four staves of musical notation, each containing two measures of music. The exercises are numbered 1 through 6. Each exercise consists of a sequence of notes on a five-line staff, with fingerings indicated by numbers 1-5 above the notes. The exercises are designed to be played with a soft triad accompaniment. The first staff (Exercise 1) starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff (Exercise 2) starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F#). The third staff (Exercise 3) starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The fourth staff (Exercise 4) starts with a bass clef and a key signature of two sharps (F#, C#). The notes in each exercise are: Exercise 1: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Exercise 2: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3; Exercise 3: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4; Exercise 4: G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3.

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

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

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

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

The image displays seven musical exercises, numbered 5 through 14, arranged in six horizontal staves. Each exercise is written in bass clef and consists of a series of chords and melodic lines. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. Exercise 5 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), then changes to bass clef and a key signature of one flat (F). Exercises 6-14 are in bass clef with a key signature of two flats (Bb, Eb). Exercise 14 ends with a double bar line and a whole note chord.

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

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



## Acht und zwanzigste Section.

## Verbindung zweyer Accorde in den Molltonarten.

The image shows a musical score for two systems, each with two staves (treble and bass clef). The time signature is 3/4. The first system is divided into two measures, labeled '1' and '2'. The second system is divided into two measures, labeled '3' and '4'. The notes are primarily chords, with some single notes in the bass line. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D minor. The first system shows a progression from D minor to G minor, and the second system shows a progression from G minor to C minor.

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

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

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

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

Beispiele dazu geben die achte, neunte und zehnte Aufgabe.

5 6

7 8

9 10

11 12 13

Neun und zwanzigste Section.  
Verbindung zweyer Accorde in den Molltonarten.

The image shows a musical score for a piano exercise. It consists of four systems of music, numbered 1 through 4. Each system has two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The music is written in a minor key, indicated by one or two sharps in the key signature. The notes are mostly quarter and eighth notes, with some rests. The exercise demonstrates the connection between two chords in a minor mode.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5 6

7 8

9 10

11 12 13

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

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



## Dreißigste Lektion.

## Verbindung zweyer Accorde ohne Anzeige der Melodie.

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

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

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

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

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

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

## Ein und dreyßigste Lektion.

## Verbindung dreyer Accorde mit Anzeige der Melodie.

The musical score consists of four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line, and the bass staff contains chords. The systems are numbered 1, 2, 3, and 4. The key signature is one sharp (F#). The first system (1) shows a sequence of chords and a melody. The second system (2) continues the sequence. The third system (3) shows a change in the bass line. The fourth system (4) concludes the sequence.

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

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

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

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

5 6

Musical notation for measures 5 and 6. Measure 5 is in G major (one sharp) and measure 6 is in D major (two sharps). The notation shows a treble and bass staff with notes and accidentals.

7 8

Musical notation for measures 7 and 8. Measure 7 is in B-flat major (two flats) and measure 8 is in F major (one flat). The notation shows a treble and bass staff with notes and accidentals.

9 10

Musical notation for measures 9 and 10. Measure 9 is in B-flat major (two flats) and measure 10 is in F major (one flat). The notation shows a treble and bass staff with notes and accidentals.

11 12 13

Musical notation for measures 11, 12, and 13. Measure 11 is in B-flat major (two flats), measure 12 is in F major (one flat), and measure 13 is a whole rest. The notation shows a treble and bass staff with notes and accidentals.

## Zwey und dreyßigste Lektion.

## Verbindung dreyer Accorde ohne Anzeige der Melodie.

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

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

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

3 5 3 3.

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

5 3 5 3.

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

5 5 3 5.



## Drey und dreyßigste Lection.

## Verbindung von vier Accorden mit Anzeige der Melodie.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. System 1 is labeled '1', System 2 '2', and System 3 '4'. The score shows a sequence of chords and a melodic line in the treble staff. The bass staff contains the harmonic accompaniment, with sharp signs indicating the key signature.

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

1) Zwischen *a moll* und *d moll* ist *f dur*, und als der vierte Accord folgt die Dominante (Siehe 50te Lection) von *a* mit der großen Terz.

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

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

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

5

7

8

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Vier und dreißigste Lektion.

## Verbindung von vier Accorden ohne Anzeige der Melodie.

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

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

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

8 3 5 3 8.

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

3 5 8 5 3.

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

5 8 3 8 5.

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



## Fünf und dreißigste Lektion.

## Modulationen in die Dominante.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

The image displays five systems of musical notation, each with two staves (treble and bass clef).  
 System 6: Exercises 6 and 7. Exercise 6 shows a chromatic ascent from F to C# in the treble and a corresponding descent in the bass. Exercise 7 shows a chromatic descent from C# to F in the treble and an ascent in the bass.  
 System 8: Exercises 8 and 9. Exercise 8 continues the chromatic movement. Exercise 9 shows a modulation to B-flat major, indicated by two flats in the key signature.  
 System 10: Exercises 10 and 11. Exercise 10 continues the chromatic movement. Exercise 11 shows a modulation to F major, indicated by one flat in the key signature.  
 System 12: Exercises 12 and 13. Exercise 12 continues the chromatic movement. Exercise 13 shows a modulation to B-flat major, indicated by two flats in the key signature.

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

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

## Sech und dreyßigste Lection: Modulationen in die Sexte.

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

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

anstatt: 1 2 3 4 5 6

also 2 1 4 3 6 5

auf einander folgen, so ist es die Modulation aus einer we-

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

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

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

3

4

5

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

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

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

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



6

7

8

9

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

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

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

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

10

11

12

The image displays three musical exercises, numbered 10, 11, and 12, each consisting of a two-staff system (treble and bass clef). Exercise 10 shows a modulation from E major (one sharp) to C minor (three flats) and back to E major. Exercise 11 shows a modulation from B major (two sharps) to G minor (two flats) and back to B major. Exercise 12 shows a modulation from F major (one sharp) to D minor (two flats) and back to F major. Each exercise features a three-part melody in the upper voice.

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

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

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

## Sieben und dreyßigste Lektion:

## Modulationen in die Sexte ohne Anzeige der Melodie:

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

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

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

5 3 5 3 8;

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

8 5 5 8 5.

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

8 5 8 5 3;

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

5 3 5 3 5 5 8.

The musical score consists of seven exercises, numbered 7 through 12, arranged in three rows. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. Exercises 7 and 8 are in 7/8 time, while exercises 9, 10, 11, and 12 are in 6/8 time. Exercises 7, 9, and 11 are in G major (one sharp), while exercises 8, 10, and 12 are in G minor (two flats). The exercises show various chord progressions and modulations between the two keys.

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

5 8 5 8 5;

und dann im zweyten Takte:

5 8 5 5 5.

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

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

Ende des ersten Bandes.



## Musikalische Schriften von M. Hering in Zittau.

- 1.) Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbenutztes Hilfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspielens und zur Selbstübung. 5te Auflage. Vier Hefte, jedes Hest Pränumerationspreis 8 gr. Ladenpreis 16 gr.
- 2.) Progressive Variationen zu einer möglichst leichten Erlernung des Klavierspielens, als Seitenstück zu den Instruktiven Variationen. Zweyte Auflage. Zwey Hefte, jedes Hest Pränumerationspreis 12 gr. Ladenpreis 16 gr.
- 3.) Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungewöhnlichen sehr leichten Methode. Dritte Auflage. Vier Bändchen, jedes Bändchen Pränumerationspr. 12 gr. Ladenpr. 16 gr.
- 4.) Neue sehr erleichterte, praktische Generalbaß-Schule für junge Musiker, zugleich als ein nöthiges Hilfsmittel für diejenigen, welche den Generalbaß ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen. Dritte Auflage. Drey Bände, jeder Band Pränumerationspreis 1 thlr. Ladenpreis 1 thlr. 12 gr.
- 5.) Terpsichore, oder sechszig leichte Tanzmelodien zur angenehmen Unterhaltung für junge Klavierpieler. Zweyte Auflage. Ladenpr. 16 gr.
- 6.) Weiße Samml. sehr leichter, angenehmer und gefälliger Gesänge, Lieder und Tonstücke, nach dessen Tode herausgegeben. Ladenpr. 12 gr.
- 7.) Neue praktische Singschule für Kinder, nach einer leichtern Lehrart bearbeitet und als Beytrag zur Vermehrung häuslicher Freuden für Eltern und Erzieher. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Vier Bändchen. Das dritte und vierte Bändchen enthält eine Sammlung leichter Lieder mit Klavierbegleitung. Ladenpr. aller 4 Hefte 3 thlr.
- 8.) Praktische Violinschule, nach einer neuen und leichtern Stufenfolge bearbeitet. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Ladenpr. 3 thlr.
- 9.) Praktische Präludirschule oder Anweisung in der Kunst, Vorspiele und Phantasien selbst zu bilden. Zwey Bände. Leipzig, bey Gerhard Fleischer. Ladenpreis jeder Band 2 thlr.
- 10.) Kunst, das Pedal fertig zu spielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Ladenpr. 1 thlr. 8 gr.
- 11.) Gesanglehre für Volksschulen. Leipzig bey Gerhard Fleischer. 12 gr.
- 12.) Vierhändige Übungsstücke oder Elementarcursus für das Pianoforte u. Leipzig, bey Peters, Bureau de Musique. Drey Hefte, jedes Hest 16 gr.
- 13.) Gesänge für Männerchöre. Zwey Hefte, jedes Hest 12 gr.
- 14.) Musikalisches Volksschulengesangbuch. Preis 1 thlr.
- 15.) Jugendfreuden in Liedern mit Melodien und einer Begleitung des Pianofortes. Zwey Bändchen, jedes 16 gr.

Nächstens werden noch erscheinen:

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

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

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

Neue  
sehr erleichterte, praktische  
**Generalbaßschule**

für  
junge Musiker,

zugleich

als ein nöthiges Hülfsmittel

für diejenigen,

welche den Generalbaß ohne mündlichen Unterricht  
in kurzer Zeit leicht erlernen wollen,

von

M. Carl Gottlieb Hering.

---

Zweyter Band.

---

Neue vermehrte und verbesserte Auflage.

---

Zittau und Leipzig

bey dem Verfasser und in Commission bey Gerhard Fleischer dem Jüngern.

© 1908 by the  
Author

THE  
PUBLISHERS

NEW YORK

1908

Er. Hochwohlgeboren

dem

Königl. Sächs. Kammerherrn.

H e r r n v o n Z e h m e n

Erb- Lehn- und Gerichtsherrn auf  
Schleinitz, Deyla, u. s. w.

dem

Kenner und Freunde der Tonkunst

dem

thätigen Beförderer alles Guten

dem

edlen Unterstützer wissenschaftlicher Talente

mit

Ehrerbietung

gewidmet

von

dem Verfasser.





## V o r r e d e.

Ueber die Nothwendigkeit des Unterrichts im Generalbasse bey Musikkernenden ist man hoffentlich eben so wenig zweyerley Meinung, als über die Nothwendigkeit des Unterrichts in der Grammatik bey Sprachlernenden. Wie kann man auch wohl noch zweifeln, ob es besser sey, eine Kunst gründlich oder bloß oberflächlich zu lernen? ob es nützlicher sey, bloß Finger und Augen, oder auch zugleich den Verstand zu üben? ob es hinlänglich sey, eine zahllose Menge Noten mit Fertigkeit abspielen zu können, ohne von ihrem harmonischen Bau und von dessen Zusammensetzung der einzelnen Theile etwas zu wissen? mit einem Worte, ob es besser sey, Musik zu treiben, oder Musik zu verstehen?

So einverstanden aber auch nachdenkende Lehrer über die Nothwendigkeit des Unterrichts im Generalbasse seyn mögen, so verschiedener Meinung sind vielleicht manche, wenn es auf die beyden Fragen ankommt: Ist es nothwendig, den Generalbass schon musikkernenden Kindern bezubringen? Und dann: Ist es überhaupt möglich, das Lehrgebäude der Harmonie

den Kindern auf eine faßliche, verständliche und nuzbare Weise vorzutragen? —

Was die erste Frage betrifft: ob man schon musikkernenden Kindern den Generalbass bekannt machen solle? so scheint sie mir bey genauer Ansicht derselben keiner langen Untersuchung unterworfen zu seyn. Denn, wenn, überhaupt genommen, die musikalische Grammatik einem Musiker unentbehrlich ist, wenn eine Kenntniß derselben auch den praktischen Uebungen sehr zu Statten kommt, wo der Blick des Verstandes den Blick der Augen unterstützt und erleichtert; wenn der junge Musiker allgemeine Regeln aus vorhandenen Beyspielen abstrahiren und wieder abstrahirte Regeln auf andere Beyspiele anwenden lernt; so ist es wohl außer Zweifel, daß dieser so nothwendige Unterricht des Generalbasses frühzeitig angefangen werden müsse.

Nicht so kurz kann dagegen die Beantwortung der zweyten Frage seyn, nämlich: Ob es überhaupt möglich ist, das System der Harmonie Kindern verständlich, deutlich und nuzbar vorzutragen? — Es soll zwar, wie ich wünsche, eben diese gegenwärtige Ge-

neralbasisschule die Antwort selbst auf jene Frage seyn. Dennoch aber scheint es mir nöthig, jene Frage hier einigermaßen zu erörtern, und zur Beantwortung derselben meine Gedanken mitzutheilen.

Alles, was man Kindern vorträgt, muß ihrem Alter und ihren Fähigkeiten angemessen seyn. Dies ist eine Hauptregel bey dem Unterrichte. Zwecklos und unnütz ist jeder Unterricht, der den Lernenden keine deutliche Einsicht in die vorgetragene Lehren verschaffen kann. Dieses ist auch der Fall, wenn man jungen Musikern die ihnen so nöthigen Regeln der Harmonie bekannt machen will. Ohne planmäßige Auswahl der Lehrsäge und ohne die Gabe eines populären Vortrags wird man auch hier den Zweck alles Unterrichts nie erreichen. Zwar gedeiht das Genie auch unter einem fehlerhaften Unterrichte, es hebt sich an jeder Hand, die ihm gereicht wird, es besiegt alle Hindernisse, die sich ihm entgegenstellen, es wirft die Fesseln ab, die man ihm anlegt, und bricht sich überall selbst eine Bahn. Sind aber alle unsre Kinder solche Genie's, die überhaupt auch das fruchtbarste Land nur selten erzeugt? Können nicht auch diese seltenen Köpfe bey einer vernünftigen Pflege schneller und besser zur Reife kommen, als bey einer verkehrten Behandlungsart, die zuweilen auch Auswüchse aufkommen läßt?

Will man jungen Freunden der Tonkunst die musikalische Grammatik nach einer leichten und zweckmäßigen Methode vortragen, so muß man ihm nicht auf einmal das ganze vollständige Lehrgebäude der Harmonie aufstellen. Man muß zuerst nur das Hauptsächlichste, und gleichsam das Gemeinnützigste auszuheben wissen, und nach einer systematischen Ordnung den Lernenden in kurzer Zeit eine Uebersicht der vornehmsten Regeln der Harmonie bezubringen suchen. Aus diesem Grunde bin ich bey gegenwärtiger Generalbasisschule zwar dem gewöhnlichen Systeme in der Aufeinanderfolge der Stamm- und abgeleiteten Accorde treu geblieben, allein ich habe dabey immer nur auf das für den jungen Musiker Wissenswürdigste Rücksicht genommen. Diesen systematischen Gang habe ich den Lernenden durch meine methodische Behandlung interessant zu machen gesucht.

Soll das Studium des Generalbasses dem Anfänger interessant werden, so muß man ihn beständig in eigene Thätigkeit setzen und selbst handeln lassen. Darum sind in dieser Generalbasisschule die gegebenen Regeln immer in Aufgaben eingekleidet und dem Lernenden vorgelegt. Alle diese Aufgaben sind so in dem Ganzen verflochten, und durch die vorhergegangenen Lecttionen so erleichtert und vorbereitet, daß der Anfänger

ger bald das Vergnügen haben wird, alles Aufgegebene richtig zu treffen. Durch diese praktischen Uebungen lernt der junge Musiker den Zweck des Generalbasses kennen; er sieht die Fortschritte, welche er in den Kenntnissen der Harmonie gemacht hat, und seine Liebe zu dem gründlichen Studium der Tonkunst wächst bey jeder glücklichen Auflösung des ihm vorher Unbekannten. Nun erst wird die Tonkunst ihm eine Kunst, denn nun sieht er in ihr überall Ordnung und Harmonie, wie in der ganzen Schöpfung.

Soll ferner der Unterricht in der musikalischen Grammatik dem jungen Musiker recht nutzbar werden, so muß er auch die gelernten Regeln in ihrer Anwendung vor sich sehen, und diese Beyspiele müssen ihm nicht bloß in einzelnen Noten, sondern in ganzen Sätzen gegeben werden. Etliche Noten als Beispiel sind nur wie eine kleine aus wenig Wörtern bestehende Phrase, die der Lernende weniger festhalten, und also leichter wieder vergessen wird, als einen ganzen Satz, der ihm etwas Vollständiges giebt.

Soll der junge Freund der Musik auf eine sichere Weise geübt werden, so muß er alles Gelernte in jeder Tonart ausführen, sich in allen Scalen zurecht finden, und seine Aufgaben auf alle Tonstufen verlegen können. Darum habe ich Beyspiele und Aufgaben im-

mer in alle Tonarten verlegt und zur Uebung vorgezeichnet. Daß eine solche Bekanntschaft mit dem ganzen Tonssysteme für den jungen Musiker von großem Nutzen sey, wird wohl niemand leugnen, der sich Erfahrungen bey dem musikalischen Unterrichte erworben hat.

Wenn man also, um mich nun kürzer zu fassen, das Leichtere dem Schwerern vorangehen läßt, wenn man eine natürliche, den Fähigkeiten der Lernenden angemessene Stufenfolge beobachtet, wenn man gründlich ist, ohne zu überfüllen und das Gedächtniß zu ermüden, wenn man dem Anfänger nicht zu viel auf einmal aufbürdet, sondern ihm Zeit läßt, das Erlernte erst sich ganz eigen zu machen, so können und werden selbst Kinder von acht bis zehn Jahren die Regeln des Generalbasses verstehen und ausüben lernen.

Zu diesem Behuf nun ist gegenwärtige Generalbassschule geschrieben worden, und meine Erfahrung hat es mir, auch vor kurzem noch, bestätigt, daß der hier vorgezeichnete Weg der leichteste und sicherste ist, den Generalbass in kurzer Zeit leicht zu lehren und zu erlernen. Nach so vielen schriftlichen Versicherungen haben auch bereits geschickte Lehrer den ersten Theil dieses Werkes mit gleichem Erfolg angewendet, und ich darf hoffen, daß dieser zweyte Band seinen Endzweck eben so wenig verfehlen werde.



Es ist eine ausgemachte Wahrheit, bey welcher gewiß alle erfahrne Lehrer der Tonkunst mit mir übereinstimmen werden, daß, je genauer und gründlicher die Lehre vom Dreyklange, als der Bassis, mit dem Lernenden durchgegangen worden ist, desto leichter und unschwieriger sind alle darauf gebauten weitem Uebungen. Niemand wird sich also wundern, daß ich in dem ersten Bande diese Lehre vom Dreyklange so genau und weitläufig vorgestellt, und in häufigen Beyspielen, die sich bey jeder Lektion immer mehr verlängern, zu mannichfaltigen Uebungen aufgegeben habe.

In diesem zweyten Bande habe ich nun, nach der Voraussetzung des ersten Bandes, manche Wiederholungen weglassen, und einen schnellern Gang in der Auf-

einanderfolge der Accorde annehmen können. So habe ich bey denjenigen Lektionen, welche Aufgaben enthalten, nur die erste Aufgabe mit vollständigen Accorden vorgestellt, den Lernenden die Anwendung auf die folgenden Aufgaben überlassen. Auch sind diejenigen Lektionen, welche aus bloßen Bassnoten bestehen, größtentheils weggeblieben. Der Lehrer kann dergleichen Lektionen mit bloßen Bassnoten den Lernenden nun selbst machen lassen.

Alles, was dem jungen Generalbassisten noch zu wissen nöthig ist, werde ich in dem folgenden dritten Bande zusammen fassen, und so hoffe ich keinen unwichtigen Beytrag, das Studium des Generalbasses zu erleichtern, durch dieses Werkchen gegeben zu haben.

Vom Verfasser dieses Lehrbuchs sind noch erschienen:

- 1) Instructive Variationen, ein neues, wenigstens unbemeyntes Hülfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspietens und zur Selbstübung. Fünfte Auflage. Vier Hefte, Prän. jedes Hest 8 gr. Ladenpreis 16 gr.
- 2) Progressive Variationen zu einer möglichst leichtern Erlernung des Klavierspietens, als ein nöthiges Seitenstück zu den Instructiven Variationen, Prän. 12 gr. Ladenpreis 16 gr.
- 3) Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungewöhnlichen sehr leichten Methode. Neue vermehrte Auflage. Vier Bändchen, Prän. jedes Hest 12 gr. Ladenpr. 16 gr.
- 4) Neue sehr erleichterte practische Generalbassschule für junge Musiker, zugleich als ein nöthiges Hülfsmittel für diejenigen, welche den Generalbass ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen. Neue vermehrte Auflage. Drey Bände, Prän. jed. B. 1 thlr. Ladenpr. 1 thlr. 12 gr.
- 5) Terzschöre, oder Sammlung 60 leichter Tanzmelodien für junge Klavierspieler mit instructiver Hinsicht. Neue Aufl. Prän. 12 gr. Ladenpr. 16 gr.
- 6) Nomus oder überschafte Lieder und Einfälle mit Melodien. Dwey Hefte, Prän. jedes Hest 8 gr. Ladenpreis 16 gr.

Wer sich unmittelbar an den Verfasser wendet, portofreye Bezahlung  
Vortheile der Pränumeranten genießen.

- 7) Sammlung sehr leichter, angenehmer und gefälliger Gesänge, Lieder und Konzüde von Weiske, weiland Cantor in Meissen, nach dessen Tode herausgegeben. Prän. 12 gr. Ladenpr. 16 gr.
- 8) Choralmelodien für den Gesangsunterricht in Bürger- und Landschulen. Dwey Hefte, Prän. beyde Hefte 4 gr. Ladenpr. 6 gr.
- 9) Praktische Violinechule nach einer neuen und leichten Stufenfolge bearbeitet, Leipzig bey Gerhard Fleischer 1810. Preis 2 thlr.
- 10) Praktische Präluderschule, oder Anweisung in der Kunst, Beispiele und Fantasien selbst zu bilden, nach einem leichten Stufen gange zum Unterricht und Selbstübung. Dwey Bände. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Preis jedes Band 2 thlr.
- 11) Neue praktische Singeschule für Kinder, nach einer leichten Lehrart. Leipzig bey Gerhard Fleischer, Vier Bändchen 3 thlr.
- 12) Kunst das Pedal fertig zu spielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Preis 1 thlr. 8 gr.
- 13) Vierhändige Uebungssstücke, oder Elementarcurfus. Leipzig bey Peters, Bureau de Musique. Dwey Hefte 1 thlr. 8 gr.

einseuder, und nicht einzelne Theile oder Hefte verlangt, soll noch die

## Uebersicht der gewöhnlichsten Intervallen.

The image shows a musical staff with two systems of notes. The first system is labeled '1' and contains intervals: a (prime), b (second), c (third), d (fourth), e (fifth). The second system is labeled '2' and contains intervals: a (prime), b (second), c (third), d (fourth), e (fifth). The third system is labeled '3' and contains intervals: a (prime), b (second), c (third), d (fourth), e (fifth). The fourth system is labeled '4' and contains intervals: a (prime), b (second), c (third), d (fourth), e (fifth). The fifth system is labeled '5' and contains intervals: a (prime), b (second), c (third), d (fourth), e (fifth). The notes are written on a five-line staff with a treble clef and a bass clef. The intervals are indicated by the number of lines between the notes.

Um die gewöhnlichsten Intervallen mit einem Blicke zu übersehen, gebe ich hier den Lernenden folgende Zusammenstellung derselben.

1.) **Primern.** Die Prime ist a) die reine Prime oder der Einklang; b) die übermäßige, die aus einem kleinen halben Tone besteht.

2.) **Secunden.** Die Secunde ist a) die große ein ganzer Ton; b) die übermäßige, ein ganzer und kleiner halber Ton; c) die kleine, ein großer halber Ton.

3.) **Terzen.** Die Terz ist a) die große, zwey ganze Töne; b) die übermäßige, zwey ganze Töne und ein

kleiner halber Ton; c) die kleine, ein ganzer und ein großer halber Ton; d) die verminderte, zwey große halbe Töne.

4.) **Quarten.** Die Quarte ist a) die reine, zwey ganze Töne und ein großer halber Ton; b) die übermäßige, drey ganze Töne; c) die verminderte, ein ganzer Ton, und zwey große halbe Töne; oder auch wie bey d.)

5.) **Quinten.** Die Quinte ist a) die reine, drey ganze Töne und ein großer halber Ton; b) die übermäßige, vier ganze Töne; c) die verminderte (zuweilen die falsche genannt) zwey ganze und zwey große halbe Töne; auch wie bey d.)



6.) Die Sexten. Die Sexte ist a) die große, vier ganze Töne und ein großer halber Ton; b) die übermäßige, fünf ganze Töne; c) die kleine, drey ganze und zwey große halbe Töne; d) die verminderte, zwey ganze und drey große halbe Töne.

7.) Die Septimen. Die Septime ist a) die große fünf ganze Töne und ein großer halber Ton; b) die kleine, vier ganze und zwey große halbe Töne; c) die verminderte, drey ganze und drey große halbe Töne.

8.) Die Octaven. Die Octave ist a) die reine,

fünf ganze und zwey große halbe Töne; b) die übermäßige, sechs ganze Töne und ein großer halber Ton; c) die verminderte, vier ganze und drey große halbe Töne.

9.) Die Nonen. Die None ist a) die große, sechs ganze und zwey große halbe Töne; b) die übermäßige, sieben ganze Töne und ein großer halber Ton; c) die kleine, fünf ganze und drey große halbe Töne.

Der lernende wende dieses nun auch auf die übrigen Tonleitern so an, wie es im ersten Bande in der fünften Section geschehen ist.

### Uebersicht der gewöhnlichsten Bezifferungen.

Zur richtigen Begleitung der Accorde wird erfordert, daß ein Anfänger sich zuerst folgende einfache Zifferbezeichnung nicht nur bekannt mache, sondern bis zum Auswendigwissen ins Gedächtniß fasse. Er muß also genau wissen, was für Töne bey einer einzigen Ziffer gewöhnlich noch hinzugenommen werden.

Zu	2	3	4	4	5	b5	6	7	8	9	10
gehör.	$\frac{4}{6}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{5}{8}$	$\frac{2}{6}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{b3}{6}$	$\frac{3}{8}$	$\frac{3}{5}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{5}{8}$

Oft ist aber auch die Bezifferung doppelt. Will der Anfänger vierstimmig spielen, so muß er auch auswendig wissen, was für eine dritte Ziffer zu den zwey vorgeschriebenen gewöhnlich noch hinzugenommen wird.



Zu	#	3	4	5	7	4	5	6	7	8	9	5	6	7	8	9	10	6	7	8	10	7	8	9	8	9	9	10
	b	2	2	2	2	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4	4	5	5	b5	5	6	6	6	7	7	8
gehören:		5	6	5	4	6	8	8	5	5	5	8	8	5	5	6	6	3	3	b3	8	2	3	3	3	3	4	5
oder:				2			3	3	3			6	8					8				3						

Die zu diesen Ziffern hinzugefügten Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen werden bald vor bald nach gesetzt. Da aber die # und b allemal vor die Noten gestellt werden, so ist es, nach der Aehnlichkeitsregel (Analogie), richti-

ger, diese Zeichen ebenfalls vor die Ziffern zu setzen. Statt der # wird auch oft die Ziffer des zu erhöhenden Intervalls durchstrichen.

### Uebersicht der vorzüglichsten Accorde.

Die vorzüglichsten und in dem ersten und zweyten Bande dieser Generalbasschule ausführlich dargestellten Accorde sind in ihrer kurzen Uebersicht folgende:

lung in der drey und zwanzigsten Lection des ersten Bandes zu suchen.

I. Der Dreyklang. Dieser Dreyklang ist

Aus der Umwendung oder Verwechslung des harmonischen Dreyklangs entstehen.

1) der harmonische Dreyklang. Er zerfällt

a) der Septen-Accord, der mit 6 bezeichnet ist.

a) in den harten Dreyklang, oder den mit der großen Terz,

Die Vorstellung desselben ist in der ersten und zweyten Lection des zweyten Bandes.

b) in den weichen Dreyklang, oder den mit der kleinen Terz.

b) Der Quartsepten-Accord, der mit 4 beziffert wird, und dessen Vorstellung in der sechsten Lection dieses Bandes.

Die Auffuchung des harten Dreyklangs ist in der achten Lection des ersten Bandes zu finden, dessen Vorstellung in der neunten und dessen Verwechslung in der zehnten Lection daselbst.

2) Der verminderte Dreyklang, dessen Vorstellung und Verwechslung in der zehnten Lection dieses Bandes sich befindet. Aus der Umwendung desselben entstehen.

Die Vorstellung des weichen Dreyklangs ist in der zwey und zwanzigsten Lection, und dessen Verwechs-

a) ein Septen-Accord, und



b) ein Quartsexten-Accord, wie dies von der dreizehnten Lektion dieses Bandes an nachzusehen.

3) Der übermäßige Dreyklang, dessen Vorstellung in der sechszehnten Lektion. Aus der Umwendung desselben entstehen.

a) ein Septen-Accord (S. die achtzehnte Lektion.)

b) ein Quartsexten-Accord. (S. die neunzehnte Lektion.)

II.) Der Septimen-Accord mit 7 beziffert. (S. die

zwanzigste Lektion.) Aus dessen Umkehrung (S. die dreyn und zwanzigste Lektion) bilden sich folgende abgeleitete Accorde.

a) der Terzquintsexten-Accord, beziffert mit  $\frac{6}{5}$  (S. 25ste Lektion.)

b) der Terzquartsexten-Accord, beziffert  $\frac{6}{4}$  (S. 27ste Lektion.)

c) der Secundquartsexten-Accord, beziffert  $\frac{6}{2}$  (S. 29ste Lektion.)

### Erklärung einiger Kunstwörter.

**Tonica**, der Hauptton, dessen diatonische Tonleiter bey einem Tonstücke oder kleinem Sage zum Grunde liegt, oder nach dem gewöhnlichen Ausdrücke zu reden: aus dem ein Stück geht.

**Dominante**, oder *Quinta modi*, der fünfte Ton vom Haupttone aufwärts, z. B. g von c, d von g, a von d, der deswegen auch Oberdominante heißt, zum Unterschiede von Unterdominante.

**Unterdominante**, oder *Quarta modi*, der fünfte Ton vom Haupttone abwärts, z. B. f von c, c von g, g von d, u. s. w.

**Mediante**, oder *Tertius modi*, der dritte Ton vom Haupttone aufwärts, der zwischen dem Haupttone und der Quinte desselben in der Mitte liegt, z. B. e, g, c, es, g, g, h, d, g, b, d, u. s. w. Man nennt auch ihn deswegen Obermediante.

**Untermiante**, oder *Sexta modi*, die Sechste, der dritte Ton vom Haupttone abwärts, z. B. a von c, e von g, h von d, u. s. w.

**Subsemitonium**, oder Leitton, die große Septime vom Haupttone, z. B. h von c, fis von g, cis von d, gis von a, u. s. w.



Erste Lektion.

Vorstellung des Terzsextenaccords in den Durtonarten.

Wir kommen bey unsern Uebungen der Harmonie, indem wir stufenweise vorrücken, nun auf den Terzsextenaccord, den man kürzer auch den Sextenaccord nennt.

Unter Sexte (*Sexta toni*) versteht man eigentlich die sechste Stufe von einem angenommenen Grundtone aufwärts gerechnet. In dieser Bedeutung spricht man z. B. von einer Modulation in die Sexte, wie in der sechs und dreyßigsten Lektion des ersten Bandes nachgesehen werden kann.

Oft nennt man aber auch jedes Intervall von sechs Stufen eine Sexte, und so spricht man von einer kleinen und einer großen Sexte.

Die kleine Sexte besteht aus drey ganzen und zwey großen

halben Tönen. (Unter großen halben Tönen versteht man solche, welche nicht auf einer Stufe, wie *c* und *cis*, *d* und *dis* u. s. w. sondern auf verschiedenen Stufen, wie *e-f*, *h-c*, *cis-d*, *dis-e*, u. s. w. stehen.) Nimmt man z. B. die Sexte von *e* bis *c*, dann sind *e-f* und *h-c*, die beyden großen halben, und *f-g*, *g-a*, *a-h*, die drey ganzen Töne. So sind in der Durtonart *C* von *e-c*, *a-f*, *h-g* drey kleine Sexten.

Die große Sexte besteht aus vier ganzen Tönen und einem großen halben Tone. Nimmt man z. B. die große Sexte von *c* bis *a*, so sind *c-d*, *d-e*, *f-g*, *g-a*, die vier ganzen Töne, und *e-f* der große halbe Ton. So sind in der Durtonart *C* von *c-a*, *d-h*, *f-d*, *g-e*, vier große Sexten.

Die kleine Sexte entsteht aus der Umkehrung der großen Terz. So bilden sich in *C-dur* aus den großen Terzen  $c - e$ ,  $f - a$ ,  $g - h$ , die kleinen Sexten  $e - c$ ,  $a - f$ ,  $h - g$ .

Die große Sexte entsteht aus der Umkehrung der kleinen Terz. So bilden sich in *C-dur* aus den kleinen Terzen  $d - f$ ,  $e - g$ ,  $a - c$ ,  $h - d$ , die großen Sexten  $f - d$ ,  $g - e$ ,  $c - a$ ,  $d - h$ .

Die kleine Sexte findet sich in allen Durtonarten auf der dritten, sechsten und siebenten, in allen Molltonarten aber auf dem Grundton, der zweyten und fünften Stufe. So hat z. B. in *C-dur* das  $e$ ,  $a$ ,  $h$ , in *G-dur* das  $h$ ,  $e$ ,  $fis$ , in *D-dur* das  $fis$ ,  $h$ ,  $cis$  u. s. w. in *C-moll* dagegen  $c$ ,  $d$ ,  $g$ , in *G-moll* das  $g$ ,  $a$ ,  $d$ , in *D-moll* das  $d$ ,  $e$ ,  $a$ , u. s. w. eine kleine Sexte über sich.

Die große Sexte findet sich in allen Durtonarten auf dem Grundton, der zweyten, vierten und fünften, in allen Molltonarten aber auf der dritten, vierten und sechsten Stufe. So hat z. B. in *C-dur* das  $c$ ,  $d$ ,  $f$ ,  $g$ , in *G-dur* das  $g$ ,  $a$ ,  $c$ ,  $d$ , in *D-dur* das  $d$ ,  $e$ ,  $g$ ,  $a$ , u. s. w. in *C-moll* dagegen das  $es$ ,  $f$ ,  $as$ , in *G-moll* das  $b$ ,  $c$ ,  $es$ , in *D-moll* das  $f$ ,  $g$ ,  $b$ , u. s. w. eine große Sexte über sich.

Der Sextenaccord besteht aus seinem Grundtone, dessen Terz und Sexte. Er ist eigentlich nicht anders als diejenige Verwechslung des Dreyklangs, wenn die Terz eines Dreyklangs in die Grund- oder Bassstimme gesetzt wird. Wenn man also z. B. im Bass zu den Dreyklänge  $c, e, g$ , nicht  $c$ , sondern  $e$ , zu  $g, h, d$ , nicht  $g$ , sondern  $h$ , u. s. w. spielt, so entsteht der Sextenaccord. Eben dies ist auch

## Zweite Lektion.

## Vorstellung des Terzsextenaccords in den Molltonarten.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 1-4) shows C minor, D minor, and E minor. The second system (measures 5-8) shows F minor, G minor, and A minor. The third system (measures 9-12) shows Bb minor and C minor. Each measure contains a chord in the treble staff and a bass line with a '6' indicating the sixth degree in the bass staff.

der Fall bey den Molltonarten, wenn z. B. zu dem Dreychlange *a, c,* Viſſe zum Grundton genommen wird, wie die hier obenſtehende *e,* nicht *a,* ſondern *c,* zu *e, g, h,* nicht *e,* ſondern *g,* u. ſ. w. im zweyten Lektion in Beyſpielen zeigt.



## Dritte Lektion.

## Aufgaben über den Terzsextenaccord in den Dur- und Molltonarten.

1

Exercise 1: Treble and bass staves showing a sequence of triads and dyads in C major. The bass line starts with a 6th fingered triad (C-E-G) and moves through various intervals and dyads.

2

Exercise 2: Treble and bass staves showing a sequence of triads and dyads in D major. The bass line starts with a 6th fingered triad (D-F-A) and moves through various intervals and dyads.

3

Exercise 3: Treble and bass staves showing a sequence of triads and dyads in E major. The bass line starts with a 6th fingered triad (E-G-B) and moves through various intervals and dyads.

In den Aufgaben dieser Lektion wird der junge Musiker geübt, den Sextenaccord anzuwenden zu lernen. Jede Aufgabe enthält zwei Tonarten, nämlich eine Durtonart mit der durch die Vorzeichnung

ihr ähnlichen Molltonart. Durch die angegebene Melodie wird der Sextenaccord in seinen Verwechslungen dem Lernenden zur Übung vorgelegt.

4

5

6

7

8

6

9

6

10

6

11

6

12

6

## Vierte Section.

## Aufgaben ohne Bezeichnung der Melodie.

The image shows twelve musical exercises, numbered 1 through 12, arranged in four rows. Each exercise is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The exercises consist of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. Exercise 7 includes an 'x' above the final note C5. Exercises 8, 9, 10, 11, and 12 have a 'b' below the first note G4, indicating a change in key signature to one flat (F).

Gegenwärtige Lection ist bestimmt, den Lernenden in dem Sextenaccorde bey bloßen Bassnoten zu üben. Daß eine solche Übung für den jungen Musiker nothwendig und nützlich ist, kann nicht bezweifelt werden, und daß sie durch die in dieser Generalbassschule gebrauchte Methode für ihn leicht wird, hat die Erfahrung bestätigt.

Der Sextenaccord wird bey Bezifferung des Basses bloß durch eine 6 angezeigt, und die 3 (oder die Terz, welche bey Sextenaccorden hinzugenommen wird) bleibt bey der Bezifferung weg.

Da der Sextenaccord nur dreystimmig ist, so muß man bey einem vierstimmigen Satze einen Ton desselben verdoppeln. Dieser

Ton, welcher verdoppelt wird, ist entweder die Sexte, oder die Terz, oder der Grundton. Die Verdoppelung des Grundtons ist in den bisherigen Übungen vorgekommen, allein sie leidet ihre Ausnahmen, wie wir in der folgenden Lection sehen werden. Will man z. B. den dreystimmigen Sextenaccord *e, g, c*, vierstimmig spielen, so kann man also entweder den Grundton *e*, oder die Terz *g*, oder die Sexte *c* zweyfach nehmen. Nimmt man die Terz *g* zweyfach, so kommt zu dem Grundton *e* noch *g, c, g*. Verdoppelt man die Sexte *c*, so kommt zu dem Grundton *e* noch *c, g, c*.

In jeder Aufgabe wird jeder von den zwey Tacten auf dreysfache Weise begleitet, wie in den vorigen Lectionen.



## Fünfte Lektion.

## Vorstellung der auf einander folgenden Sextenaccorde.

The musical score consists of five exercises, each with a treble and bass staff. Exercise 1 shows an ascending sequence of sixths in the bass staff (G2-A2, A2-B2, B2-C3, C3-D3, D3-E3, E3-F3) and a corresponding treble staff. Exercise 2 shows a descending sequence of sixths in the bass staff (F3-E3, E3-D3, D3-C3, C3-B2, B2-A2, A2-G2) and a corresponding treble staff. Exercise 3 shows an ascending sequence of sixths in the bass staff (G2-A2, A2-B2, B2-C3, C3-D3, D3-E3, E3-F3) and a corresponding treble staff. Exercise 4 shows a descending sequence of sixths in the bass staff (F3-E3, E3-D3, D3-C3, C3-B2, B2-A2, A2-G2) and a corresponding treble staff. Exercise 5 shows an ascending sequence of sixths in the bass staff (G2-A2, A2-B2, B2-C3, C3-D3, D3-E3, E3-F3) and a corresponding treble staff. The exercises are numbered 1 through 5 at the beginning of each system.

Diese Lektion zeigt in ihren Beyspielen und Aufgaben, daß im vierstimmigen Satze bey aufeinanderfolgenden Sextenaccorden nicht immer ein und ebendasselbe Intervall verdoppelt werden dürfe.

Wollte man z. B. die erste Hälfte der ersten Aufgabe hier durch Verdoppelung des Grundtons auf folgende Weise spielen:

6

Exercise 6: A sequence of six triads in the right hand (treble clef) and corresponding bass notes in the left hand (bass clef). The triads are: C major, D minor, E major, F major, G major, and A major. The bass notes are: C, D, E, F, G, A.

7

Exercise 7: A sequence of seven triads in the right hand (treble clef) and corresponding bass notes in the left hand (bass clef). The triads are: B major, C major, D major, E major, F major, G major, and A major. The bass notes are: B, C, D, E, F, G, A.

9

Exercise 9: A sequence of nine triads in the right hand (treble clef) and corresponding bass notes in the left hand (bass clef). The triads are: A major, B major, C major, D major, E major, F major, G major, A major, and B major. The bass notes are: A, B, C, D, E, F, G, A, B.

- 1 — c h c d e f g e
- 2 — g f g a h c d c
- 3 — e d e f g a h c
- 4 — c d e f g a h c

so würde die durch 3 bezeichnete Stimme mit der durch 4 angezeigten Bassstimme in Octaven fortgehen. Dergleichen Octaven bes-

leidigen jedes seine Ohr, und man muß sie also vermeiden. Dies geschieht, wie hier gezeigt wird, wenn man abwechselnd bald den Grundton, bald die Serte des Grundtons verdoppelt.

Bei der zweyten Hälfte jeder Aufgabe ist bloß die Melodie angegeben, und der Lernende beobachtet bey dieser abwärtsgehenden Melodie eben diese Regel von der Vermeidung unerlaubter Octaven.

Falsch würde also die zweyte Hälfte der ersten Aufgabe auf folgende Weise vierstimmig genommen:

- 1 — e g f e d c h c
- 2 — c d c h a g f g
- 3 — g h a g f e d e
- 4 — c h a g f e d c

Hier würde die dritte und vierte Stimme (ober Tenor und Bass) wieder in unerlaubten Octaven fortgehen. Wie diesen Octavengängen ausgewichen wird, zeigt die erste Aufgabe.

Der Lernende wird dieses nun leicht auf die übrigen Beispiele anwenden können. Die erste Hälfte jeder Aufgabe zeigt durch ihre ausführliche Darstellung des vierstimmigen Accords, wie die nämliche Melodie in der zweyten Hälfte der Aufgabe begleitet werden müsse.

Bei 15 wird bald die Sexte, bald die Terz verdoppelt. Die Verdoppelung der Sexte ist durch den jedesmal darübergesetzten Buchstaben a, und die Verdoppelung der Terz jedesmal durch b angezeigt. Im dritten Satz dieser Aufg. fließen die 1ste und 2te Stimme in einen und ebendenselb. Ton zusammen und bilden so die Verdoppelung.



## Sechste Section.

## Vorstellung des Quart=Sexten=Accords in den Dur= und Molltonarten.

The musical notation consists of four systems, each with a treble and bass staff. System 1 (labeled '1') shows a sequence of chords in C major and C minor, with the bass staff indicating intervals of 6 and 4. System 2 (labeled '2') shows similar chords in F major and F minor. System 3 (labeled '3') shows chords in G major and G minor. System 4 (labeled '5') shows chords in D major and D minor. The notation includes both block chords and moving lines, with some chords explicitly labeled with '6' and '4' to indicate the interval structure.

Der Quartsexten= oder Sextquartenaccord besteht aus seinem Grundtone mit dessen Quarte und Sexte.

Dieser mit den übereinanderstehenden Ziffern 6 und 4 angezeigte Accord ist nichts anders, als diejenige Verwechslung des Dreyklangs, wenn die Quinte eines Dreyklangs in die Grund- oder Bassstimme gesetzt wird.

Wenn man also z. B. zu dem Dreyklange *c, e, g*, im Basse nicht *c*, sondern *g*, zu dem Dreyklange *g, h, d*, nicht *g*, sondern *d* u. f. f. spielt, so entsteht der Sextquartenaccord.

Bey dem Gebrauche dieses Quartsextenaccords im vierstimmigen Satze wird gewöhnlich sein Grundton verdoppelt, wie diese obigen Beispiele zeigen.

Die erste Hälfte eines jeden Beyspiels zeigt den Quartsextenaccord in seiner Entstehung und mit seinen Verwechslungen in den Durtonarten. Die zweyte Hälfte dagegen ist jedesmal eine Aufgabe, um diesen nämlichen Accord in derjenigen Molltonart, welche der vorangehenden Durtonart ähnlich ist, zu finden. Da in diesen Aufgaben die Melodie angegeben ist, so wird der Lernende die Mittelstimmen leicht hinzusetzen können.



4

5

Detailed description: This system contains the first four measures of exercise 4. The treble staff shows a sequence of chords: G major (G-B-D), A major (A-C-E), B major (B-D-F#), and C major (C-E-G). The bass staff shows the corresponding bass notes: G, A, B, C. Chord symbols '6' and '4' are written above the bass staff notes. A double bar line is placed after the second measure, and the number '5' is written above the staff.

6

Detailed description: This system contains the first four measures of exercise 6. The treble staff shows a sequence of chords: D major (D-F#-A), E major (E-G#-B), F# major (F#-A-C#), and G major (G-B-D). The bass staff shows the corresponding bass notes: D, E, F#, G. Chord symbols '6' and '4' are written above the bass staff notes. A double bar line is placed after the second measure, and the number '6' is written above the staff.

7

Detailed description: This system contains the first four measures of exercise 7. The treble staff shows a sequence of chords: A major (A-C-E), B major (B-D-F#), C major (C-E-G), and D major (D-F#-A). The bass staff shows the corresponding bass notes: A, B, C, D. Chord symbols '6' and '4' are written above the bass staff notes. A double bar line is placed after the second measure, and the number '7' is written above the staff.

8

Detailed description: This system contains the first four measures of exercise 8. The treble staff shows a sequence of chords: E major (E-G#-B), F# major (F#-A-C#), G major (G-B-D), and A major (A-C-E). The bass staff shows the corresponding bass notes: E, F#, G, A. Chord symbols '6' and '4' are written above the bass staff notes. A double bar line is placed after the second measure, and the number '8' is written above the staff. The final measure of the system shows a change in the bass staff notes to E-flat, F-flat, G-flat, and A-flat, with corresponding flat symbols (b) written above the notes.

9

10

11

12

## Siebente Lection.

## Aufgaben über den Quart-Sexten-Accord in den Durtonarten.

The musical score consists of two systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '1' and '2'. The second system is labeled '5'. The music is in 4/4 time and features a melody in the treble staff and a bass line in the bass staff. The bass line includes figures '6' and '4' indicating the positions of the fingers for the left hand. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#).

Hier sind Aufgaben über den Quartsextenaccord, mit welchem zugleich der Terzsextenaccord verbunden worden ist.

Bei diesem verbundenen Sextenaccorde muß nun der Lernende auch zuweilen die Terz desselben verdoppeln. Dieses muß allemal in demjenigen Takte geschehen, in welchem die Melodie in der Quinte vom Grundtone anfängt, wie hier in jedem ersten Takte von den ersten sechs Aufgaben. Von der siebenten Aufgabe an ist diese Quintenlage in den übrigen Takten zu suchen.

Wer die dritte und vierte Lection gehörig geübt hat, der wird nun ohne weitere Erklärung diese Aufgabe richtig begleiten.

Der erste Takt der ersten Aufgabe wird mit seinen vier Stimmen also vollständig so vorgetragen:

Melodie	4	—	g	a	g	g
Alt	3	—	e	d	e	d
Tenor	2	—	c	a	c	h
Baß	1	—	c	f	g	g

Dieses ist das Schema zu dem jedesmaligen ersten Takte der übrigen fünf Aufgaben. Man denke sich z. B. jeden Ton in diesem Schema um eine Quinte höher, so hat man den ersten Takt der mit 2 bezeichneten Aufgabe, nämlich:

Melodie 4 — d e d d  
 Alt 3 — h a h a  
 Tenor 2 — g e g fis  
 Baß 1 — g c d d

Melodie 4 — a h a a  
 Alt 3 — fis e fis e  
 Tenor 2 — d h d cis  
 Baß 1 — d g a a

So ist die Ausführung des ersten Taktes der dritten Aufgabe folgende:

Nach diesem Muster kann nun der Lernende in den folgenden Aufgaben diejenigen Takte mit der Quintenlage ausführen.



8

6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4

9

b b 6 6/4

10

b b 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4

11

b b 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4

12

b 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4

13

b b 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4

14

b 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4

15

b b 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4

## 2te Lektion.

### Vorstellung des übermäßigen Sexten-Accords mit der reinen Quinte.

The musical score is divided into two systems, labeled '1' and '3'. Each system contains two staves (treble and bass clef). The first system shows the augmented sixth chord in its basic form and first inversion. The second system shows the chord in second and third inversions. Notes are marked with fingerings (1-5) and accidentals (sharps and naturals) to indicate the specific pitches. The key signature is one sharp (F#).

Wir haben in der ersten Lektion die kleine und große Sexte kennen lernen, und wollen uns hier mit der übermäßigen Sexte bekannt machen.

Die übermäßige Sexte besteht aus fünf ganzen Tönen, z. B. *f — dis*, wo diese fünf ganzen Töne folgende sind: *f — g, g — a, a — h, h — cis, cis — dis*.

So sind übermäßige Sexten von *c — ais*, von *g — eis*, von *d — lis*, von *a — fis*, von *fes — d*, von *ces — a*, *ges — e*, *des — h*, *as — fis*.

Man findet diese übermäßige Sexte nur in der weichen Tonart, und zwar auf der sechsten Stufe, z. B. in *A moll* auf *f*; in *E moll* auf *e*; in *H moll* auf *g* u. s. f.

N. Pratt. Generalbassschule. 2r Bd.

In der Harmonie hat sie die große Terz (Siehe den ersten Band, 22te Lektion) bey sich. Die übermäßige Sexte geht dann einen halben Ton über sich, und der Grundton derselben einen halben Ton unter sich. Dies sieht man aus folgenden Beyspielen:

<i>dis — e</i>	<i>gis — a</i>	<i>cis — d</i>
<i>a — gis</i>	<i>d — cis</i>	<i>g — fis</i>
<i>f — e</i>	<i>b — a</i>	<i>es — d</i>

Im vierstimmigen Satze wird bey diesem Sextenaccorde entweder die Terz oder der Grundton verdoppelt. Z. B. die Terz

C

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked with a '4' and the second with a '5'. The music consists of chords and intervals, with some notes marked with 'x' and '6'. The key signature is one sharp (F#).

<i>a</i> — <i>gis</i>	<i>d</i> — <i>cis</i>	<i>g</i> — <i>fis</i>
<i>dis</i> — <i>e</i>	<i>gis</i> — <i>a</i>	<i>cis</i> — <i>d</i>
<i>a</i> — <i>h</i>	<i>d</i> — <i>e</i>	<i>g</i> — <i>a</i>
<i>f</i> — <i>e</i>	<i>b</i> — <i>a</i>	<i>es</i> — <i>d</i>

oder der Grundton

<i>dis</i> — <i>e</i>	<i>gis</i> — <i>a</i>	<i>cis</i> — <i>d</i>
<i>a</i> — <i>gis</i>	<i>d</i> — <i>cis</i>	<i>g</i> — <i>fis</i>
<i>f</i> — <i>h</i>	<i>b</i> — <i>e</i>	<i>es</i> — <i>a</i>
<i>f</i> — <i>e</i>	<i>b</i> — <i>a</i>	<i>es</i> — <i>d</i>

Allein es ist im vierstimm. Sage gewöhnlicher, diesem Accorde ein Intervall zuzusetzen, um eine Verdoppelung nicht zu bedürfen. Man verbindet nämlich mit diesem Accorde bald eine übermäßige Quarte, bald die reine Quinte. Diesen letzten Fall wollen wir jetzt annehmen, weil wir damit den Quartsextenaccord vereinigen können.

Es besteht also in diesem Falle der übermäßige Sextenaccord aus dem Grundton, der großen Terz, reinen Quinte und übermäßigen Sexte.

Die reine Quinte besteht aus dreyn ganzen Tönen und aus einem großen halben Tone. Was ganze Töne sind, lehrt die erste Lection des ersten Bandes, und was große halbe Töne sind findet man in der ersten Lection dieses zweyten Bandes, Seite 1.

Die Zifferbezeichnung des übermäßigen Sextenaccords ist gewöhnlich nur eine durchstrichene 6, wie obige Beispiele zeigen.

1.) Der zweyte Accord ist dieser übermäßige Sextenaccord. Der unterste Ton ist *f*, davon die große Terz *a*, die reine Quinte *c*, und die übermäßige Sexte *dis*. Im 1sten Takte macht die große Terz, im 3ten die reine Quinte, im 5ten die übermäßige Sexte die Melodie.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system is numbered 7, the second 8, and the third 10. The music is written in a key with three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (7) shows a sequence of chords and notes, with some notes marked with '6', '4', and '5'. The second system (8) continues the sequence, and the third system (10) concludes with a final chord and notes. The notation includes various chord symbols and melodic lines.

2.) Von *c* ist *e* die große Terz, *g* die reine Quinte und *a* ist die übermäßige Sexte. Im 1<sup>ten</sup> Takte hat die große Terz, im 5<sup>ten</sup> die übermäßige Sexte und im 5<sup>ten</sup> die reine Quinte die Melodie.

5.) Von *g* ist die große Terz *b*, die reine Quinte *a*, u. die übermäßige Sexte *cis*. Im 1<sup>ten</sup> Takte sieht man die übermäßige Sexte, im 5<sup>ten</sup> die große Terz, und im 5<sup>ten</sup> die reine Quinte als Melodie.

4.) Von *d* ist die große Terz *fis*, die reine Quinte *a*, die übermäßige Sexte *his*. Zuerst ist die 6, dann die 5, endlich die 5 als Melodie.

5.) Hier ist der übermäßige Sextenaccord *a*, *cis* *e*, *fis* *fis*.

6.) Wir haben hier unsern Sextenaccord in *fas*, *as*, *ces*, *d*.

7.) Dieser Accord erscheint hier in *ces*, *es*, *ges*, *a*.

8.) Hier findet man ihn in *ges*, *b*, *des*, *e*.



The image shows three musical exercises, numbered 11, 12, and 13, arranged vertically. Each exercise is written for a grand staff (treble and bass clefs). Exercise 11 is in B-flat major (two flats) and shows the construction of an augmented sixth chord with a pure fifth. Exercise 12 is also in B-flat major. Exercise 13 is in D major (two sharps). The exercises illustrate the placement of the augmented sixth and the pure fifth in different positions and how they relate to the surrounding notes.

9.) Diese Aufgabe zeigt ihn in *des, f, as, k.*

10.) Hier bilden ihn die Töne *as, c, es, fis.*

11.) Wir sehn ihn hier in *es, g, b cis,* und

12.) in *b; d, f, gis.*

Der Lernende wird besonders aufmerksam seyn, wenn die reine Quinte und übermäß. Sexte nebeneinander liegen. So sind in der er-

sten Aufgabe, im 1sten und 5ten Takte *c* als reine Quinte und *dis* als übermäßige Sexte von *f* nebeneinander; dagegen liegen diese Intervalle im dritten Takte zerstreut. Dies ist nun auch der Fall in der zweiten Aufgabe mit *g* und *ais*, in der dritten mit *d* und *eis*, u. s. f.

15.) Man kann diesen Sextenaccord auch auf eine überraschende Weise in der Durtonart anwenden.

Neunte Lektion:  
Aufgaben ohne Bezeichnung der Melodie.

The image shows a musical score for a bassoon, consisting of 13 numbered exercises. Each exercise is written on a single staff with a bass clef and a common time signature (C). The exercises are numbered 1 through 13. Exercises 1-3 are in G major (one sharp). Exercises 4-6 are in D major (two sharps). Exercises 7-9 are in B-flat major (two flats). Exercises 10-12 are in F major (one flat). Exercise 13 is in D major (two sharps). The exercises consist of simple rhythmic patterns and intervals, primarily using quarter and eighth notes, with some rests. The notation includes various accidentals (sharps and flats) and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte).

Gegenwärtige Lektion giebt dem Lernenden wieder die bloßen Bassnoten der vorhergegangenen beyden Lektionen, nämlich der sieben-ten und achten Lektion.

Die ersten zwey Takte einer jeden von den hier befindlichen Aufgaben haben die bloßen Bassnoten der siebenten Lektion,

und der Lernende accompagnirt sie auf eben diese dreyfache Weise, wie es vorher geschehen ist.

Die letzten zwey Takte einer jeden Aufgabe enthalten die Bassnoten der achten Lektion, und der Lernende wird dazu die Melodie und vollstimmige Begleitung auf die ihm bekannte dreyfache Weise suchen.

## Zehnte Section

## Vorstellung des verminderten Dreyklangs.

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 7, and the second system contains measures 8 through 13. Each measure is numbered and shows a diminished triad in a specific key signature. The notes are written in a simplified notation style, with stems and flags indicating intervals. The key signatures range from natural (1) to various combinations of sharps and flats (2-13).

Der verminderte Dreyklang besteht aus der kleinen Terz und verminderten Quinte; nämlich: 1) *h-d-f*; 2) *fis-a-c*; 3) *cis-e-g*; 4) *gis-h-d*; 5) *dis-fis-a*; 6) *ais-cis-e*, (oder: *b-des-fes*); 7) *eis-gis-h* (oder 8) *f-as-ces*); 9) *c-es-ges* (oder: *his-dis-fis*); 10) *g-b-des*; 11) *d-f-as*; 12) *a-c-es*; 13) *e-g--b*. Dieser Dreyklang unterscheidet sich also von dem weichen Dreyklange (z. B. *h-d-fis*; *fis-a-cis* u. s. f.) bloß durch seine verminderte Quinte. Eine verminderte Quinte begreift zwey

ganze und zwey große halbe Töne, z. B. *h-f*; *fis-e*; *cis-g* u. s. w.

Dieser verminderte Dreyklang hat seinen Sitz, in der Durtonart auf der siebenten, und in der Molltonart auf der zweyten Stufe. Ein Accord hat seinen Sitz heißt: er wird auf dieser oder jener Stufe einer angenommenen Tonart am meisten angetroffen.

Daß dieser Dreyklang seine Verwechslungen ebenfalls habe, zeigen die obenstehenden Beispiele.



Elfte Lection.

Aufgaben über den verminderten Dreyklang.

1

2

Hier ist die Anwendung des in der vorigen Lection vorgestellten verminderten Dreyklangs. Dieser Dreyklang ist hier mit dem harmonischen verbunden. Die ersten Accordie haben diesen harmonischen Dreyklang, und der verminderte fällt in jeder Aufgabe auf die erste Note des zweyten, vierten und sechsten Taktes.

Da dieser Dreyklang meistens nur in den Molltonarten vorkommt, so sind obige Aufgaben in diese Tonart geschrieben.

Jede Aufgabe besteht aus sechs Takten, in welchen der verminderte Dreyklang in seiner dreysfachen Lage gezeigt. Da er in

den Molltonarten seinen Sitz auf der zweyten Stufe hat, so findet man ihn also hier in *A moll* auf *h*, in *E moll* auf *fis*, in *H moll* auf *cis* u. s. f.

Um diesen verminderten Dreyklang von dem harmonischen zu unterscheiden, bedienen sich mehrere Tonlehrer folgender Zeichen. Einige bezeichnen mit  $5^b$ , andere mit  $5^{\sharp}$ , noch andere, um bestimmter zu seyn, schreiben  $\widehat{5}$ , oder  $\widehat{5^b}$ , oder  $\widehat{5^{\sharp}}$ .

Der verminderte Dreyklang wird auch zuweilen der dissonirende Dreyklang, und *trias deficiens* genannt.



5

5

4

4

5

5

6

6

7

8

9

10

11

Musical exercise 11, consisting of two staves (treble and bass clef) in common time (C) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The exercise consists of six measures of music. The treble staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The bass staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The exercise concludes with a double bar line.

12

Musical exercise 12, consisting of two staves (treble and bass clef) in common time (C) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The exercise consists of six measures of music. The treble staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The bass staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The exercise concludes with a double bar line.

15

Musical exercise 15, consisting of two staves (treble and bass clef) in common time (C) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The exercise consists of six measures of music. The treble staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The bass staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The exercise concludes with a double bar line.

14

Musical exercise 14, consisting of two staves (treble and bass clef) in common time (C) with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The exercise consists of six measures of music. The treble staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The bass staff begins with a whole note chord of B-flat and E-flat, followed by a sequence of eighth notes: B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C. The exercise concludes with a double bar line.

Zwölfte Lektion.

Aufgaben über den verminderten Dreiklang ohne Bezeichnung der Melodie.

The image displays 15 numbered musical exercises for diminished triads in bass clef. Each exercise is written on a single staff with a common time signature (C). The exercises are as follows:

- 1. C major triad (C-E-G) with a sharp sign above the staff.
- 2. D minor triad (D-F-A) with a sharp sign above the staff.
- 3. E minor triad (E-G-B) with a sharp sign above the staff.
- 4. F minor triad (F-A-C) with a sharp sign above the staff.
- 5. G minor triad (G-B-D) with a sharp sign above the staff.
- 6. A minor triad (A-C-E) with a sharp sign above the staff.
- 7. B minor triad (B-D-F) with a sharp sign above the staff.
- 8. C minor triad (C-E-G) with a sharp sign above the staff.
- 9. D minor triad (D-F-A) with a sharp sign above the staff.
- 10. E minor triad (E-G-B) with a sharp sign above the staff.
- 11. F minor triad (F-A-C) with a sharp sign above the staff.
- 12. G minor triad (G-B-D) with a sharp sign above the staff.
- 13. A minor triad (A-C-E) with a sharp sign above the staff.
- 14. B minor triad (B-D-F) with a sharp sign above the staff.
- 15. C minor triad (C-E-G) with a sharp sign above the staff.

Diese Lektion ist Wiederholung der vorigen, und der Lernende begleitet hier die Bassnoten auf die bekannte dreifache Weise.



## Dreyzehnte Lektion.

## Vorstellung des Terzsexten- und Quartsexten-Accords aus dem verminderten Dreyklange.

The musical score consists of five numbered examples, each with a treble and bass staff. The bass staff includes figured bass notation (6, 4, 6, 4). The examples are numbered 1 through 5. Example 1 is in C major, 2 in D major, 3 in E major, 4 in F major, and 5 in G major. Each example shows a diminished triad in the treble and its corresponding figured bass in the bass.

In dieser Lektion wird derjenige Sexten- und Quartsexten-Accord vorgestellt, welcher durch die Verwechslung der Bassnoten bey dem verminderten Dreyklang entsteht.

Wenn man von diesem Dreyklange die Terz als Bass annimmt, so entsteht ein Terzsexten-Accord; giebt man aber dem Bass die Quinte dieses Dreyklangs, so wird ein Quartsexten-Accord.

Ein Terzsextenaccord aus dem verminderten Dreyklan-

ge besteht also aus seinem Grundton, dessen kleiner Terz und große Sexte.

Ein Quartsexten-Accord aus dem verminderten Dreyklange hat nebst seinem Grundton dessen übermäßige Quarte und große Sexte.

In jedem Takte dieser obigen Beispiele zeigt der erste Accord den verminderten Dreyklang, der zweyte den daraus entstehenden Terzsexten-Accord, und der dritte den hierhergehörigen Quartsexten-Accord.

6 7 8

9 10

11 12

15

## Vierzehnte Section.

## Aufgaben über den Sexten-Accord aus dem verminderten Dreyklange:

Hier ist die Anwendung des Sexten-Accords aus dem verminderten Dreyklange in kleinen Beyspielen vorgelegt. Dieser Sexten-Accord kömmt meistens nur in den Molltonarten vor, und deswegen sind obige Beyspiele in diese Tonart gesetzt. Der dritte Accord

des ersten, dritten und fünften Taktes jeder Aufgabe hat diesen Sextenaccord.

In der vierzehnten Aufgabe sind Sextenaccorde des harten und verminderten Dreyklangs vereinigt.

5

6

Detailed description: This exercise consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. A '6' chord symbol is placed above the bass staff in the first measure of each system. The second system has a '6' chord symbol above the treble staff.

7

6

Detailed description: This exercise consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. A '6' chord symbol is placed above the bass staff in the first measure of each system. The second system has a '6' chord symbol above the treble staff. The key signature changes to two flats (Bb and Eb) in the third measure of the second system.

8

6

Detailed description: This exercise consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of four flats (Bbb, Ebb, Abb, and Dbb), and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. A '6' chord symbol is placed above the bass staff in the first measure of each system. The second system has a '6' chord symbol above the treble staff.

9

10

Detailed description: This exercise consists of two staves. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of two flats, and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. The bass staff begins with a bass clef, the same key signature, and a common time signature. It contains two measures of music with quarter notes and eighth notes. A '6' chord symbol is placed above the bass staff in the first measure of each system. The second system has a '6' chord symbol above the treble staff. The key signature changes to one flat (Bb) in the third measure of the second system.



11

12

13 14

## Fünfzehnte Section.

## Aufgaben über den Quartsexten-Accord des verminderten Dreyklangs.

The image displays six systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff and a bass clef staff. The exercises are numbered 1 through 6. Exercises 1-4 are in G major, and exercise 5 is in G minor. Each exercise shows the chord in two positions (root and first inversion) and includes fingering numbers (4 and 6) and a sharp sign for the third of the chord.

Der Quartsexten- (oder Sextquarten-) Accord ist bereits in der dreizehnten Section auf seine dreifache Weise vorgestellt. In gegenwärtiger Section findet man diesen Accord in jeder Aufgabe auf der zweyten Note des ersten und dritten Taktes.

7

8

9

10

In der weichen Tonart hat dieser Accord seinen Sitz auf der sechsten, in der harten Tonart aber auf der vierten Stufe.

Man kann bey diesem Accorde zwar jedes Intervall verdops-

peln, allein die Verdoppelung der Sexte ist am gewöhnlichsten.

In gegenwärtiger Section wird in jeder Aufgabe im ersten Takte die Octave, im dritten Takte aber die Sexte verdoppelt.

## Sechszehnte Lektion.

## Vorstellung des übermäßigen Dreyclangs.

The musical score consists of two systems of staves. The first system contains measures 1 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. Each measure is numbered above the staff. The notation includes treble and bass clefs, a common time signature, and various chords and melodic lines. Some notes in measures 7, 8, and 11 are marked with an 'x'.

Der übermäßige Dreyclang bildet sich aus einem Grundton, dessen großer Terz und übermäßigen Quinte.

Eine übermäßige Quinte besteht aus vier ganzen Tönen, z. B. *c — gis*; *g — dis*; *d — ais*; *a — eis*; *e — his* u. s. f.

So bilden sich also nach gegenwärtiger Lektion folgende übermäßige Dreyclänge:

1) *c — e — gis.*

2) *g — h — dis.*

3) *d — fis — ais.*

4) *a — eis — his.*

5) *e — gis — his*, oder durch Verwandlung: *fes — as — c.*

6) *h — dis — fisfis*, oder durch Versetzung: *ces — es — g.*

7) *fis — ais — cisfis*, oder *ges — b — d.*

8) *cis — eis — gisgis*, oder *des — f — a.*

9) *as — c — e*, oder auch *gis — his — disdis.*

10) *es — g — h*, oder *dis — fisfis — aisais.*

11) *b — d — fis.*

12) *f — a — cis.*

Diese übermäßige Quinte löset sich, so wie jedes übermäßige Intervall, eine Stufe, und zwar einen halben Ton, über sich auf.



## Siebenzehnte Lection.

## Aufgaben über den übermäßigen Dreyklang.

In diesen Aufgaben stehen die übermäßigen Dreyklänge neben den harmonischen. Die Bassnoten steigen um eine Quarte, und fallen um eine Terz. Die übermäßige Quinte löset sich um einen halben Ton über sich auf. Bey der Bezifferung bedient man sich entweder einer durchgestrichenen 5 (s) oder einer 5 mit einem zweyfachen Kreuz (sz).

1) Der harte Dreyklang von *c* macht den Anfang. Ihm folgt auf der nämlichen Bassnote der übermäßige Dreyklang. Die Quinte dieses Accords *gis* geht bey dem folgenden Accorde, als dem harten Dreyklang von *f*, in *a* über. Auf diesen Dreyklang von *f* folgt bey gleichem Basse der übermäßige Dreyklang. Die Quinte dieses Dreyklangs, nämlich *cis*, liegt in den Mittelstimmen, und löset sich in das *d* des folgenden Dreyklangs im zweyten Takte auf.

Der zweyte Takt fängt mit dem harten Dreyklang von *d* an, mit obeliegender Quinte. Dann folgt ihm der übermäßige Drey-

klang, von welchem sich die übermäßige Quinte, nämlich *ais*, bey dem folgenden harten Dreyklang von *g*, in *h* auflöset. Der zweyte Accord von *g*, nämlich der übermäßige Dreyklang, hat seine übermäßige Quinte *ais* in der Mittelstimme. Diese Quinte löset sich bey dem ersten Accord des dritten Taktes in *e* auf.

Der harte Dreyklang von *e* fängt den dritten Takt an. Der zweyte Accord ist der nämliche harte Dreyklang von *e*. Ueber seiner Bassnote steht ein Querstrich, dieser zeigt an, daß das vorherangezeigte  $\sharp$  auch bey diesem Accorde gilt. Daß dieses Kreuz die große Terz bedeutet, ist schon im ersten Bande angeführt worden.

Vom fünften bis zum achten Takte ist die Verwechslung der vorigen vier Takte, und zwar in der Octavenlage.

Vom neunten bis zum zwölften sind die nämlichen Accorde in ihrer Terzenlage vorgestellt.

Nach diesem Muster wird nun der Lernende leicht die übrigen Aufgaben zu der vorgeschriebenen Melodie harmonisch accompagniren können.

First system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, some with a '2' above them. The bass staff contains a series of notes, some with a '5' above them. The key signature has one sharp (F#).

Second system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of notes. The bass staff contains a series of notes, some with a '5' above them. The key signature has one sharp (F#).

Third system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of notes. The bass staff contains a series of notes, some with a '5' above them. The key signature has one sharp (F#).

Fourth system of musical notation. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of notes. The bass staff contains a series of notes, some with a '5' above them. The key signature has one sharp (F#).

4

5

6



First system of musical notation. The treble clef staff contains a melody in G minor (three flats) with a key signature of three flats. The bass clef staff contains a bass line with rhythmic markings 'sh' and 'sh' above it. A '4' is written above the first measure of the bass line. The system consists of six measures.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a melody in G minor. The bass clef staff contains a bass line with rhythmic markings 'sh' and 'sh' above it. A '4' is written above the first measure of the bass line. A '7' is written above the second measure of the treble staff. The system consists of six measures.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a melody in G minor. The bass clef staff contains a bass line with rhythmic markings 'sh' and 'sh' above it. A '4' is written above the fifth measure of the bass line. The system consists of six measures.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a melody in G minor. The bass clef staff contains a bass line with rhythmic markings 'sh' and 'sh' above it. A '4' is written above the first measure of the bass line. An '8' is written above the first measure of the treble staff. The system consists of six measures.



First system of musical notation, measures 1-8. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music consists of eighth and sixteenth notes with various accidentals (sharps and naturals) and rests. Measure numbers 1 through 8 are indicated above the upper staff.

Second system of musical notation, measures 9-16. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with eighth and sixteenth notes and rests. Measure numbers 9 through 16 are indicated above the upper staff.

Third system of musical notation, measures 17-24. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with eighth and sixteenth notes and rests. Measure numbers 17 through 24 are indicated above the upper staff.

Fourth system of musical notation, measures 25-32. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves have a key signature of two flats. The music continues with eighth and sixteenth notes and rests. Measure numbers 25 through 32 are indicated above the upper staff.

11

12

## Aufgaben über den Sexten=Accord des übermäßigen Dreyklangs.

Aus dem übermäßigen Dreyklange werden, so wie vorher aus dem harmonischen und verminderten Dreyklange, Sexten- und Quartsexten=Accorde gebildet.

Giebt man dem Basse die Terz dieses Dreyklangs, so entsteht ein Sexten=Accord, und dieser wird in gegenwärtiger Lektion, die der vorigen absichtlich ähnlich gemacht worden ist, den Lernenden zur Uebung vorgelegt.

Dieser Sextenaccord besteht also aus seinem Grundtone, dessen großer Terz und kleinen Sexte.

Die Zifferbezeichnung dieses Sextenaccords richtet sich nach der Tonart, in welcher dieser Accord vorkommt. Ist die große Terz durch ein erhöhendes Kreuz entstanden, so bezeichnet man ihn  $6^{\sharp}$ , oder auch bloß  $6^{\sharp}$ ; ist dagegen diese Terz durch ein Widerrufungszeichen veranlaßt, so wird er mit  $6^{\flat}$ , oder  $6^{\flat}$  angezeigt.

1) Im ersten und sechsten Takte dieser Aufgabe finden wir neben dem Sextenaccorde, welcher aus dem harmonischen Dreyklange von *c* entsteht, denjenigen Sextenaccord, welcher aus dem übermäßigen Dreyklange von *c — e — gis* hervorgeht. Das *e* wird hier

zum Grundton, die große Terz von *e* ist *gis* und die kleine Sexte von *e* ist *c*. Diese Sexte *c* wird statt der Octave *e* verdoppelt.

Im 2ten und 7ten Takte hat die letzte Bassnote den Sextenaccord des übermäßigen Dreyklangs von *d — fis — ais*. Dieses *fis* wird zum Grundton, davon ist die große Terz *ais*, und die kleine Sexte *d*.

2) Im ersten und sechsten Takte ist auf der letzten Bassnote der Sextenaccord des übermäßigen Dreyklangs von *g — h — dis*, bey welchem *h* als Grundton, *dis* als große Terz von *h*, und *g* als die kleine Sexte des Grundtons *h* vorkommt.

Im zweyten und siebenten Takte sehen wir auf der letzten Bassnote den Sextenaccord des übermäßigen Dreyklangs von *a — cis — eis*, und *eis* ist hier als Grundton, *eis* als große Terz und *a* als die kleine Sexte von diesem Grundtone.

Nach diesen hier erklärten Aufgaben wird der Lernende, welcher die vorhergehenden zwey Lektionen gut geübt hat, und jetzt wieder vergleicht, die übrigen Aufgaben dieser gegenwärtigen Lektion richtig begleiten können.

2

Exercise 2 consists of two staves. The treble clef staff contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bass clef staff includes figured bass notation: 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 46.

3

Exercise 3 consists of two staves. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bass clef staff includes figured bass notation: 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 46.

4

Exercise 4 consists of two staves. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bass clef staff includes figured bass notation: 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 46.

5

Exercise 5 consists of two staves. The treble clef staff contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef staff contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. The bass clef staff includes figured bass notation: 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 6#6, 6, 6#6, 6, 6, 46.



6

Musical exercise 6, showing a sequence of notes and chords in E-flat major. The treble staff contains a melodic line starting on G4, and the bass staff contains a bass line starting on E3. Chords are indicated by numbers 3, 4, 5, 6, and 7 with vertical lines above them.

7

Musical exercise 7, showing a sequence of notes and chords in E-flat major. The treble staff contains a melodic line starting on G4, and the bass staff contains a bass line starting on E3. Chords are indicated by numbers 4, 6, 5, 6, 4, 6, 4, 6.

8

Musical exercise 8, showing a sequence of notes and chords in E-flat major. The treble staff contains a melodic line starting on G4, and the bass staff contains a bass line starting on E3. Chords are indicated by numbers 6, 6, 4, 3, 6, 6, 4, 5.

9

Musical exercise 9, showing a sequence of notes and chords in E-flat major. The treble staff contains a melodic line starting on G4, and the bass staff contains a bass line starting on E3. Chords are indicated by numbers 6, 6, 6, 6, 4, 6, 6, 6, 6.

Exercise 10. Treble clef:  $\text{b} \text{b} \text{b}$  (three flats). Bass clef:  $\text{b} \text{b}$  (two flats). Measure numbers 1-6. Chord figures: 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Exercise 10. Treble clef:  $\text{b} \text{b}$  (two flats). Bass clef:  $\text{b} \text{b}$  (two flats). Measure numbers 7-12. Chord figures: 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Exercise 11. Treble clef:  $\text{b}$  (one flat). Bass clef:  $\text{b}$  (one flat). Measure numbers 1-6. Chord figures: 6, 6, 6, 6, 6, 6.

Exercise 12. Treble clef:  $\text{b}$  (one flat). Bass clef:  $\text{b}$  (one flat). Measure numbers 1-6. Chord figures: 6, 6, 6, 6, 6, 6.

## Aufgaben über den Quartsexten-Accord des übermäßigen Dreyklangs.

The musical score is divided into two systems. The first system is marked with a '2' and the second with a '4'. Each system contains a treble staff and a bass staff. The bass staff includes figured bass notation with figures such as '6 4', '6 4 6', and '6 4 6'. The treble staff shows the corresponding chord voicings and melodic lines.

Der oben genannte Quartsexten-Accord ist eine Verwechslung des übermäßigen Dreyklangs, und entsteht dadurch, wenn die Quinte eines übermäßigen Dreyklangs zum Baßtone genommen wird.

Dieser Accord besteht also aus seinem Grundtone, dessen verminderter Quarte und kleinen Sexte. Beyde, die Quarte und Sexte können verdoppelt werden.

In jeder Aufgabe dieser Lection befindet sich dieser Accord auf der dritten Baßnote des ersten und dritten Taktes.

Nach dem Muster der ersten Aufgabe werden nun die Ler-

nenden leicht auch die übrigen Aufgaben bis zu der zwölften ausführen können.

Von der dreizehnten Aufgabe wird dieser Quartsexten-Accord des übermäßigen Dreyklangs in einigen Molltonarten gezeigt, und nach der Meinung einiger Tonlehrer, ist auch dieser Accord nur in den weichen Tonarten anzunehmen.

Nach der Ausführung der dreizehnten Aufgabe werden die Lernenden die übrigen Aufgaben leicht bilden, und auch in die noch fehlenden Molltonarten übertragen können.

5

6

7

8

9

10



11

6/4 6 6 6 6/4 6 6 6 6/4 6 6 6/4 6 6 6/4

12 13 14

6 6/4 6 6/4 6 6/4 6 6/4 6/4 3 6/4 3 6/4 3

15 16

6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3

17 18

6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3 6/4 3

## Zwanzigste Lection.

## Vorstellung des Septimen-Accords mit der großen Terz und reinen Quinte.

Die Septime ist ein Intervall von sieben Stufen, und hat drey Gattungen, nämlich die kleine, die große und die verminderte Septime.

Die kleine Septime besteht aus vier ganzen und zwey halben Tönen, z. B. von *g* aufsteigend bis *f*, von *d* bis *c*, von *a* bis *g*, von *e* bis *d*, u. s. f.

Die große Septime besteht aus fünf ganzen Tönen und aus einem großen halben Tone, z. B. von *c* aufsteigend bis *h*, von *g* bis *fs*, von *d* bis *cis*, von *a* bis *gis*, u. s. f.

Die verminderte Septime besteht aus drey ganzen und drey großen halben Tönen. Diese Septime ist nur der weichen

Zonart eigenthümlich, z. B. von *gis* aufsteigend bis *f*, von *dis* bis *c*, von *ais* bis *g*, von *eis* bis *d*, u. s. f.

Drey Terzen über einander bilden den Septimenaccord, wie gegenwärtige Lection zeigt, und wir finden hier den kleinen Septimenaccord mit der großen Terz und reinen Quinte.

Dieser Accord hat seinen Sitz auf der Dominante (der Quinte des Grundtons) jeder Zonart.

1) Hier ist dieser Septimenaccord in der harten Zonart von *c* auf der Dominante *g*, nämlich: *g — k — d — f*.

2) In der harten Zonart von *g* auf der Dominante *d*, nämlich: *d, fs, a, c*.

## Ein und zwanzigste Lektion.

Vorstellung des kleinen Septimen-Accords mit der großen Terz und reinen Quinte in seinen Verwechslungen.

The musical score consists of two systems of six exercises each, numbered 1 through 12. Each exercise is presented on a grand staff with a treble and bass clef. The exercises show various chord inversions and voice leading patterns. Exercises 1-6 are in G major, 7-12 are in G minor. The bass line for each exercise is marked with a '7' and a '7' above it, indicating the seventh of the chord.

In dieser Lektion wird die Verwechslung dieses oben genannten Septimenaccords den Lernenden zur Übung vorgelegt.

1) Hier ist der Septimen-Accord  $g - h - d - f$  auf vierfache Art gezeigt. Nimmt man die Septime  $f$  herunterwärts, so entsteht der Accord  $f - g - h - d$ . Geschieht dieses nun auch mit der Quinte  $d$ , so haben wir den Accord  $d - f - g - h$ , und eben so mit der Terz  $h$  bekommen wir den Accord  $h - d - f - g$ .

2) Dieses nämliche Verfahren wird nun bey dem Septimen-

Accord  $d - fis - a - c$ , ebenfalls beobachtet, und so bekommen wir die Accorde  $c - d - fis - a$ , dann  $a - c - d - fis$ , und endlich  $fis - a - c - d$ .

5) Hier sehen wir auf die nämliche Art aus dem Septimen-Accorde  $a - cis - e - g$ , die Accorde  $g - a - cis - e$ , dann  $e - g - a - cis$ , und endlich  $cis - e - g - a$  entstehen.

Die Lernenden werden dieses nun leicht auf die übrigen Aufgaben anwenden können.

## Zwey und zwanzigste Lektion.

## Aufgaben über den Septimen=Accord auf der Dominante.

In gegenwärtiger Lektion ist die Anwendung des kleinen Septimen=Accords mit der großen Terz und reinen Quinte. Da dieser Accord seinen Sitz auf der Dominante einer Tonart hat, so nennt man ihn auch zuweilen den Septimen=Accord auf der Dominante, oder den Dominanten=Accord.

Jede Aufgabe enthält die vierfache Anwendung dieses Accords, wo bald die Terz, bald die Quinte, bald die Septime, und bald die Octave als Melodie erscheint.

1) Im ersten Takte ist bey dem Septimenaccorde die Terz *h* als Melodie. Die Quinte wird bey dem vierstimmigen Satz oft weggelassen, und daher fehlt hier das *d*. — Im zweyten Takte ist die Quinte die Melodie des Septimen=Accords. Die Terz *h* fehlt, und in der galanten oder freien Schreibart (denn auch in der Musik nimmt man die Wörter galant und frey als gleichbedeutend) wird dieses erlaubt. — Im dritten Takte ist die Septime *f* als Melodie, und die Quinte fehlt. — Im vierten Takte ist die Octave obenliegend, und auch hier fehlt die Quinte.



5 6

7

7 8

7

9 10

7

11 12

7

## Drey und zwanzigste Lektion.

## Der Septimen-Accord auf der Dominante mit seinen abgeleiteten Accorden.

Hier wird die Umkehrung dieses Septimen-Accords gezeigt, wenn der Bass entweder die Terz, oder die Quinte, oder die Septime dieses Accords annimmt.

Hat der Bass die Terz dieses Accords, so wird es ein Terzquintsexten-Accord, den man auch bloß den Quintsexten- oder auch Sexquinten-Accord nennt.

Bekommt der Bass die Quinte, so heißt er ein Terzquartsexten-Accord, der auch bloß der Terzquarten- oder Quartsexten-Accord genannt wird.

Gibt man dem Basse die Septime, so erhält er den Namen Secundquartsexten- oder auch Secundquarten-Accord.

Der Quintsexten- oder Sexquinten-Accord wird gewöhnlich mit den übereinander gestellten Ziffern 5 und 6 bezeichnet, wie in den Aufgaben nachgesehen werden kann.

Der Terzquarten- oder Quartsexten-Accord wird durch die übereinander stehenden Ziffern 3 und 4, auch zuweilen, wo es nöthig ist, mit  $\frac{5}{2}$  bezeichnet.

Die Bezeichnung des Secundquartsexten-Accords endlich ist:  $\frac{4}{2}$  oder bloß  $\frac{4}{2}$ .

Diese Zifferbezeichnungen bekommen auch, wenn die Intervallen bald erhöht, bald erniedrigt werden, noch nähere Bestimmungen: z. B.  $\frac{5b}{6}$ ,  $\frac{5}{6}$ ;  $\frac{4}{3}$ ,  $\frac{4b}{3}$ ;  $\frac{4}{2}$ ,  $\frac{4b}{2}$ , u. s. f.

## Vier und zwanzigste Section.

## Vorstellung verschiedener Septimen=Accorde.

Gehe wir diesen Septimen=Accord auf der Dominante in seinen Umkehrungen weiter und genauer betrachten, wollen wir vorher noch andere Septimen=Accorde, welche auf den verschiedenen Stufen der Tonleiter Statt finden, zur Ansicht vorlegen, und kennen lernen.

1) Dies ist der schon erklärte Septimen=Accord auf der Dominante, der aus einem Grundtone, dessen großer Terz und reinen Quinte besteht.

2) 5) 6) Hier ist der Septimen=Accord mit der kleinen Terz, reinen Quinte und kleinen Septime.

5) Der Septimen=Accord mit der kleinen Terz, Quinte und Septime.

4) 7) Der Septimen=Accord mit der großen Terz, reinen Quinte und großen Septime.

3) Der verminderte Septimen=Accord mit der kleinen Terz, falschen Quinte und verminderten Septime.

8) Der große Septimen=Accord mit der kleinen Terz und reinen Quinte.



Fünfundzwanzigste Section.  
Vorstellung des Quintsexten-Accords.

Der Quintsexten- oder Serquinten-Accord, als die erste Verwechslung des Septimen-Accords, entsteht dadurch, wenn die Terz eines Septimen-Accords als Bass od. Grundton angenommen wird. Er besteht also aus einem Grundtone, dessen Terz, Quinte und Sexte.

Dieser Serquinten-Accord kann auf dreifache Weise begleitet werden, je nachdem entweder die Terz, oder die Quinte, oder die Sexte zum obersten Tone, oder zur Melodie gemacht wird.



Sechs und zwanzigste Lektion.  
Aufgaben über den Quintsexten-Accord.

The image shows three systems of musical notation, each consisting of a treble and bass staff. The first system is in C major and contains six measures of chords, with the number '2' above the second measure. The second system is in D major and contains six measures of chords, with the number '3' above the second measure. The third system is in E major and contains six measures of chords, with the number '4' above the second measure. Each measure contains a chord in the bass staff and a corresponding melodic line in the treble staff. The chords are labeled with '5' and '6' to indicate the fifth and sixth degrees of the scale.

Jede Aufgabe enthält sechs Takte. Zwei Takte machen einen Satz aus, welcher in den folgenden durch Versetzung der Intervalle verändert wird.

Jeder Satz enthält den Quintsexten-Accord zweymal, zuerst

mit der Kleinen Terz, Quinte und Sexte, und dann mit der großen Terz, Quinte und Sexte.

Die erste Aufgabe ist mit vollständiger Begleitung, nach welcher der Lernende nun die übrigen leicht wird bilden können.

5

6

7

8

9

10

12

13

15.) Dieses Beyspiel des Sexten-Accords wird der Lernende in die übrigen Tonarten übersetzen. Man vergleiche hier im dritten Bande dieser Generalbassschule die sechste Lection in der Abtheilung VI.

## Sieben und zwanzigste Lection.

## Vorstellung des Terzquartsexten=Accords.

Der Terzquartsexten- oder Terzquarten- oder Quartsterzen=Accord, als die zweite Verwechslung des Septimen=Accords, entsteht, wenn die Quinte eines Septimen=Accords als Baßton angenommen wird.

Dieser Accord besteht also aus einem Grundtone, dessen Terz, Quarte und Sexte. Je nachdem eines dieser Intervallen (Terz, Quarte oder Sexte) als Melodie oben liegt, bildet sich die dreysache Begleitungsart.



Acht und zwanzigste Section.  
Aufgaben über den Terzquartsexten-Accord.

The musical exercises are arranged in three systems, each consisting of a treble and bass staff. The first system (labeled 1 and 2) is in C major. The second system (labeled 3 and 4) is in D major. The third system (labeled 5) is in E major. Fingerings are indicated by numbers 3, 4, 5, and 6. The exercises are in various keys: C major, D major, E major, F# major, G major, and A major.

Jede Aufgabe besteht hier aus drey Takten. Jeder Takt hat den Terzquartsen- und zur Wiederholung auch den Quintsexten-Accord. Die übrigen Takte enthalten die nämlichen Accorde in andern Lagen.

Da jeder Takt, um Raum zu ersparen, fünf gleiche Viertel-

noten hat, so können junge Musiker beyhm Spielen dieser Accorde durch Verlängerung einiger Noten zwey oder drey regelmäßige Takte aus jedem einzelnen Takte bilden.

Nach der Ausführung der ersten Aufgabe werden die andern leicht nachgebildet werden können.

6 7

Exercise 6: Treble clef, D major. Bass clef, D major. Fingerings: 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6.

Exercise 7: Treble clef, D minor. Bass clef, D minor. Fingerings: 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6.

8 9

Exercise 8: Treble clef, D major. Bass clef, D major. Fingerings: 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6.

Exercise 9: Treble clef, B-flat major. Bass clef, B-flat major. Fingerings: 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6.

10

Exercise 10: Treble clef, B-flat major. Bass clef, B-flat major. Fingerings: 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6.

11 12

Exercise 11: Treble clef, B-flat major. Bass clef, B-flat major. Fingerings: 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6.

Exercise 12: Treble clef, B-flat major. Bass clef, B-flat major. Fingerings: 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6, 3-4-5, 6.

Neun und zwanzigste Section.  
 Vorstellung des Secundquartferten-Accords.

Der Secundquartferten- oder Secundquarten-Accord, als die dritte Verwechslung des Septimen-Accords, entsteht, wenn die Septime als Baßton angenommen worden ist, und so ist dieser Secundquarten-Accord aus seinem Grundtone, dessen Secunde,

Quarte und Sexte zusammen gesetzt. Er kann in drey verschiednen Lagen begleitet werden, wenn nämlich entweder die Secunde, oder die Quarte, oder die Sexte die Oberhand der Melodie hat.

## Dreyßigste Lektion.

## Aufgaben über den Secundquartsexten-Accord.

1

2

3

4

5

In dieser Lektion findet der Lernende die Anwendung der in der vorigen Lektion angezeigten Secundquarten-Accorde.

Die erste Aufgabe ist mit vollständiger Begleitung, und nach dieser wird der junge Musiker leicht die übrigen Aufgaben nachahmen können.



6

Musical exercise 6, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps). The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second measure contains: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The bass staff contains a sequence of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The chords are: D4 (6), E4 (6), F#4 (6), G4 (6), A4 (6), B4 (6), C5 (6), D5 (6). The bass line consists of a single note D4.

7

Musical exercise 7, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps). The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second measure contains: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The bass staff contains a sequence of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The chords are: D4 (6), E4 (6), F#4 (6), G4 (6), A4 (6), B4 (6), C5 (6), D5 (6). The bass line consists of a single note D4.

8

Musical exercise 8, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps). The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The second measure contains: D5, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The bass staff contains a sequence of chords: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. The chords are: D4 (6), E4 (6), F#4 (6), G4 (6), A4 (6), B4 (6), C5 (6), D5 (6). The bass line consists of a single note D4.

9

Musical exercise 9, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a sequence of notes: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. The second measure contains: Bb5, Ab5, G5, F5, Eb5, D5, C5, Bb4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The bass staff contains a sequence of chords: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. The chords are: Bb4 (6), C5 (6), D5 (6), Eb5 (6), F5 (6), G5 (6), Ab5 (6), Bb5 (6). The bass line consists of a single note Bb4.

10

Musical exercise 10, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of B-flat major (two flats). The exercise is divided into two measures by a double bar line. The first measure contains a sequence of notes: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. The second measure contains: Bb5, Ab5, G5, F5, Eb5, D5, C5, Bb4. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The bass staff contains a sequence of chords: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. The chords are: Bb4 (6), C5 (6), D5 (6), Eb5 (6), F5 (6), G5 (6), Ab5 (6), Bb5 (6). The bass line consists of a single note Bb4.

Exercise 11: Treble clef, bass clef, 2/4 time. Notes: G<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, C, D, E, F, G. Figured bass: 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6.

Exercise 12: Treble clef, bass clef, 2/4 time. Notes: G<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, C, D, E, F, G. Figured bass: 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6.

Exercise 14: Treble clef, bass clef, 2/4 time. Notes: G<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, C, D, E, F, G. Figured bass: 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6, 6 4 2 6.

Wir wollen hier noch einiges von den beyden Intervallen, der Secunde und der Quarte nachholen. — Die Secunde, ein Intervall von zwey Stufen, hat drey Gattungen, nämlich die kleine; die große, und die übermäßige Secunde. — Die kleine Secunde ist der sogenannte große halbe Ton, z. B. *e — f*; *h — c*. — Die große Secunde besteht aus einem kleinen und einem großen halben Tone, oder aus einem ganzen Tone, z. B. *c — d*, *d — e*, *f — g*, u. s. f. — Die übermäßige Secunde besteht aus

einem ganzen und einem kleinen halben Tone, z. B. *c — dis*, *f — gis*, u. s. f. — Die Quarte, ein Intervall von vier Stufen hat drey Gattungen, nämlich die reine, die übermäßige und die verminderte Quarte. — Die reine Quarte besteht aus zwey ganzen Tönen und aus einem halben Tone, z. B. *c — f*, *g — c*. — Die übermäßige Quarte besteht aus 3 ganzen Tönen, z. B. *c — fis*, *g — cis*, u. s. f. — Die verminderte Quarte besteht aus 1 ganzen Tone und aus 2 großen halben Tönen, z. B. *cis — f*, *gis — c*, u. s. f.

## Ein und dreißigste Lektion.

## Aufgaben über die Begleitung der Durtonleitern.

1

2

3

Folgende Aufgaben, welche das Accompagnement der Tonleitern enthalten, müssen von den Lernenden so oft geübt werden, bis sie diese harmonische Begleitung der Scalen ganz im Gedächtniß haben.

Die erste Aufgabe zeigt die vollständige Harmonie der hier vorgeschriebenen Accorde, und nach diesem Muster werden die Lernenden leicht auch die übrigen Aufgaben richtig zu begleiten wissen.

5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

4

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5

6 6  
5 5



5

6 6 4 3 4 2 6 6 4 3 6 4 3 6 6 5 6 6 5 6 6 4 3 4 2 6 6 4 3

6 4 3 6 6 6 6 6 6 6 4 3 6 4 3 6 4 3 6 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5

6

6 6 4 3 4 2 6 6 4 3 6 4 3 6 6 5 6 6 5 6 6 4 3 4 2 6 6 4 3

6 4 3 6 5 6 6 5 6 6 4 3 4 2 6 6 4 3 6 4 3 6 5 6 6 5 6 6 5 6 6 5

7

8

9

10

11

Musical score for exercise 11, measures 1-4. The treble staff is in G major (one sharp) and the bass staff is in G minor (two flats). The melody in the treble staff is G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line consists of sixteenth-note chords with figured bass: 2 6 4 4, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 4 3 2, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3.

Musical score for exercise 11, measures 5-8. The treble staff continues the G major melody: G5-A5-B5-C6-D6-E6-F#6-G6. The bass line continues with figured bass: 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3.

12

Musical score for exercise 12, measures 1-4. The treble staff is in G major (one sharp) and the bass staff is in G minor (two flats). The melody in the treble staff is G4-A4-B4-C5-D5-E5-F#5-G5. The bass line consists of sixteenth-note chords with figured bass: 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3.

Musical score for exercise 12, measures 5-8. The treble staff continues the G major melody: G5-A5-B5-C6-D6-E6-F#6-G6. The bass line continues with figured bass: 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3, 6 5 4 3.



## Zwey und dreyßigste Lektion.

## Aufgaben über die Begleitung der Molltonleiter.

1

2

Hier folgt nun auch die Begleitung der Mollscalen mit denjenigen Accorden, welche am gewöhnlichsten in dieser Aufeinanderfolge vorkommen. Auch diese Scalenbegleitung muß der Lernende so lange üben, bis er sie ohne Verzug aus dem Gedächtnisse wiederholen kann.

5

First system of music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music consists of eighth notes and quarter notes. The bass line includes figured bass notation: # 6 5, 6 6 #, 4 6 5, 5 6 5, # 6 5, 6 6 #, 4 6 5.

Second system of music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music consists of eighth notes and quarter notes. The bass line includes figured bass notation: 5 6 5, # 6 5, 6 6 #, 4 6 5, 5 6 5, # 6 5, 6 6 #, 6 6 #.

4

Third system of music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music consists of eighth notes and quarter notes. The bass line includes figured bass notation: 4 6 5, 5 6 5, # 6 5, 6 6 #, 4 6 5, 5 6 5, # 6 5.

5

Fourth system of music. Treble clef, key signature of one sharp (F#). Bass clef, key signature of one sharp (F#). The system contains two staves. The upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music consists of eighth notes and quarter notes. The bass line includes figured bass notation: 6 6 #, 4 6 5, 5 6 5, # 6 5, 6 6 #, 4 6 5, 5 6 5.

System 1: Measures 1-4. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef accompaniment with figured bass notation: # 6 5, 6 6 #, 4 2 6, 6 6 5 # 5, 6 6 #, 4 2 6.

System 2: Measures 5-8. Treble clef, key signature of two sharps. Bass clef accompaniment with figured bass notation: 6 6 5 # 6 5, 6 6 #, 4 2 6, 6 6 5, 4 6 5, 6 6 4. Measure 8 has a '6' above the treble staff and a key signature change to three flats (Bb, Eb, Ab) in both staves.

System 3: Measures 9-12. Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Bass clef accompaniment with figured bass notation: 4 4 6, 6 4 6 5, 4 6 5, 6 6 4, 4 4 6, 6 4 6 5, 6 4 6 5, 4 6 5.

System 4: Measures 13-16. Treble clef, key signature of three flats. Bass clef accompaniment with figured bass notation: 6 6 4, 4 2 6 6 4, 6 4 6 5, 4 6 5, 4 6 5, 6 6 4, 4 4 6 6 4, 6 4 6 5.



First system of musical notation. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is in bass clef with the same key signature. The lower staff contains figured bass notation with figures such as 6, 6, 4, 2 4 6, 6 4, 6 4 6, 4 6 4, 6 6 4, 2 4 6, 6 4.

Second system of musical notation, starting with a measure number '8' above the treble clef. It follows the same notation style as the first system, with treble and bass staves and figured bass notation.

Third system of musical notation, starting with a measure number '9' above the treble clef. It continues the exercise with treble and bass staves and figured bass notation.

Fourth system of musical notation, continuing the exercise with treble and bass staves and figured bass notation.



First system of musical notation, measures 1-4. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 1, 2, 3, and 4 are written below the bass staff.

Second system of musical notation, measures 5-8. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 5, 6, 7, and 8 are written below the bass staff.

Third system of musical notation, measures 9-12. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 9, 10, 11, and 12 are written below the bass staff.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The upper staff is in treble clef with a key signature of two flats. The lower staff is in bass clef with a key signature of two flats. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Measure numbers 13, 14, 15, and 16 are written below the bass staff.

Neue  
sehr erleichterte, praktische  
**Generalbassschule**

für  
**junge Musiker**

zugleich  
als ein nöthiges Hülfsmittel

für diejenigen,

welche

den Generalbass ohne mündlichen Unterricht  
in kurzer Zeit leicht erlernen wollen,

von

M. Carl Gottlieb Hering.

---

Dritter Band.

3weyte verbesserte Ausgabe.

---

Zittau und Leipzig  
bey dem Verfasser und in Commission bey Gerhard Fleischer dem Jüngern.

1 8 2 1.

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

# THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

## V o r r e d e .

Bei der Uebergabe dieses dritten Bandes kann ich nicht unterlassen, meine Freude über die so begünstigte Fortsetzung dieser Generalbassschule öffentlich zu äußern. Und welche Freude ist auch wohl erlaubter und gerechter, als die, wenn uns ein nützlichcs Unternehmen gelingt, und wenn wir eine gute Absicht, die uns leitete, anerkannt sehen. Der Beyfall einflchtvoller und berühmter Männer, der für mich einen unschätzbaren Werth hat, ermuntert mich, auf dem von mir bestreuten Wege fortzugehen, um das Feld der musikalischen Methodik noch ferner zu bearbeiten.

Warum sollte ich mich nicht freuen, wenn so viele erfahrene Lehrer im In- und Auslande mich versichern, daß ihnen der Unterricht nach dem von mir bezeichneten Gange sehr erleichtert wird, und wenn ich höre, daß die Lernenden dabey schnelle Fortschritte machen mit Lust und Freude lernen, und Liebe zu der Kunst gewinnen, die der gütige Schöpfer uns zur Vermehrung der Freuden dieses Lebens gegeben hat? Warum sollte ich mich nicht freuen, da ich bemerke, daß bey so vielen jungen Musikern das Interesse für ein gründliches Studium der Tonkunst er-

weckt, befördert und erhöht, und daß dadurch die Zahl der gründlichen Musiker vergrößert worden ist? Und warum endlich nicht freuen, daß durch dieses Werkchen viele junge Musiker zu den als so schwer verschrienen und so viele Jahre, so viele Mühe erfordernden Generalbass hingelockt worden sind, daß sie jene unüberwindlich gedachten Schwierigkeiten mutbig besiegten, und daß sie an meiner Hand die unersteiglich geglaubten Gebirge glücklich überstiegen.

Gern hätte ich zwar, um meine Lernenden noch weiter zu führen, einen vierten Band dieser Generalbassschule hinzugefügt, wenn ich nicht befürchten müßte, den Ankauf dieses Werkchens manchen jungen Freunde der Tonkunst zu erschweren. Darum habe ich in den letzten Lectionen dieses dritten Bandes nur die gewöhnlichen Accorde noch in gedrängter Kürze zusammengefaßt. Sollte ich indessen dazu aufgefordert werden, und sollten meine jungen Musiker noch einige kleine Wanderungen in die hier unbesuchten Gegenden des Gebietes der Harmonie anstellen wollen, so bin ich gern bereit, noch einen Anhang hinzuzufügen, der z. B. die zerstreute Harmonie, die durchgehenden Noten u. s. w. methodisch behandelt.



## N a c h s c h r i f t.

Gegenwärtige neue Auflage erscheint mit einigen Abänderungen und Berichtigungen. Diejenigen Aufgaben, welche ohne Melodie, mit darüber gesetzten, auch zuweilen weggelassenen Ziffern vorgestellt worden sind, können die Stelle des Kopfrechnens beyrn Rechnenunterrichte vertreten. Den Nutzen solcher Uebungen für den jungen Musiker, der dadurch sich im

Reiche der Töne umzusehen und sich zu recht zu finden lernt, scheint der Pädagog mehr zu schätzen, als der critisirende Tonkünstler; so wie überhaupt der Pädagog bey seinen elementarischen Uebungen sehr oft in den Ruf eines Mikroskops oder Kleinigkeitskrämers kommt, und doch ist die ganze Welt aus Kleinigkeiten, aus Elementen zusammengesetzt.

Musikalische Schriften, welche theils von mir selbst verlegt, theils im fremden Verlage erschienen sind.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1) Instruktive Variationen, ein neues, wenigstens unbemeyntes Hülfsmittel zur leichtern Erlernung des Klavierspietens und zur Selbstübung. Fünfte Auflage. Vier Hefte, jedes Hest Pränumer. 8 gr. Ladenpr. 16 gr.</p> <p>2) Progressive Variationen zu einer möglichst leichten Erlernung des Klavierspietens, als Seitenstück zu den Instructiven Variationen. Zweyte Auflage. Zwey Hefte, jedes Hest Pränumer. 12 gr. Ladenpr. 16 gr.</p> <p>3) Neue praktische Klavierschule für Kinder, nach einer bisher ungewöhntlichen sehr leichten Methode. Dritte Auflage. Vier Bändchen, Pränumerationspreis jedes Hest 12 gr. Ladenpreis 16 gr.</p> <p>4) Neue, sehr erleichterte praktische Generalbassschule für junge Musiker, zugleich als ein nöthiges Hülfsmittel für diejenigen, welche den Generalbass ohne mündlichen Unterricht in kurzer Zeit leicht erlernen wollen. Zweyte Auflage. Drey Bände, jed. Band Pränur. 1 Thlr. Ladenpr. 1 Th. 12 gr.</p> <p>5) Terpsichore, oder sechszig leichte Tanzmelodien zur angenehmen Unterhaltung für junge Klavierspieler. Zweyte Auflage. Pränumer. 12 gr. Ladenpr. 16 gr.</p> <p>6) Weiske: Sammlung sehr leichter, angenehmer und gefälliger Gesänge, Lieder und Tonstücke, nach dessen Tode herausgegeben. Pränumerationspreis 12 gr. Ladenpr. 16 gr.</p> | <p>7) Neue praktische Singschule für Kinder, nach einer leichtern Lehrart bearbeitet und als Beytrag zur Vermehrung häuslicher Freuden für Eltern und Erzieher, Leipzig, bey Gerhard Fleischer. Vier Bändchen. Das dritte und vierte Bändchen enthält eine Sammlung leichter Lieder mit Klavierbegleitung. Preis 3 Thlr.</p> <p>8) Praktische Violinschule nach einer neuen u. leichtern Stufenfolge bearbeitet. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Preis 2 Thlr.</p> <p>9) Praktische Prätudirschule oder Anweisung in der Kunst, Vortspiele und Fantasien selbst zu bilden. Zwey Bände. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Ladenpreis jeder Band 2 Thlr.</p> <p>10) Kunst, das Pedal fertig zu spielen und ohne mündlichen Unterricht zu erlernen. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Preis 1 Thlr. 8 gr.</p> <p>11) Gesanglehre für Vorteschulen. Leipzig bey Gerhard Fleischer. Preis 12 gr.</p> <p>12) Vierhändige Uebungsschule, oder Elementarcursus für das Pianoforte &amp;c. Leipzig, bey Peters, Bureau de Musique. Drey Hefte, jedes Hest 16 gr.</p> <p>13) Männerchöre. Zwey Hefte, Jedes Hest 12 gr.</p> <p>14) Volksschulengesangbuch wird nächstens erscheinen.</p> |
|--|---|

Wer sich unmittelbar an den Verfasser wendet, baare Bezahlung in Conventionsmünze einsendet, und nicht einzelne Hefte verlangt, zahlt bey den selbstverlegten Musikalien: Nr. 1. 2. 5. 4. 5. 6. 15. den Pränumerationspreis, und erhält bey den übrigen einen verhältnißmäßigen Rabatt.

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

## Erste Lection.

## Aufgaben über die Begleitung der Chromatischen Tonleiter.

1.

Wir haben den zweyten Band mit denjenigen Uebungen beschloffen, welche für die jungen Generalbassisten ungemein nützlich und unentbehrlich sind, nämlich mit den Aufgaben über die Begleitung der Dur- und Moll-Tonleiter. Nicht weniger nützlich sind aber auch die Uebungen in der Begleitung der chromatischen Tonleiter, und daher fangen wir den gegenwärtigen dritten Band mit diesen Uebungen an, welche sich an jene letzten des vorigen Bandes anschließen.

1.) Diese erste Aufgabe zeigt die chromatische Tonleiter von *c* ausgehend, und zwar die ersten vier Takte aufsteigend, die letzten vier absteigend. Bey der aufsteigenden Tonfolge habe ich hier den Quintsepten=Accord angewendet und diesen Accord dann bey der absteigenden Tonreihe mit dem Secund=Quarten=Accorde abwechseln lassen.

Da ich nun voraussetzen kann, daß meine Lernenden die Lectionen des zweyten Bandes fleißig geübt und das Vorgetragene sich ganz eigen gemacht haben, so konnte ich bey Begleitung dieser Scala eine Vorstellung der ganzen Accorde weglassen, und bloß

Neue prakt. Generalbassschule, 3. Band.

die Melodie anzeigen, welche der Lernende nun nach dem beziffer-ten Basse harmonisch begleiten wird. Indessen will ich zur Erleichterung desselben hier noch einige Anmerkungen beysügen und dabey auf diejenigen Lectionen des zweyten Bandes verweisen, bey deren Wiederholung er um desto sicherer die gegenwärtigen Aufgaben richtig treffen wird.

Im ersten Takte folgt nach dem Dreysklange von *c* der Quintsepten=Accord von *cis*. Man findet diesen Accord in der fünften und zwanzigsten Lect. des zweyten Bandes, in der dritten Aufg. im zweyten Takte, der dritte Accord. Dieser Accord geht bey der gegenwärt. Aufg. in den Dreysklang von *D-moll* über.

Im zweyten Takte ist dieser Quintsepten=Accord von *dis*, wie in der fünften Aufgabe der so eben erwähnten Lection des zweyten Bandes. Es folgt der Dreysklang *E-moll*, und an diesen schließt sich wieder der Quintsepten=Accord von *e* an mit der verminderten Quinte (*5b*), weil hier wegen des Uebergangs nach *f* nicht *h*, sondern *b* seyn soll. Siehe die 12te Aufgabe jener Lection des zweyten Bandes.

?

2.

3.

The image shows two musical exercises, labeled 2 and 3. Each exercise consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a chromatic scale of eighth notes. The bass staff contains a series of chords, each with a figure below it. Exercise 2 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Exercise 3 starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#).

Der dritte Takte fängt mit diesem Quintsexten-Accord auf *fis* an, (Siehe II. Band. 25. Lect. 2. Aufg.) dann folgt er nach dem Dreyklange von *g* auf *gis*, (Ebendas. 4te Aufg.)

Im vierten Takte hat dieser Accord wieder die verminderte Quinte (Ebendas. 11. Aufg.) weil er in den Dreyklang von *b* überleitet; dann folgt er auf *h*, (1. Aufg.) und geht wieder in den Dreyklang von *c* über.

Von dem fünften Takte an gesellt sich nun der Secundquarten-Accord hinzu, der in den Sexten-Accord übergeht. Bey diesem Secundquarten-Accord muß ich auf die neun und zwanzigste Lect. des zweyten Bandes verweisen, bey deren Wiederholung der Lernende in gegenwärtiger Aufg. nicht irre gehen wird.

Zuerst sehen wir den Secundquart-Accord über *b*, mit der

Melodie *e*, welchen Accord der Lernende in der zwölften Aufgabe der erwähnten Lection finden wird.

Im sechsten Takte ist dieser Accord über *a* mit der Melodie *dis*, (5te Aufg.) und über *g*, mit der Melodie *cis*, (5te Aufg.) Ein Strich durch die Ziffer zeigt die Erhöhung des Intervalls statt  $\sharp$  an.

Im siebenten Takte finden wir diesen Accord über *f* mit der Melodie *h*, (1te Aufg.) und über *e* mit der Melodie *ais*, (6te Aufg.)

Im achten Takte steht dieser Accord über *d*, mit der Melodie *gis*, (4te Aufg.) und zuletzt über *c*, mit der Melodie *fis*, (2te Aufg.)

2.) In der zweyten Aufgabe habe ich eben diese chromatische Tonleiter von *c* mit einer andern Melodie vereinigt, bey welcher es nun nicht mehr nöthig ist, die Aufgaben jener Lection des



4.

Exercise 4 consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a chromatic scale starting on G4 and ascending to G5. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a series of chords, each with a figure bass number (2, 4, 6) above it, corresponding to the notes of the chromatic scale in the upper staff.

5.

Exercise 5 consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a chromatic scale starting on G4 and ascending to G5. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a series of chords, each with a figure bass number (2, 4, 6) above it, corresponding to the notes of the chromatic scale in the upper staff.

6.

Exercise 6 consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a chromatic scale starting on G4 and ascending to G5. The lower staff is a bass clef with the same key signature and time signature. It contains a series of chords, each with a figure bass number (2, 4, 6) above it, corresponding to the notes of the chromatic scale in the upper staff.

2ten Bandes anzuzeigen, weil es die nämlichen Accorde der vorigen Aufg. sind, nur in einer andern Verwechslung der Intervalle.

Eben so erscheinen vom fünften Takte die nämlichen Secundquarten-Accorde der ersten Aufgabe, jedoch in einer andern Stellung der Intervalle, und der aufmerksame Spieler wird nun bei der angezeigten Melodie die Begleitung leicht treffen.

3.) Zu dieser Aufgabe sind die erklärenden Anmerkungen weniger nöthig, weil die meisten hier vorkommenden Accorde bereits in der vorigen Aufg. da gewesen sind. Nur der 4te Accord am Anfange des 2ten Takts ist hinzugekommen. (2. Band. 25. Lect. 6. Aufg.)

5.) Der wieder hinzugekommene Accord auf *eis* im Anfange des 2ten Takts findet sich in der 7ten Aufg. der eben erwähnten Lect.



7.

8.

9.

10.

11.

7.) 8.) Der in gegenwärtiger Aufgabe neu hinzugekommene Accord ist am Anfange des zweyten Taktes auf *his*, und heißt also *his*, *dis*, *fis*, *gis*, und dann im siebenten Takte der Secundquarten-Accord *fis*, begleitet von *gis*, *his*, *dis*.

9.) 10.) In dieser Aufgabe erscheint ein Quintsexten-Accord im zweyten Takte auf *fis fis* und hat also zur Begleitung *ais*,

*cis*, *dis*, und im siebenten Takte *cis*, mit der Begleitung *dis*, *fisfis*, *ais*.

11.) 12.) Ein Quintsexten-Accord im Anfange des zweyten Taktes auf *ciscis*, mit der Begleitung *cis*, *gis*, *ais*, und den Secundquarten-Accord im siebenten Takte auf *gis* mit *ais*, *ciscis*, *ais*.

12.

15.

14.

15.



16.

13.) 14.) Die Tonleiter von *ges* in chromatischer Tonfolge. Zur Erleichterung will ich bey dieser Tonart, welche sich durch ihre Vorzeichnung von den vorhergehenden unterscheidet, auf jene 25ste Lect. des zweyten Bandes verweisen, und diejenige Aufgabe nennen, in welcher die hier befindlichen Accorde vorgestellt sind.

Im ersten Takte ist der Quintsepten=Accord auf *g*, (S. jene Lect. Aufg. 9). — Im zweyten Takte ist dieser genannte Accord auf *a* (Aufg. 11.) und *b*, dessen Begleitung mit der verminderten Quinte (*5b*) *des, fes, ges* ist. Der letzte Accord dieses Taktes ist *ces, es, ges*. — Im dritten Takte ist dieser Quintsepten=Accord auf *c*, (Aufg. 8.) und auf *d*, (Aufg. 10.) und zuletzt *Es-moll*. — Im vierten Takte befindet sich der Quintsepten=Accord auf *es* mit der verminderten Quinte (*5b*), also *es, ges, bb, ces*. Der Ten *bb* wird mit der *A*-Taste angegeben; (Siehe 1. Bd. 1. Lect.)

Auf diesen Accord folgt der Dreyklang von *fes*, also *fes, as, ces*, oder *e, gis, h*; der zweyte Quintsepten=Accord ist auf *f* mit der Begleitung *as, ces, des*. — Im fünften Takte kommt der Secundquarten=Accord vor, der in der 29. Lection des zweyten Bandes vorgestellt worden ist, auf welchen ich hier zurückweise. Dieser Accord kommt hier auf *fes* vor, und wird mit *ges, b, des* begleitet. — Im sechsten Takte erscheint der Secundquarten=Accord auf *es*, (S. jene Lect. Aufg. 11.) und *des*, (Aufg. 9). — Im siebenten Takte finden wir diesen Accord auf *ces* mit der Begleitung *des, f, as*. In einer andern Vorzeichnung findet man diesen Accord in der 7. Aufg. der 29. Lection des vor. Bandes. — Den folgenden Secundquarten=Accord zeigt die 12. Aufg. der erwähnten Lection. — Im achten Takte haben wir diesen Accord auf *as*, (Aufg. 10.) und auf *ges*, (Aufg. 8.)



17.

4 4 6 4 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 4 6

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 2 6

18.

4 4 6 4 4 4 4 6 4 4 6 4 4 6 6 6 6

5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5

19.

6 6 6 4 6 4 4 6 4 4 6 4 4 6 4 4 6

5b 5 5 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6

6 6 6 6 6 6 6 4 4 4 4 4 4 4 4 4 6

5 5 5 5 5 5 5 2 6 2 6 2 6 2 6 2 6

20.

Figured bass notation for exercise 20: 6, 6, 6b, 6, 6, 6b, 6, 6, 4, 6, 4, 6, 4b, 6, 4, 6, 4b, 6.

21.

Figured bass notation for exercise 21: 4b, 6, 4b, 6, 6, 6, 6b, 6, 6, 6b, 6, 6b, 6, 6, 4, 6, 4, 6, 4b, 6.

22.

Figured bass notation for exercise 22: 4, 6, 4b, 6, 4b, 6, 4b, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 6b, 6, 6, 6, 6, 6.

15) 16.) In diesen Aufgaben kommen eben dieselben Accorde vor, wie in den zwey vorigen, nur der erste Accord des zweyten und sechsten Takts ist hinzugekommen, der als Quintsexten-Accord aus *e, g, b, c*, besteht. — Im sechsten Takte der Secundquarten-Accord auf *b*, mit *e, e, g*.

17.) 18.) Eben diese Accorde der vorigen, nur die neuhinzugekommenen im zweyten und sechsten Takte. Im zweyten ist der Quintsexten-Accord auf *b*, (Aufg. 1.) und im sechsten der Secundquarten-Accord auf *f*, (Aufgabe 1. in der 29sten Lection.)

23.

24.

24.) Im letzten Takte dieser Aufgabe stehen zwey Ziffern (65) neben einander. Diese bedeuten, daß zuerst die Sexte, dann die Quinte zum Uebergang in die Terz *a* des folgenden letzten Accords angegeben werden soll.

So wie ich meine jungen Musiker bey den 2 letzten Lect. des vor. Bds. erinnerte, die Uebungen über die Begleitung der Dur- und Moll-Tonleiter oft zu wiederholen, und die harmonische Be-

gleitung dieser diatonischen Scalen sich ganz eigen zu machen, eben so muß dies auch bey der chromatischen Tonleiter geschehen. Dadurch werden sie nicht allein im schnellen Auffinden der mit Ziffern angezeigten Intervalle immer geübter, sondern auch zugleich mit der Verbindung der Accorde immer vertrauter, daß sie dann im Stande sind, auch ohne Angabe der Melodie die bezifferten Basnoten richtig zu begleiten.

## Zweyte Section.

## Fortsetzung der Chromatischen Tonleiter.

1.

2.

3.

The image contains three musical exercises, labeled 1, 2, and 3. Each exercise consists of a treble clef staff and a bass clef staff. Below the bass clef staff, there is a line of figured bass notation. The exercises show a chromatic scale in both directions (ascending and descending) across the octave. The figured bass notation includes numbers 1-7 and flats (b) to indicate the notes of the scale and the specific voicings of the chords.

Wir gehen hier unsere chromatischen Tonleitern noch einmal durch, indem wir dabey die verschiedenen Septimen-Accorde anwenden. Diejenigen, welche sich im vorhergehenden Bande dieser Generalbassschule mit dem Septimen-Accorde gehörig bekannt

gemacht haben, werden dann auch diese Aufgaben, bey welchen die Melodie in verschiedenen Lagen angegeben worden ist, bald auflösen. Sowohl die wesentliche als auch die zufällige Vorzeichnung bestimmt die Intervalle dieses Septimen-Accorde.



4.

5.

Von der vierten Aufgabe an habe ich die dreifache Melodie Bassnote mit einer jeden dieser drey Melodien verbunden welche zugleich über einander verbunden, so daß also die unten stehende Bassnote mit einer jeden dieser drey Melodien verbunden werden soll. Der Spielende macht also aus dieser einzigen Aufgabe

6.

drey, die sich nur durch die Verwechslung der Accorde oder durch die Melodie unterscheiden. Nicht allein des Raums wegen ist diese Zusammenziehung der dreysfachen Melodie geschehen, sondern es wird für den Lernenden auch den Vortheil haben, daß diese Melodien sich gegenseitig erklären, und die Begleitung der einen aus den Intervallen der übrigen gesehen werden kann.

Bei den Uebungen in der chromatischen Tonleiter müssen sich nun die Lernenden eben so wie in der diatonischen Tonleiter so oft üben, bis sie im Stande sind, nach den bloßen Bassnoten, ohne Angabe der Melodie, die Begleitung zu treffen. Zur Ersparung des Raums habe ich dergleichen Lektionen mit bloßen Bassnoten hier nicht mehr so, wie im ersten Bande nöthig war, abdrucken lassen. Fleißige Generalbassspieler können sich diese Bassnoten der chromatischen Tonleiter allein abschreiben und nun versuchen, ob sie diese sogleich begleiten können.

Neue prakt. Generalbassschule, 3. Band.

Die Lernenden haben bey derjenigen Begleitung dieser chrom. Tonfolge, welche mit der Octave in der Melodie anfängt, sich vor fehlerhaften Quintenfolgen zu hüten. Wenn man z. B. in dieser Lektion die dritte Aufgabe so spielen wollte:

$c$	$b$	$a$	$c$	$h$	$des$	$c$	$es$	$d$	$f$	$c$
$g$	$g$	$f$	$a$	$g$	$b$	$a$	$c$	$h$	$d$	$c$
$e$	$e$	$d$	$fis$	$e$	$g$	$f$	$a$	$g$	$h$	$g$

u. s. w.

so würden die hier mit Bogen bezeichneten Accorde auf einander folgende Quinten enthalten. Um diese zu vermeiden muß man hier statt des zweyten untern Tons die Quinte des Basses verdoppeln, und so würden diese Accorde nun auf folgende Weise stehen:

$c$	$b$	$a$	$c$	$h$	$des$	$c$	$es$	$d$	$f$	$e$
$g$	$g$	$f$	$a$	$g$	$b$	$a$	$c$	$h$	$d$	$c$
$e$	$e$	$a$	$fis$	$h$	$g$	$e$	$a$	$d$	$h$	$e$

u. s. w.

D

7.

8.

Dies in der dritten Aufgabe Erklärte wende man nun auch in den folgenden Aufgaben bey derjenigen Melodie-Zeile an, wo die Oberstimme in der Octave des Basses anfängt.



9.

4/2 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 7 7<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 7 7<sup>b</sup> 4/2 6

10.

7 4/2 7<sup>b</sup> 4/2 7<sup>b</sup> 4/2 6<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 4/2 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 7 7<sup>b</sup> 5<sup>b</sup> 7<sup>b</sup> 7



11.

This system contains the first four staves of the chromatic scale exercise. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The music consists of a continuous chromatic scale. The first staff has a measure with a double flat (bb) above it. The second staff has a measure with a double flat (bb) above it. The third staff has a measure with a double flat (bb) above it. The fourth staff has a measure with a double flat (bb) above it. The system ends with a double bar line.

This system contains the next four staves of the chromatic scale exercise. The first two staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). The music consists of a continuous chromatic scale. The first staff has a measure with a double flat (bb) above it. The second staff has a measure with a double flat (bb) above it. The third staff has a measure with a double flat (bb) above it. The fourth staff has a measure with a double flat (bb) above it. The system ends with a double bar line.

12.

7<sup>b</sup> 7 7<sup>b</sup><sub>5</sub> 7<sup>b</sup> 7 7<sup>b</sup><sub>5</sub> 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>  $\frac{4}{2}$  6 7  $\frac{4}{2}$  7<sup>b</sup>  $\frac{4}{2}$  7<sup>b</sup>  $\frac{4}{2}$  6<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>  $\frac{4}{2}$  7<sup>b</sup>

15.

7<sup>b</sup> 7 7<sup>b</sup><sub>5</sub> 7<sup>b</sup> 7 7<sup>b</sup><sub>5</sub> 7<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>  $\frac{4}{2}$  6 7  $\frac{4}{2}$  7<sup>b</sup>  $\frac{4}{2}$  7<sup>b</sup><sub>5</sub>  $\frac{4}{2}$  6<sup>b</sup> 7<sup>b</sup>  $\frac{4}{2}$  7<sup>b</sup>

14.

In diesen Aufgaben wird der verminderte Septimen-Accord, der aus lauter kleinen Terzen zusammengesetzt ist, vorzüglich geübt. Da in dem vorigen Bande noch keine eigenen Uebungen über diesen Septimen-Accord vorgekommen sind, so werden hier diese Aufgaben ihren Zweck erreichen, nämlich den Lernenden mit dem verminderten Septimen-Accorde in allen Tonleitern hinlänglich bekannt zu machen. Im zweyten Bande dieser Generalbassschule ist er in der vier und zwanzigsten Lection, nämlich in der achten Aufgabe von *gis* vorgestellt.

Um aber den Lernenden keinen Zweifel übrig zu lassen, soll hier eine ganze Reihe dieser verminderten Septimen-Accorde aufgestellt werden.

{	<i>f</i>	<i>e</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>
	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>
	<i>h</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>gis</i>	<i>dis</i>	<i>ais</i>	<i>eis</i>
{	<i>gis</i>	<i>dis</i>	<i>ais</i>	<i>eis</i>	<i>his</i>	<i>fisfis</i>	<i>ciscis</i>
	<i>ges</i>	<i>des</i>	<i>as</i>	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>bb</i>	
	<i>es</i>	<i>b</i>	<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>ges</i>	
{	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>es</i>	
	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>h</i>	<i>fis</i>	<i>cis</i>	<i>c</i>	
{	<i>fes</i>	<i>ces</i>					
	<i>des</i>	<i>as</i>					
	<i>b</i>	<i>f</i>					
{	<i>g</i>	<i>d</i>					

Diese verschiedenen Accorde kommen in den obigen Aufgaben vor, und wenn Lernende bey einem und dem andern zweifelhaft seyn sollten, so können sie im gegenwärtigen Verzeichnisse nachsehen, und in den untersten Benennungen, als den Bassnoten, aufsuchen.

## Dritte Section.

## Harmonische Begleitung der Melodie; a.) diatonisch.

The image displays ten numbered musical exercises (1-10) for diatonic harmonic accompaniment. Each exercise consists of a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (harmony). Exercises 1-4 are in C major, 5-7 in D major, 8-10 in F major. Fingerings (e.g., 7b, 4, 7h, 4/3) are indicated in the bass staff. Exercises 5-7 feature complex rhythmic patterns in the bass staff, including triplets and sixteenth notes. Exercise 8 has a key signature of two flats (B-flat major). Exercises 9 and 10 have a key signature of one flat (F major).

Es folgen hier Uebungen der Tonleiter in der Melodie mit untergelegten Bassnoten zur harmonischen Begleitung. Von der ersten bis zur sechszehnten Aufgabe ist die diatonische Tonleiter mit sehr einfacher größtentheils in Dreißklängen fortgehender

Begleitung. Von der siebenzehnten Aufgabe an ist die chromatische Tonleiter in die Melodie gelegt mit einem gedoppelten Bass, wovon der erste leichter ist und auf den zweiten vorbereitet.



11. 12. 13.

14. 15. 16.

17.

Bei dieser chromatischen Tonleiter ist am Anfange des sechsten Taktes ein Septimen-Accord mit der großen Terz, reinen Quinte und großen Septime, der im zweyten Bande die-

ser Generalbassschule, in der 24sten Lektion, in der 4ten und 7ten Aufgabe vorgekommen, und in den gegenwärtigen Aufgaben nunmehr auf noch andern Stufen der Tonleiter gezeigt wird.

18.

Exercise 18 consists of three staves. The top staff is the melody in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are piano accompaniment in G major, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time and features a chromatic accompaniment pattern in the right hand of the piano part.

19.

Exercise 19 consists of three staves. The top staff is the melody in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are piano accompaniment in G major, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time and features a chromatic accompaniment pattern in the right hand of the piano part.

20.

Exercise 20 consists of three staves. The top staff is the melody in G major, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The middle and bottom staves are piano accompaniment in G major, starting with a bass clef and a key signature of one sharp. The music is in 4/4 time and features a chromatic accompaniment pattern in the right hand of the piano part.

21.

22.

21.) In der Bezeichnung der Bassnoten muß den Lernenden noch folgendes gesagt werden. Wenn ein bloßes Kreuz (#) über der Bassnote steht, so bedeutet dieses die große Terz. Anstatt dieses Kreuzes schreibt man eine 3 mit einem Striche (3). Ist nun die Bassnote z. B. *dis* im ersten Takte dieser Aufgabe, so bedeutet das Kreuz oder die 3 die große Terz *fisfis*. Nach der gewöhnlichen Art, die gedoppelten Erhöhungen zu bezeichnen, sollte

die Anzeige des *sisfis* durch ein einfaches Kreuz (welches einige Tonlehrer auch Doppelkreuz nennen) geschehen (\* od. +); allein da in gegenwärtiger Tonart das *fis* als wesentliche Vorzeichnung schon angenommen ist, so ist es hier auch schon bestimmt genug, mit einem nochmaligen darüber gesetzten Kreuz die große Terz anzuzeigen, oder eine durchstrichene 3 darüber zu setzen.

22.) Dieser so eben erwähnte Fall ist in dieser Aufgabe eben-



23.

falls im ersten Takte auf der letzten Bassnote *ais*, deren große Terz *ciscis* ist.

Uebrigens muß für die Lernenden noch das hinzugesetzt werden, daß in diesen Aufgaben der chromatischen Tonleiter bey dem zweyten Bass vom fünften Takte an, wo die Melodie herabsteigt, fünfstimmig gespielt wird, und also die rechte Hand vier Töne bekommt, unter welchen sich die Octave des Basses, als verdoppeltes Intervall, befindet.

23.) 24.) Beyde Aufgaben sind auf dem Klaviere in den Takten gleich, aber in der Vorstellung durch die Noten verschieden. Um den Lernenden die gleichen Accorde dieser verschieden vorgezeichneten Tonleiter deutlich zu machen, will ich diese Septimenaccorde zusammen stellen, und nach den Takten der Aufgaben hersehen.

Aufg.	1r. Takt.	2r. T.	3r. T.	4r. u. 5. T.	6r. T.
23.	<i>cis dis</i>	<i>e fis</i>	<i>gis a</i>	<i>h e</i>	<i>ais</i>
	<i>ais his</i>	<i>cis dis</i>	<i>eis fis</i>	<i>gis cis</i>	<i>fis</i>
	<i>fisfis</i>	<i>gisgis</i>	<i>ais his</i>	<i>ciscis</i>	<i>dis</i>
	<i>dis eis</i>	<i>fis gis</i>	<i>ais h</i>	<i>cis fis</i>	<i>h</i>

Aufg.	1r. T.	2r. T.	3r. T.	4r. u. 5r. T.	6r. T.
24.	<i>des es</i>	<i>fes ges</i>	<i>as bb. ces</i>	<i>fes</i>	<i>b</i>
	<i>b c</i>	<i>des es</i>	<i>f ges</i>	<i>as des</i>	<i>ges</i>
	<i>g a</i>	<i>b c</i>	<i>d es</i>	<i>f b</i>	<i>es</i>
	<i>es f</i>	<i>ges as</i>	<i>b ces</i>	<i>des ges</i>	<i>ces</i>

Die übrigen Accorde sind in den vorhergehenden Takten bereits da gewesen.

In gegenwärtiger Lection ist auch von den einfachen Kreuzen Gebrauch gemacht worden. Wenn man das zweyfache Kreuz, ohne eine andere Ziffer über eine Bassnote gesetzt, überhaupt zur Bezeichnung der großen Terz genommen hat, so scheint das einfache zu der nämlichen Bezeichnung eigentlich überflüssig zu seyn. Indessen wird es für die jungen Musiker keine Freyung seyn, wenn sie hier in denjenigen Tonleitern, bey welchen die Stufen bereits in der Vorzeichnung durch Kreuze erhöht worden sind, eine große Terz, welche durch eine zweyfache Erhöhung entsteht, ebenfalls durch ein einfaches Kreuz, welches in Tonstücken diese gedoppelte Erhöhung anzeigt, bestimmt finden.



24.

25.

In den folgenden Tonleitern, nämlich *ges*, *des*, *as*, *es*, deren Stufen in der Vorzeichnung durch *b* erniedrigt worden sind, wird die große Terz durch ein *h* angezeigt, wo nach der Vorzeichnung eine kleine Terz seyn würde. Wenn also in der vier und zwanzigsten Aufgabe, welche die chromatische Tonleiter von *ges* vorstellt, die Bassnote *es* ein Widerrufungszeichen *h* über sich hat, so wird dadurch das nach der Vorzeichnung bestimmte *ges*

widerrufen, und *g* als große Terz von *es* bestimmt. — Eben so wird in der fünf und zwanzigsten Aufgabe bey der Bassnote *b*, welche ein *h* über sich hat, nicht *des*, wie es die Vorzeichnung will, sondern *d* als große Terz genommen.

Dieser nämliche Fall ist in der folgenden sechs und zwanzigsten Aufgabe, wo die Bassnote *f* vermöge des darüberstehenden Widerrufungszeichens nicht *as*, sondern *a* zur Terz bekommt.

26.

27.

Daß bey der einfachen Zifferbezeichnung der Lernende wisse, welche Töne gewöhnlich noch hinzukommen, darf ich hier voraussetzen, da bereits im zweyten Bande dieser Generalbasschule Seite X bis XI eine Uebersicht der gewöhnlichsten Bezifferungen gegeben worden ist. So zeigt also die Ziffer 7 den Septimenaccord an, wozu außer dem Grundtone die Terz, Quinte und Neue Pratt. Generalbasschule, 3. Band.

Septime gehören. Steht neben dieser 7 ein b, nämlich: 7b, so zeigt dieses die kleine Septime an, wenn in der Aufgabe vermöge der Vorzeichnung die große Septime seyn soll. Steht neben dieser 7 ein #, nämlich 7#, oder wenn sie durchstrichen ist, so bestimmt diese Bezeichnung die große Septime, wenn nach der Vorzeichnung die kleine vorkommen muß. Was dieses #

28.

29.

neben der Septime anzeigt, das zeigt auch  $\sharp$  an, wenn die Vorzeichnung der Aufgabe  $b$  hat. — Findet man aber ein  $b$ , oder ein  $\sharp$  und  $\sharp$ , unter der 7, dann bedeutet es die Terz, und zwar bey  $b$  die kleine, bey  $\sharp$  oder  $\sharp$  die große Terz.

Steht ein  $\sharp$  oder  $\sharp$  allein über einer Wahnote, so zeigt es

den Dreyklang in Dur an. Wenn also z. B. die  $C$ -Note ein  $\sharp$  über sich hat und zwar in einer Aufgabe, wo  $es$  und  $ges$  vorgezeichnet ist, so wird nun  $c, e, g$  zum Begleitungsaccord genommen. Eben so bekommt die  $G$ -Note mit einem  $\sharp$  bey vorgezeichnetem  $b$  und  $des$  zur Begleitung  $h$  und  $d$ .

## Vierte Section.

## Begleitung der Tonleiter des Basses im langsamen Zeitmaaße.

*A*

56 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76 76 76

*B*

56 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76 76 76

*C*

76 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76 76 76 76

Hier folgen nun Beispiele zur Begleitung der Tonleiter im langsamen Zeitmaaße. Zu jeder Tonstufe des Basses kommen zwey Accorde, die bey *A*) vollständig da stehen. Bey *B*) habe ich die nämlichen Accorde so vorgestellt, daß diejenigen Noten, welche die zwey verbundenen Accorde unterscheiden, sogleich in die Augen fallen. Bey *C*) habe ich bloß die Melodie zu den Bassnoten geschrieben, wozu der Lernende die begleitende Harmonie nach jenen Vorübungen leicht finden wird.



2.

56 56 56 56 56 56  $\frac{6}{5}$  56 76 76 76 76 76 76 56 56

4.

56 56 56 56  $\frac{6}{5}$  56 76 76 76 76 76 56 56 56 56

5.

56 56  $\frac{6}{5}$  56 76 76 76 76 76 56 56 56 56 56 56

6.

$\frac{6}{5}$  56 76 76 76 76 76 76 56 56 56 56 56 56

7.

56 76 76 76 76 76 76 56 56 56 56 56 56 56 56 76

8.

76 76 76 76 76 56 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76

9.

76 76 76 56 56 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76 76

10.

76 56 56 56 56 56 56 56 56 76 76 76 76 76 76 76

The image shows three systems of musical notation for bass accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is common time (C). The first system is labeled '11.' and the second '12.'. The third system is labeled '13.' and ends with a double bar line. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 above notes, and 7 and 6 below notes. The bass clef staff contains chords and single notes, often with the numbers '56' or '76' written below them, indicating the fingering for the two hands. The treble clef staff contains a simple melodic line.

Von der vierten Aufgabe dieser Lection an hat der junge Generalbasspieler bloß die angezeigte Melodie vor sich, welche er nach dem Muster der drey ersten Aufgaben harmonisch begleiten soll. Nach meinem in diesen drey ersten Aufgaben vorgezeichneten Gange darf ich hoffen, daß der junge Musiker alle hier folgenden Aufgaben leicht auflösen werde. Bey dem Aufsteigen der Tonleiter des Basses wechselt die rechte Hand in ihrer Begleitung mit

dem Dreyklange und Sextenaccorde ab; im Absteigen dagegen hat sie den Sextenaccord mit dem Septimenaccord zu verbinden. Der Lernende hat dabey vorzüglich auf diejenigen Töne Acht zu geben, welche die beyden auf einer einzigen Bassnote verbundenen Accorde unterscheiden, und auf diejenigen, welche von dem ersten Accorde zu dem zweyten ausgehalten werden.

Fünfte Section.

Begleitung der Tonleiter der Melodie im langsamen Zeitmaße.

1.

2.

Detailed description of the musical score: The page contains two exercises, labeled '1.' and '2.'. Each exercise consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. Exercise 1 shows a melody of eighth notes in the treble clef, with a bass clef accompaniment of chords. The bass clef chords are marked with fingerings: 6, 7b, 6, 7, 7, 7, 7, and 6/5. Exercise 2 shows a melody of quarter notes in the treble clef, with a bass clef accompaniment of chords. The bass clef chords are marked with fingerings: 6, 7b, 6, 7, 7, 7, 7, and 5/4 3.

In gegenwärtiger Lection ist die Tonleiter mit langsamen Zeitmaß in die Melodie verlegt. Jeder Ton der Melodie bekommt zwey begleitende Accorde. In der ersten Aufgabe ist, um es dem jungen Musiker deutlich zu machen, jede Stufe der Tonleiter in zwey einzelne Viertel aufgelöst, die in der folgenden als Zweyviertelnoten vergefüßt werden.



5.

Exercise 5 consists of four measures. The treble clef part features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part provides accompaniment with chords and fingerings: 5, 3, 7h, 5, 3, 7, 7, 7, 7, 7, 7, 5-4-3.

4.

Exercise 4 consists of four measures. The treble clef part features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part provides accompaniment with chords and fingerings: 5, 3, 7h, 5, 7, 7, 7, 7, 7, 5-4-3.

5.

Exercise 5 consists of four measures. The treble clef part features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part provides accompaniment with chords and fingerings: 5, 3, 7h, 5, 7, 7, 7, 7, 7, 5-4-3.

6.

Exercise 6 consists of four measures. The treble clef part features a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bass clef part provides accompaniment with chords and fingerings: 5, 3, 7h, 5, 7, 7, 7, 7, 7, 5-4-3.

7.

8.

9.

10.



## Sechste Lektion.

## Aufgaben zur Wiederholung.

The image displays three musical exercises for repetition, each consisting of a treble and bass staff. The first exercise is labeled '1. A' and 'B'. The second and third exercises are similar in structure but do not have labels. Each exercise consists of a treble staff and a bass staff. The first exercise is in C major and 4/4 time. The second and third exercises are also in C major and 4/4 time. The first exercise is labeled '1. A' and 'B'. The second and third exercises are similar in structure but do not have labels.

Diese Aufgaben enthalten zur Wiederholung die sämtlichen vorhergegangenen Accorde, doch mit Bindungen. Um es dem Anfänger recht deutlich zu machen, habe ich die erste Aufgabe unter *A B C* stufenweise gebunden. Bey *A* steht jeder einzelne Accord besonders; bey *B* sind in zwey Stimmen und bey *C* in drey Stimmen die gleichen Viertelnoten zu Halbnoten verbunden.



2.

Exercise 2: Treble clef, one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter and half notes, while the bass clef provides a simple accompaniment of quarter notes.

3.

Exercise 3: Treble clef, one sharp (F#). The melody in the treble clef features a slur over the first three notes, followed by quarter and half notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

4.

Exercise 4: Treble clef, two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a slur over the first three notes, followed by quarter and half notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

5.

Exercise 5: Treble clef, three sharps (F#, C#, and G#). The melody in the treble clef consists of quarter and half notes. The bass clef accompaniment consists of quarter notes.

The image contains musical exercises for bass clef instruments. Exercises 6 through 14 are single-line pieces in various key signatures and time signatures. Exercise II is a two-line piece in 3/4 time, featuring first and second endings (A and B) and includes fingering numbers (6) for the left hand.

II. Es folgen hier Uebungen in Sertenaccorden. So wie ich vorher bey der Wiederholung des Dreyklangs die Bindungen zeigte, eben so vereinige ich hier bey der Wiederholung der Sertenaccorde die Kenntniß des Diskant- Alt- und Tenorschlüssels.

The image shows a musical score for six exercises, numbered 5 through 13. Exercises 5 through 12 are written for the bass clef and feature various key signatures and fingerings. Exercise 13 is divided into two parts, (a) and (b). Part (a) is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). Part (b) is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The exercises are arranged in four staves, with exercises 5-12 on the first three staves and exercise 13 on the fourth staff.

Die drey Stimmen: Diskant, Alt und Tenor haben einerley Zeichen als Schlüssel, nämlich  $\text{C}$ . Die Notenlinie, welche durch diesen Schlüssel geht, bekommt den Namen *c*, und zeigt das eingestrichene *c* an, daher man diesen Schlüssel auch den *C*-Schlüssel nennt.

Wird dieser Schlüssel auf die erste Linie, wie hier Aufgabe 13 a), gesetzt, so wird es der Schlüssel für den Diskant, oder Diskantschlüssel. Die Namen der Linien sind also: *c*, *e*, *g*, *b*, *d*. — Steht dieser Schlüssel auf der dritten Linie, wie in der ersten und dritten Aufgabe, stellt diese Linie das nämliche *c*

für die Altstimme vor, und dieser Schlüssel heißt nunmehr der Altschlüssel, dessen Linien *f*, *a*, *c*, *e*, *g*, heißen. — Wird dieser *C*-Schlüssel auf die vierte Linie, wie in der zweyten und vierten Aufgabe, gesetzt, um das einbestrichene *c* sich auf dieser Linie zu denken, so bekommt er den Namen Tenorschlüssel, und bestimmt also die fünf Linien durch *d*, *f*, *a*, *c*, *e*.

Im dritten Hefte meiner Instructiven Variationen ist die Kenntniß dieser Schlüssel in mehrern Variationen gezeigt und erleichtert worden.

15) ist der Anfang der Choralmelodie: Wenn wir in höchsten  $\text{C}$ .

III.

1.

2.

3.

III. Hier sind Beispiele über den Quartferten-Accord, der im zweyten Bande dieser Generalbassschule von der sechsten Lektion an erklärt worden ist. Ein bloßes Kreuz über der Bassnote zeigt den Dreychklang mit der großen Terz an. — So wie bey der ersten Aufgabe der Bass mit einer dreyfachen Begleitung vorgezeichnet ist, so werden nun auch die übrigen Aufgaben in allen drey Lagen harmonisch begleitet.



1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12.

III.

III. In vorstehenden Beyspielen wird der Septimenaccord wiederholt, und da ich schon die vorigen Wiederholungen auch zugleich noch zur Einwebung mancher andern nothwendigen Kenntnisse oder neuer Ansichten der wiederholten Accorde benutzt habe, so ist es ebenfalls bey den jezigen geschehen.

In der ersten Aufg. habe ich die verschiedenen Stimmen gezeigt, Neue prakt. Generalbassschule, 3. Band.

in welche in die Septime fortgeschritten werden kann. Unter *A* ist es der Diskant oder die Melodie, unter *B* der Alt, oder die dem Diskant zunächst liegende Stimme, unter *C* der Tenor, oder die zwischen dem Alt und Bass sich befindende Stimme, welche in die Septime fortgeht. — Unter *DEFG* ist die Begleitung einer Bassstimme mit Septimenaccorden, die auf die folgenden Tonarten zu verlegen ist.

The image shows a page of musical exercises. Exercises 2 through 12 are arranged in five rows of two staves each. Each exercise is numbered and includes a key signature and a specific interval or chord structure. Exercise 2 is in G major with a second interval. Exercise 3 is in G major with a third interval. Exercise 4 is in G major with a fourth interval. Exercise 5 is in G major with a fifth interval. Exercise 6 is in G major with a sixth interval. Exercise 7 is in G major with a seventh interval. Exercise 8 is in F major with a second interval. Exercise 9 is in F major with a third interval. Exercise 10 is in F major with a fourth interval. Exercise 11 is in F major with a fifth interval. Exercise 12 is in F major with a sixth interval. Variation V is a two-staff piece with a treble clef and a bass clef, featuring a complex rhythmic pattern of eighth notes and chords.

V. Hier ist die nämliche Bassstimme mit Begleitung des Septimenaccords, doch so, daß die Septime sogleich eintritt, ohne Vorausgehen des Dreyklangs, wie bey IV.

Diese Begleitung eines und eben desselben Basses ist auf eine sechsfache Weise gezeigt und durch die Buchstaben A. B. C. D. E. F. von einander unterschieden worden.

Bey *A.* und *B.* fängt die Melodie des ersten Accords in der Octave des Grundtons an, bey *C.* und *D.* in der Terz, und bey *E F* in der Quinte.

Bey dieser sechsfachen Begleitung habe ich wieder in einer allmählichen Stufenfolge die Bindungen in den drey Stimmen gezeigt. Dieses mußte geschehen, wenn ich dem jungen Anfänger eine deutliche Einsicht in den gebundenen Accorden verschaffen wollte. Zuerst setzte

ich daher jeden Accord ohne Bindung, und ließ dann nur in einzelnen Stimmen diese Bindungen nach und nach entstehen.

Wenn nun der junge Musiker diese Bindungen in der ersten Aufgabe von *A* bis *F* sorgfältig studirt und geübt hat, dann wird es für ihn eine sehr nützliche Beschäftigung seyn, dieses Erlernte auch auf die übrigen Tonarten übertragen, wozu ich hier Gelegenheit gegeben habe. Um dieses Geschäft nicht zu sehr zu erschweren, habe



ich bey den folgenden Aufgaben die Melodie hinzugesetzt, und so wie bey der ersten Aufgabe die Ordnung *A B C D E F* beybehalten, damit der Lernende in zweifelhaften Fällen in der ersten Aufgabe unter diesen nämlichen Buchstaben nachsehen kann. Wenn also in einer der folgenden Aufg. von 2 bis 12 unter einem der sechs Buchstaben ein Zweifel entstände, so muß in der ersten Aufg. dieser nämliche Buchstabe wieder aufgesucht und aufs neue wieder die Intervalle desselben

studirt werden, und so wird der Zweifel sich bald auflösen. — Sollte es dennoch für den jungen Generalbassisten zu schwer werden, diese Bindungen durch alle Tonarten vorzustellen, so wird der einsichtsvolle Lehrer, um die Geduld seines Schülers nicht zu ermüden, schon mit der richtigen Begleitung einiger Tonarten zufrieden seyn.

2) Diese Bezifferung muß sich der Spieler auch in den folgenden Aufgaben bey den unbezifferten Bassnoten denken.

The image displays a musical score for a piano exercise, consisting of six systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is divided into three main sections:

- Section 1 (Systems 1-2):** Labeled with letters B, C, D, and E above the treble staff. It features a sequence of chords and melodic lines in the right hand, with a corresponding bass line in the left hand.
- Section 2 (Systems 3-4):** Labeled with letters F, 3. A, and B above the treble staff. This section includes a key signature change to two sharps (F# and C#) at the beginning of the 3. A section.
- Section 3 (Systems 5-6):** Labeled with letters C, D, E, and F above the treble staff. This section continues the exercise with various chordal and melodic patterns.

*D* *E* *F* 5. *A*

*B* *C* *D*

*E* *F* 6. *A*

*B* *C* *D* *E*

Exercise 7, first system. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The system contains two staves. The first staff has a treble clef and contains notes with accidentals. The second staff has a bass clef and contains notes with accidentals. The system is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled with a fermata and the letter 'F'. The second measure is labeled with a fermata and the letter 'A'. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Exercise 7, second system. Treble clef, key signature of three sharps. The system contains two staves. The first staff has a treble clef and contains notes with accidentals. The second staff has a bass clef and contains notes with accidentals. The system is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled with a fermata and the letter 'C'. The second measure is labeled with a fermata and the letter 'D'. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Exercise 8, first system. Treble clef, key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The system contains two staves. The first staff has a treble clef and contains notes with accidentals. The second staff has a bass clef and contains notes with accidentals. The system is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled with a fermata and the letter 'A'. The second measure is labeled with a fermata and the letter 'B'. The system ends with a double bar line and repeat dots.

Exercise 9, first system. Treble clef, key signature of three flats. The system contains two staves. The first staff has a treble clef and contains notes with accidentals. The second staff has a bass clef and contains notes with accidentals. The system is divided into two measures by a double bar line. The first measure is labeled with a fermata and the letter 'D'. The second measure is labeled with a fermata and the letter 'E'. The system ends with a double bar line and repeat dots.



The image displays six musical exercises, each consisting of two staves. The top staff of each exercise is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The key signature is B-flat major (two flats). Exercises are labeled with letters A, B, C, D, E, F and numbers 10 and 11. Exercise 10 includes a repeat sign. Exercise 11 includes a repeat sign and a first ending bracket.

**Exercise 1:** Treble clef, B-flat major. Labels: B, C, D.

**Exercise 2:** Treble clef, B-flat major. Labels: E, F, 10, A, B.

**Exercise 3:** Treble clef, B-flat major. Labels: C, D, E, F.

**Exercise 4:** Treble clef, B-flat major. Labels: 11, A, B, C.

Da meine Absicht ist, die jungen Musiker in denjenigen Regeln, welche sie bisher erlernten noch mehr zu befestigen; so habe ich diese sechste Lektion dazu bestimmt, nicht nur das Erlernte zu wiederholen, sondern auch durch Aufstellung größerer und mannigfaltiger Beispiele eine geläufige und schnelle Anwendung aller Regeln zu befördern. Zugleich ist auch die Bezifferung nur in den ersten Aufga-

ben hinzugefügt und in den übrigen weggelassen worden, damit sich der junge Generalbassspieler gewöhnen möge, bey einem unbezifferten Basse die verschiedene Begleitung desselben zu üben. Daß eine solche Uebung zu unbezifferten Bagnoten eine richtige und verschiedene Begleitung zu treffen, das Selbstdenken schärft, ist wohl unläugbar.

VI.

The musical score is divided into three systems, each with a treble and bass staff. The first system is marked '1. A' at the beginning and 'B' at the end. The second system is marked 'C' at the beginning. The third system is marked 'D' at the beginning. The notation includes chords and individual notes with fingerings (6, 5) indicated above or below the notes. The key signature is one flat (B-flat).

VI. Wiederholung des Quintsexten=Accords, der im zweyten Bande in der 25sten und 26sten Lektion vorgetragen worden ist.

Die erste Aufgabe zerfällt hier in vier Abtheilungen. Die erste Abtheilung (A) hat den Quintsexten=Accord auf den sogenannten

guten Noten; dahingegen die zweyte Abtheilung (B) diesen Accord auf den sogenannten schlechten Noten hat. In der dritten und vierten Abtheilung (C) und (D) ist dieser nämliche Accord in Moll auf eben diese Art zuerst auf guten dann auf schlechten Noten vorgestellt.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with various note values and rests. The bass staff contains a bass line with similar note values. A key signature of one sharp (F#) is indicated. A 'D' time signature is present above the treble staff. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the bass staff.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. A key signature of one sharp (F#) is indicated. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the bass staff.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. A key signature of one sharp (F#) is indicated. Section markers 'A', 'B', 'C', and 'D' are placed above the treble staff. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the bass staff.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line. The bass staff contains a bass line. A key signature of one sharp (F#) is indicated. Fingering numbers (1-5) are written below the notes in the bass staff.



4.

5.

6.

7.

8.

The image contains seven musical systems. Systems 9 through 12 are single-staff exercises in bass clef, each with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). Exercise 9 starts with a whole rest on the first staff. Exercise 10 has a key signature change to one flat (B-flat) in the second half. Exercise 11 has a key signature change to one flat (B-flat) in the second half. Exercise 12 has a key signature change to one flat (B-flat) in the second half. System VII is a two-staff exercise. The upper staff shows a sequence of triads with fingerings 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7. The lower staff shows the corresponding bass line with fingerings 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4, 7, 4. The exercise is divided into two sections, A and B, by a double bar line.

VII. Hier folgt der im zweiten Bande in der 27ten und 28ten Lektion vorgestellte Terzquarten-Accord zur Wiederholung in längern Beispielen. Die Bindungen sind, wie vorher, durch eine Stufenfolge in *A. B. C.* deutlich gemacht werden.

Neue Pratt. Generalbassschule, 3. Band.

1. *C*

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

VIII.

1. *A*



*B*

*2. A*

*B*

VIII. Wir wiederholen hier den Secundquartenaccord, der in der 29sten und 30sten Lektion des zweyten Bandes erklärt worden ist, in einem langen Satze.

Die erste Aufgabe theilt sich in drey, durch die Buchstaben *A. B. C.* unterschiedene Sätze, nach der dreyfachen Begleitung.

Wey *A* und *B* ist die Begleitung vollstimmig ausgeföhrt, und bey *C* nur die Melodie angezeigt, um den Lernenden bey

Ansicht derselben zum Nachdenken über den ganzen Accord zu veranlassen.

Damit aber der junge nachdenkende Musiker eine Vergleichung anstellen könne, ob seine Auflösung die richtige sey, so habe ich in der zweyten Aufgabe bey *C* jenen Satz vollstimmig gezeigt, nach welchem der Lernende nun seine Auflösung des Satzes von *C* in der ersten Aufgabe prüfen kann.



Exercise 1: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time. The piece begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-6. A 'C' time signature appears above the treble staff at measure 5. The exercise concludes with a double bar line at measure 8.

Exercise 2: Treble clef, key signature of one sharp (F#), common time. The piece begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a bass line. Fingerings are indicated by numbers 1-6. The exercise concludes with a double bar line at measure 4.

Exercise 3: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time. The piece consists of a single bass staff with a melodic line. The exercise concludes with a double bar line at measure 4.

Exercise 4: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time. The piece consists of a single bass staff with a melodic line. The exercise concludes with a double bar line at measure 4.

Exercise 5: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time. The piece consists of a single bass staff with a melodic line. The exercise concludes with a double bar line at measure 4.

Exercise 6: Bass clef, key signature of one sharp (F#), common time. The piece consists of a single bass staff with a melodic line. The exercise concludes with a double bar line at measure 4.

9.

10.

11.

12.

IX.

1.

2.

# 2 6 4 4# 6 2 6 6 2 6 4 6 4#

IX. Hier sind die Beispiele des Secundquartfertenaccords in den Molltonarten vorgestellt. In jeder Aufgabe findet sich zuerst die kleine Secunde im zweyten Takte, dann die große Secunde im dritten, und endlich die übermäßige Secunde im vierten Takte. Von den im vierten Takte vorkommenden zwey Achteln ist hier das erste als die Hauptnote des

Neue prakt. Generalbassschule, 3. Band.

Basses, welche die Begleitung bestimmt, anzusehen; das zweyte Achtel hingegen ist gleichsam die Uebergangsnote zu dem ersten Viertel des fünften Taktes. Der Begleitungsaccord des ersten Bass=Achtels bleibt also auch bey dem zweyten Achtel ruhen, und bildet, obgleich unbezeichnet, mit diesem den Secundquartfertenaccord.

3.  $\sharp$  2 6  $\frac{4}{2}$  6  $\frac{\sharp}{2}$  6 2  $\frac{5}{2}$  4.  $\sharp$  2 6  $\frac{4}{2}$  6

6 2  $\frac{5}{2}$   $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6 2  $\frac{5}{2}$  5.  $\sharp$  2 6  $\frac{4}{2}$  6 6

6.  $\sharp$  2 6  $\frac{4}{2}$  6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6 7.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$  2 6  $\frac{4\sharp}{2}$  2

$\frac{4\sharp}{2\sharp}$   $\frac{2\sharp}{2\sharp}$  6 2  $\frac{5}{2}$  8.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$  2 6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$   $\frac{2\sharp}{2\sharp}$  6 2  $\frac{5}{2}$

9.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$  2 6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6 6 2  $\frac{5}{2}$  10.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$  2 6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6

6 2  $\frac{5}{2}$  11.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$  2 6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6  $\frac{4\sharp}{2\sharp}$  6 6 2  $\frac{5}{2}$  12.  $\sharp$  6

$\frac{4\sharp}{2\sharp}$   $\frac{4\sharp}{2\sharp}$   $\frac{2\sharp}{2\sharp}$  6 2  $\frac{5}{2}$  13.  $\sharp$  2 6  $\frac{4}{2}$   $\frac{4\sharp}{2\sharp}$   $\frac{2\sharp}{2\sharp}$  6 2  $\frac{5}{2}$

Wollte man nun jenes vorerwähnte Achtel beziffern, so müßte es die Signatur des Secundquartsfertenaccords bekommen. Uebrigens ist dieser Accord in obigen Aufgaben auf eine solche Weise vorgestellt, daß sich der Lernende durch diese Uebung eine ziemliche Fertigkeit erwerben wird.

Siebente Section.  
Vorstellung des Nonenaccords.

Wir haben zeither die gewöhnlichsten und hauptsächlichsten Accorde, welche gleichsam den Grund des harmonischen Gebäudes ausmachen, kennen und in mannigfaltigen Uebungen anwenden lernen. Es folgen nun noch diejenigen Accorde, welche dissonirende Intervalle enthalten, die man oft als bloße Vorhalte betrachtet. — Unter Vorhalten versteht man solche Töne, welche bey einer Accordfolge das Eintreten der Intervalle eines unmittelbar verbundenen Accords aufhalten. Wenn z. B. der Dreyklang *c, e, g* eintreten soll, und anstatt des *c* das *d* ange-

geben wird, auf welches sodann das *c* erst folgt, so ist dies ein Vorhalt. Wenn ferner bey eben diesem Dreyklange, anstatt das *e* sogleich zu nehmen, das *f* dem *e* vorher genommen wird, so ist dies ein Vorhalt, und zwar der Terz. Wenn endlich bey dem nämlichen Dreyklange dem *g* das *a* vorhergeht, und dann erst das *g* folgt, so ist dies ein Vorhalt der Quinte. — Auf diese Art können auch die Septimenaccorde mit ihren Verwechslungen aufgehalten werden. — Hier ist die Vorstellung des Nonenaccords, wodurch die Octave aufgehalten wird.



Achte Lection.  
Aufgaben über den Nonenaccord.

Nach der anschaulichen Vorstellung des Nonenaccords folgen nun kleine Beyspiele, in welchen dieser Accord vorkommt. Der Nonenaccord besteht also aus Terz, Quinte und None.

Bey diesen Beyspielen habe ich den Quintsextenaccord vorausgehen lassen, von dem die Terz in den folgenden Accord übergeht, und bey diesem als None erscheint. Doch kann auch dem Nonenaccord der Dreyklang, der Sextenaccord, der Septimenaccord vorhergehen.

In der ersten Aufgabe habe ich die vollständige Harmonie hergesetzt.

In der zweyten Aufgabe habe ich bloß die Melodie ange-

zeigt, und der Lernende wird den vollständigen Accord selbst zu finden wissen.

In der dritten Aufgabe habe ich die bloßen Bassnoten vorgelegt, nach welchen nun der Generalbassspieler sich auch die Melodie selbst hinzusetzen und wie vorher in den drey Lagen vortragen wird.

Von der vierten Aufgabe an zeigt sich der Bass nur einmal, und der übende Musiker wird diese zwey Takte des Basses auf jene dreyfache Weise harmonisch begleiten.

Nach diesen gegenwärtigen und in den zwey folgenden Uebungen wird der Lernende sich mit der Anwendung des Nonenaccords völlig bekannt gemacht haben.

## Neunte Section.

## Vorstellung der abgeleiteten Accorde.

In der gegenwärtigen Section wird der Nonenaccord in seinen Verwechslungen vorgestellt.

Wenn bey dem Nonenaccorde die Terz des Dreiflangs als Baßton angenommen wird, so besteht er aus Terz, Sexte und Septime. Doch wird es hier zur Regel gemacht, die Sexte und Septime nicht nahe beysammen, sondern entfernt von einander zu brauchen.

Wenn ferner die Quinte als Baßton angenommen wird, so besteht dieser Accord aus Octave, Sexte und Quinte, und diese Quinte ist ein Vorhalt der Quarte.

Von den Nonenaccorden an bin ich von der vorigen Aufeinanderfolge der Tonarten abgewichen. Ich habe nämlich die Ordnung der Tonarten nach den Unterquinten gewählt. Jeder Quinte der Tonica geben die Tonlehrer den Namen Dominante. Diejenige Quinte, welche von der Tonica oder dem Grundtone aufwärts liegt, bekommt zum Unterschied den Namen Oberdo-

Neue pract. Generalbassschule, 3. Band.

minante, und diejenige Quinte, welche von der Tonica abwärts liegt, nennen sie Unterdominante.

Nach diesen Unterdominanten ist nun obige Ordnung der Tonarten eingerichtet, und also folgende: C, F, B, Es, As, Des, Ges, Ces, Fes, A, D, G. Bekanntlich sind die Tonfolgen von Es und Dis, As und Gis, Des und Cis, Gis und As, Ces und H, Fes und E, in Rücksicht der Tasten auf den Klavierinstrumenten gleich. So ist also z. B. die Tonfolge von Ces und H:

Ces, Des, Es, Fes, Ges, As, B, Ces.

H, Cis, Dis, E, Fis, Gis, Ais, H.

Die Tonfolge von Fes und E:

Fes, Ges, As, Bb, Ces, Des, Es, Fes.

E, Fis, Gis, A, H, Cis, Dis, E.

Um meine Lernenden auch in diesen B-Vorzeichnungen fest zu setzen, wählte ich diese stufenweise Aufeinanderfolge derjenigen Tonarten, welche diese Vorzeichnungen haben.

4. 5. 6.

7. 8.

9. 10. 11.

12.

## Zehnte Section.

## Aufgaben über diese abgeleiteten Accorde.

The musical score consists of ten exercises, labeled 1 through 5, each with two staves (treble and bass). Exercises 1 and 2 are in C major, while exercises 3, 4, and 5 are in D major. Each exercise is divided into sections labeled A, B, C, and D. Fingerings (e.g., 98, 76, 6, 4, 3, 2) and articulation marks (accents, slurs) are indicated throughout the score.

Jede Aufgabe enthält hier vier Abtheilungen, welche durch die Buchstaben *A. B. C. D.* bezeichnet worden sind. Bey *A* ist der Nonenaccord, wenn der Baß den Grundton des Dreyklangs hat. Bey *B* liegt im Baße die Terz, und abgleich die Baßnoten selbst die nämlichen sind, die bey *A* stehen, so werden sie doch hier ver-

möge der verschiedenen Signatur anders begleitet. Die Halbnoten des Baßes *d, e, f,* sind hier als Terzen von *h, c, d,* anzusehen. Bey *C* hat der Baß die Quinte und bey *D* ist die Note in den Baß selbst gelegt. Bey *D* soll der Lernende noch die dritte Lage selbst hinzusehen.



3. *A* 98 98 98 98 *B* 76 76 76 98 *C* 6

4. *A und B* *C* *D* 5. *A und B*

*C* *D* 6. *A und B*

*C* *D* 7. *A und B* *C*

*D* 8. *A und B* *C* *D*

9. *A und B* *C* *D* 10. *A und B*

*C* *D* 11. *A und B* *C*

*D* 12. *A und B* *C* *D*

Elfte Section.

Vorstellung des Quartquintenaccords.

The musical score consists of two systems of staves. The first system is labeled '1. A' and 'B'. The second system is labeled '2.', '3.', '4.', and '5.'. Each system shows a treble clef staff with notes and a bass clef staff with notes and figured bass. The figured bass notation includes numbers 4, 5, 6, 7, 8, 9, and flats (b). The first system shows a progression of chords in the bass, with the treble staff providing a melodic line. The second system continues this progression, with the treble staff showing more complex chordal textures and the bass staff providing the harmonic foundation.

Der Quartquintenaccord, oder, wie er von einigen Tonlehrern auch genannt wird, der Undecimenaccord, besteht aus Quarte, Quinte und Octave. Die Quarte hält hier die Terz auf.

In der ersten Aufgabe wird dieser Accord unter *A* in seinen drey Lagen gezeigt. Bey *B* sind die Verwechslungen vorgestellt, die durch die Veränderung der Bassnoten entstehen.

Liegt die Terz im Basse, so entsteht ein Sextenaccord, der die Intervalle: Terz, Sexte und None enthält.

Hat der Bass die Quinte, so wird eine Quartsextenaccord mit den Intervallen: Quarte, Sexte und Octave.

Neue prakt. Generalbassschule, 3. Band.

Von der dritten Aufgabe an habe ich diese Accorde von einander abgefordert, und von der vierten Aufgabe an in den letzten Takten die bloße Melodie angegeben, damit der Lernende Gelegenheit habe, die vollständige Harmonie selbst zu suchen. Im ersten Takte der 4ten Aufgabe ist der Quartquintenaccord mit dem Grundton des Dreyklangs im Basse; im zweyten Takte hat der Bass die Terz, und im dritten Takte die Quinte des Dreyklangs.

Diese Art, den Lernenden zur Auffuchung des vorliegenden Accords anzuleiten, wird man nicht mißbilligen.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 6-7) is in B-flat major (two flats). The second system (measures 8-10) is in B-flat major, with measure 10 changing to D major (two sharps). The third system (measures 11-12) is in D major. Each measure in the bass staff is accompanied by a rhythmic diagram showing the placement of notes on a four-line staff.

Um den jungen Generalbassspielern diese Accorde deutlich zu machen, führe der Lehrer sie jedesmal auf den Dreyklang der vorkommenden Tonleiter zurück, und zeige dabey, daß bey dem Nonenaccorde die None ein Vorhalt der Octave des Dreyklangs, und daß bey dem Quartquintenaccorde die Quarte als ein Vorhalt der Terz des Dreyklangs anzusehen ist. Läßt man also jedesmal den Dreyklang vorher angeben, und alsdann erst das dissonirende Intervall nehmen, so

wird dadurch dem Lernenden das Auffuchen dieser Accorde ungesmein erleichtert werden.

Was ich hier bey Gelegenheit des Quartquintenaccords über die Methode bey dem Unterrichte im richtigen Auffinden desselben gesagt habe, das gilt nun auch bey allen andern Lectionen, welche Aufgaben über Vorhaltsaccorde den Lernenden vorlegen. Nur durch diese methodische Behandlung kommt der Anfänger zu einer deutlichen Einsicht in diese ihm verwickelt scheinenden Sätze.



## Zwölfte Section.

## Aufgaben über den Quartquintenaccord.

1. *A* *B*

*C*

2. *A* *B*

Jede Aufgabe enthält den Quartquintenaccord mit seinen Verwechslungen. Die Buchstaben *A. B. C.* unterscheiden die drey Lagen der Begleitung. — Jeder 2te Takt zeigt diesen Accord mit dem Grundton des Dreyklangs im Basse, jeder 3te Takt mit der Terz, jeder 6te Takt mit der Quinte, und jeder 4te Takt

giebt dem Basse selbst die Quarte als Vorhalt der Terz. Im vierten Takte wird bey *A.* die Quinte verdoppelt; bey *B.* vereinigen sich Diskant und Alt, und bey *C.* der Alt und Tenor.

Uebrigens sind diese Aufgaben so einfach, daß die Lernenden wenig Schwierigkeiten finden werden, um sie richtig aufzulösen.



*C*

This musical score consists of eight staves of music. The first staff is in treble clef with a common time signature (C) and a key signature of one flat (B-flat). The subsequent seven staves are in bass clef. The first two staves are in B-flat major. The third staff begins with a 3/4 time signature and a key signature of two flats (B-flat, E-flat). The fourth staff begins with a 4/4 time signature and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The fifth staff begins with a 5/4 time signature and a key signature of four flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat). The sixth staff begins with a 6/4 time signature and a key signature of five flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat). The seventh staff begins with a 7/4 time signature and a key signature of six flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat). The eighth staff begins with a 8/4 time signature and a key signature of seven flats (B-flat, E-flat, A-flat, D-flat, G-flat, C-flat, F-flat). Each staff contains a sequence of chords and melodic lines, with some staves featuring numerical indicators (3., 4., 5., 6., 7., 8., 10., 11., 12.) above the notes, possibly indicating measure numbers or exercise numbers. The notation includes various note values, rests, and accidentals.

## Dreizehnte Lektion.

## Aufgaben über die Sexte als Vorhalt der Quinte.

In dieser Lektion finden wir die Sexte als Vorhalt der Quinte. Wenn die Lernenden sich den Dreyklang so vorstellen, daß statt der Quinte die Sexte zuvor genommen wird, und dann erst die Quinte folgt, so wird für sie das Auffinden dieser Vorhaltsaccorde keine Schwierigkeiten haben. Wenn sie also z. B. diese Übung in der C-Lonleiter anstellen, so zeigen sich die drey Lagen dieses Vorhalts (Siehe die obenstehende zweyte Aufgabe) auf folgende Weise:

Neue Pratt. Generalbassschule, 3. Band.

|             | Erste Lage.  | Zweyte Lage.   | Dritte Lage.   |
|-------------|--|--|--|
| Begleitung. | $\left\{ \begin{array}{l} a - g \\ e - e \\ c - c \end{array} \right.$ | $\left\{ \begin{array}{l} c - c \\ a - g \\ e - e \end{array} \right.$ | $\left\{ \begin{array}{l} e - e \\ c - c \\ a - g \end{array} \right.$ |
| Baß.        | C  | C  | C  |

Nach diesen Übungen werden die Lernenden obige Aufgaben, von der vierten an, in allen drey Lagen finden können.

©

Dreizehnte Lektion.

Aufgaben über die davon abgeleiteten Accorde.

The musical score consists of three exercises, each with a treble and bass staff. Exercise 1. A shows a sequence of chords with figured bass notation (6 4 3, 5 4, 4 3, 6 4 3, 4 3, 4 3) and a fermata. Exercise 2. A shows a sequence of chords with figured bass notation (6 4 3, 4 3, 4 3, 6 4 3, 4 3, 4 3) and a fermata. Exercise B and C show a sequence of chords with figured bass notation (9 8, 4 3, 9 8, 4 3, 6 5, 7, 6 5, 7) and a fermata.

Gegenwärtige Lektion enthält Aufgaben über den vorigen Accord, wenn der Bass bald die Terz (*A*), bald die Quinte (*B*) des Dreyclangs bekommt, oder wenn er selbst diesen Vorhalt (*C*) hat. Bey *A* geht im zweyten Takte des ersten Beyspiels der Alt, und

im zweyten Beyspiels der Tenor nicht in die Octave des Basses, sondern in dem ersten Falle tritt der Alt mit dem Tenor zusammen, im zweyten dagegen wird die Sexte verdoppelt. Der dritte Takt bey *A* wiederholt den Vorhalt der Quarte vor der Terz.

The image displays a musical score for 12 exercises, numbered 3 through 12. Each exercise is written on a single staff in bass clef. The exercises are as follows:

- Exercise 3:** Starts with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It features a sequence of chords: B-flat, B, and C. Above the first measure, there are markings  $\frac{6}{43}$  and  $\frac{98}{4}$ . Above the second measure, there is a marking  $\frac{43}{4}$ . Above the third measure, there is a marking  $\frac{6}{4}$ . Above the fourth measure, there is a marking  $\frac{5}{3}$ . Above the fifth measure, there is a marking  $\frac{7}{4}$ . The exercise is labeled "3. A" at the beginning and "4. A" at the end.
- Exercise 4:** Labeled "4. A" at the beginning and "B" at the end.
- Exercise 5:** Labeled "5. A" at the beginning and "B" at the end.
- Exercise 6:** Labeled "6. A" at the beginning and "B" at the end.
- Exercise 7:** Labeled "7. A" at the beginning and "C" at the end.
- Exercise 8:** Labeled "8. A" at the beginning and "C" at the end.
- Exercise 9:** Labeled "9. A" at the beginning and "B" at the end.
- Exercise 10:** Labeled "10. A" at the beginning and "B" at the end.
- Exercise 11:** Labeled "11. A" at the beginning and "C" at the end.
- Exercise 12:** Labeled "12. A" at the beginning and "C" at the end.

The exercises involve various chord progressions and scales, often starting with a specific chord (A, B, or C) and moving through different keys and time signatures. The notation includes notes, rests, and bar lines.



Fünfzehnte Section:  
Aufgaben über die Septime als Vorhalt der Octave.

1. *A* *B* *C*

2. 7  $\frac{3}{4}$   $\frac{2}{4}$   $\frac{3}{8}$   $\frac{1}{6}$

3.  $\frac{4}{8}$  7  $\frac{3}{8}$

4.  $\frac{4}{8}$

5.  $\flat$   $\flat$

6.  $\flat$   $\flat$   $\flat$

7.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$

8.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$

9.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$

10.  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$

11.  $\sharp$   $\sharp$

12.  $\sharp$   $\sharp$

13.  $\sharp$   $\sharp$

14.  $\sharp$   $\sharp$

15.  $\sharp$   $\sharp$

Auch die Septime kommt als Vorhalt der Octave vor, und wird hier in allen drey Lagen vorgestellt. In den Aufgaben ist im zweyten Takte die Quinte, im vierten die Terz und im sechsten die Tonica im Basse.

Sechszehnte Lektion.  
Aufgaben über den Quartnonenaccord.

The image displays 13 numbered musical exercises for the quartnonenaccord. Each exercise is presented on a grand staff (treble and bass clefs). Below the bass staff, figured bass notation is provided for each exercise. The exercises are arranged in four systems: the first system has exercises 1, 2, and 3; the second system has exercises 4, 5, and 6; the third system has exercises 7, 8, 9, 10, and 11; and the fourth system has exercises 12 and 13.

Der Quartnonenaccord hat die Quarte als Vorhalt der Terz und die None als Vorhalt der Octave. Es sind also hier zwey Vorhalte zu gleicher Zeit. Dieser Vorhaltsaccord ist bey 1) vorgestellt, und bey 2) in einem kleinen Satze gezeigt. Die beyden

Vorhalte Quarte und None, liegen präparirt (vorbereitet) in dem vorhergegangenen Quintsextenaccorde und werden dann auf der Tonica resolvirt (aufgelöst).

## Siebenzehnte Lektion.

## Vorstellung mehrerer Vorhalte bey dem Dreyklänge.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system is labeled '1. A' and contains three measures labeled 'B', 'C', and '2. A'. The second system is labeled 'B' and contains three measures labeled 'C', '2. A', and '2. A'. The third system is labeled '4. A' and contains three measures labeled 'B' and 'C'. Numerical figures are written below the bass staff notes in each measure.

In gegenwärtiger Lektion sind mehrere Vorhalte zusammen genommen.

1) Wenn die Sexte als Vorhalt der Quinte, und die Quarte als Vorhalt der Terz zugleich genommen wird, so ent-

steht obiger Quartsextenaccord mit seinen unter A. B. C. gezeigten Verwechslungen.

2) Die Quarte als Vorhalt der Terz und die Septime als Vorhalt der Octave bildet obigen Quartseptimenaccord.

Vermischte Aufgaben.

3) Ein Quartnonenaccord, bey welchem die Quarte, Sexte und None, die in einem vorhergegangenen Accorde lagen, sich herunterwärts auflösen.

4) Der vorhergegangene Septimenaccord der Dominante löset sich hier bey der Tonica auf, und bildet einen Quartsextnonenaccord.

5) Von dieser Lektion an sind die Accorde durch die darüber-

stehende Signatur bestimmt, und es ist Wiederholung der vorhergegangenen. — Von 9) an können sich die Lernenden die Accorde aus dem vorhergeübten selbst auswählen.

Von der sechzehnten Aufgabe an sind vermischte Beyspiele aufgestellt, in welchen diese angezeigten Accorde vorkommen. Die Lernenden werden nun geübt genug seyn, diese Beyspiele auch in andere Töne überzutragen.



## Achtzehnte Section.

## Vorstellung der Vorhalte bey dem Septimenaccorde.

The musical score consists of three systems, each with a treble and bass staff. The first system shows the progression from A to D and back to A, with fingerings like 7-43 and 7-65. The second system shows B, C, D, and 3.A with fingerings like 6-3, 5-4, 7-6, and 7-6. The third system shows B, C, D, and E with fingerings like 7-6, 5-4, 7-6, and 7-6. The notation includes notes, rests, and specific fingering numbers for both hands.

Die Vorhalte des Septimenaccords sind hier in vier nach seinen Verwechslungen durch *A. B. C. D.* unterschiedenen Sätzen vorgestellt. Bey *A.* hat der Bass den Grundton, bey *B.* die Terz, bey *C.* die Quinte und bey *D.* die Septime. — Wir finden also

1) die Quarte als Vorhalt der Terz;

2) die Sexte als Vorhalt der Quinte; und

3) die None als Vorhalt der Octave.

Bey diesem letzten Satze ist unter *C.* die None in die Bassstimme gelegt. — Die Lernenden werden nun diese Vorhaltsaccorde auch in die übrigen Tonleitern übertragen.

## Neunzehnte Lektion.

## Der Septimenaccord mit zwey Vorhalten nebst Aufgaben.

1. A B C D 2. A B C D 3.

4. 5. 6. 7.

8. 9. 10. 11. 12.

Auch der Septimenaccord bekommt gedoppelte Vorhalte, die hier in den ersten vier Aufgaben zur genauern Ansicht des Lernenden vorgelegt worden sind. — Von der fünften Aufgabe an sind vermischte Uebungen zur Anwendung mit Melodie und Bezeichnung, und diese Aufgaben kann der Lernende in andere Töne übertragen.

## Zwanzigste Lektion.

## Andere Septimenaccorde mit Vorhalten.

The musical score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is labeled '1.' and contains four measures of music. The second system is labeled '2.' and contains four measures, with the first measure marked 'A', the second 'B', the third 'C', and the fourth '3. A'. The third system is labeled '4.' and contains four measures, with the first measure marked 'A', the second 'B', the third 'C', and the fourth 'D'. The fourth system is labeled '5.' and contains four measures, with the first measure marked 'A', the second 'B', the third 'C', and the fourth 'D'. The notation includes various chord symbols, accidentals, and slurs. Some notes have slanted lines above them, indicating anticipations for the following measure.

Es folgen hier noch zwei Septimenaccorde mit ihren Vorhalten; der erste: *dis, f, a, c* und der zweite: *h, dis, f, a*. Zwei schräge Striche über einer Note (—) zeigen auf die Bezifferung der folgenden Note hin, und sagen, daß über ihrer Note schon der Accord der folgenden Note vorausgenommen werden soll. Bey 3) unter *A.* und bey 4) unter *B.* habe ich einen und ebendenselben Accord gedoppelt bezeichnet.

Ein und zwanzigste Section.  
 Vermischte Aufgaben über die Vorhaltsaccorde.

The image shows a musical score for seven exercises, numbered 1 through 7. Each exercise consists of a melody line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The exercises are written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The exercises are as follows:

- Exercise 1:** Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G2, B2, D3, E3, F3, G3. Fingering: 7 5, 6 5, 4 #.
- Exercise 2:** Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G2, B2, D3, E3, F3, G3. Fingering: 7 5, 6 5, 4 #.
- Exercise 3:** Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G2, B2, D3, E3, F3, G3. Fingering: 6, 7 5, 6 5, 4 #.
- Exercise 4:** Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G2, B2, D3, E3, F3, G3. Fingering: 6, 7 5, 6 5, 4 #.
- Exercise 5:** Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G2, B2, D3, E3, F3, G3. Fingering: 7 5, 6 5, 4 #, 6, 5 4, 6, 4 3 2, 6 5, 4 #.
- Exercise 6:** Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G2, B2, D3, E3, F3, G3. Fingering: 7 4 #, 7 4 #, 7 4 #, 7 4 #.
- Exercise 7:** Melody: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass: G2, B2, D3, E3, F3, G3. Fingering: 7 9 8, 7 4 3, 6 9 8, 6 9 8, 6 9 8, 6 9 8, 6 9 8, 7 9 8, 7 9 8, 7 9 8.

In dieser Section sind dem Lernenden zur Wiederholung der vorhergegangenen Vorhaltsaccorde vermischte Aufgaben vorgelegt. Da die Melodie darüber steht, und die Bezifferung der Bassnoten die Begleitungsaccorde anzeigen, so werden die Lernenden keine großen Schwierigkeiten finden, und diese Beispiele dann auch auf andere Tonleitern transponiren können. 1) 2) Siehe 20ste Section Aufg. 5. B. 3) 4) Siehe ebend. Sect. Aufgabe 2, 4. Die übrigen werden die Lernenden selbst finden.



## Zwey und Zwanzigste Lection. Fehler und Verbesserungen.

The musical score consists of six exercises, each with two staves (treble and bass clef).  
 Exercise 1: C major, measures 1-3. Labels A, B, C above the treble staff.  
 Exercise 2: C major, measures 4-6. Labels A, B, C above the treble staff.  
 Exercise 3: C major, measures 7-9. Labels A, B, C above the treble staff.  
 Exercise 4: C major, measures 10-12. Labels A, B, C above the treble staff.  
 Exercise 5: B-flat major, measures 13-15. Labels A, B, C above the treble staff.  
 Exercise 6: B-flat major, measures 16-18. Labels A, B, C above the treble staff.  
 Fingerings (6, 34, b4) and articulation marks are shown in the bass staff of exercises 5 and 6.

1) Octaven und Quinten dürfen weder auf- noch absteigend folgen. Durch die Gegenbewegung (2) kann man sie vermeiden.

5) Aber diese Gegenbewegung erzeugt hier einen andern Fehler, nämlich die Fortschreitung in übermäßigen Intervallen. Diese muß (4) vermieden werden, so wie der Alt und Tenor hier seine Quinten und Octaven vermeidet.

5) Hier sind wieder die vorigen Fehler. Im zweyten Takte muß der Tenor, um die Quinte zu vermeiden, auf dem *c* liegen bleiben, und im dritten Takte thut er es zwar, aber nun begeht der Alt wieder den Fehler und geht von *es* zu *fis*, und das soll er auch nicht. Und so geht es ja hier beynahe eben so, wie es bey manchen politischen Coalitionen gegangen ist.









