

Methode de chant

*divisee en quatre parties avec un avant-propos et explications*

*Francois, Italien et Allemand*

*par*

PIÈRE DE WINTER



Mrs. Th. L<sup>o</sup>.

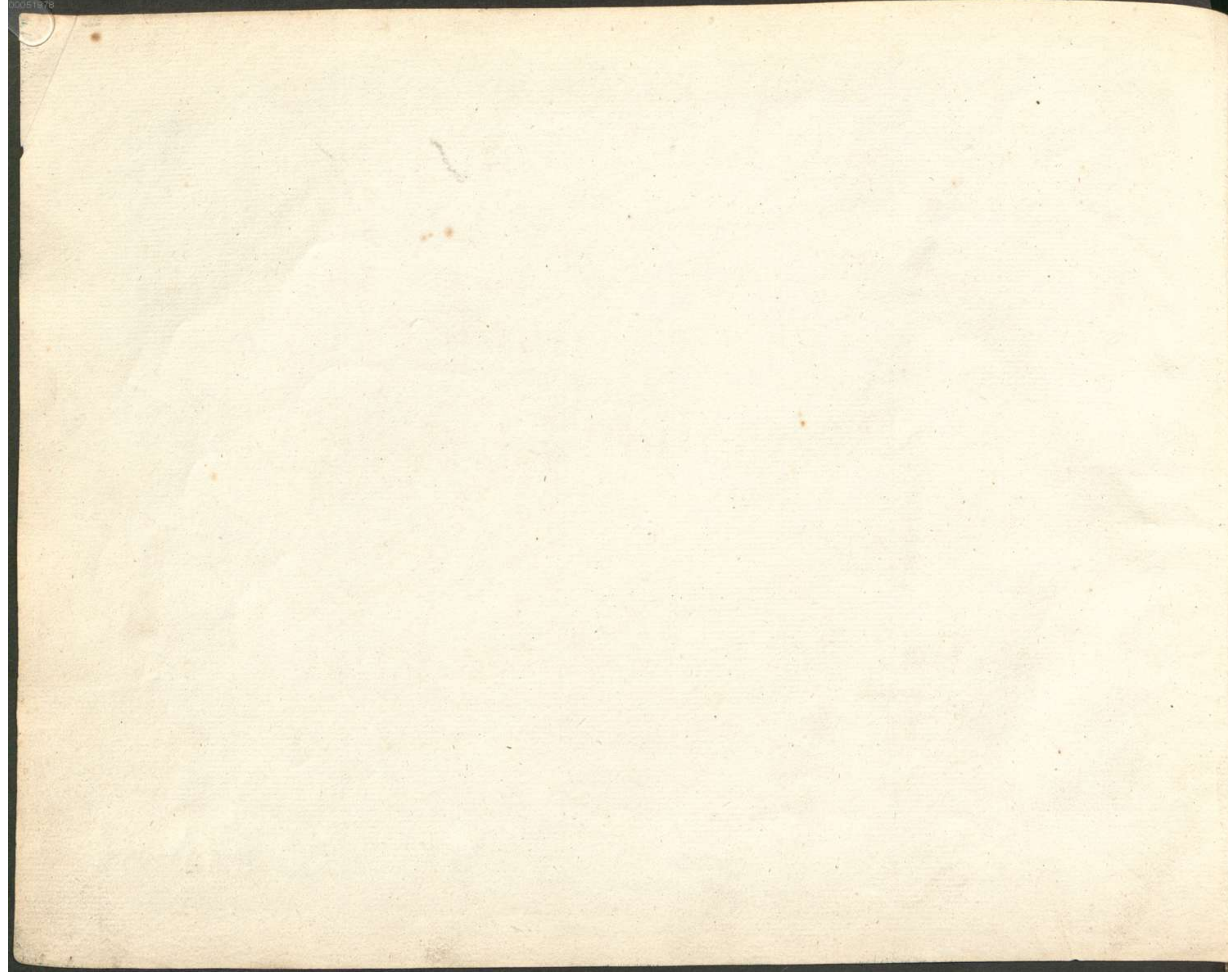
552

Winter



*Faint handwritten text, possibly a signature or date.*







# VOLLSTAENDIGE SINGSCHULE

in vier Abtheilungen

mit teutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen

Seiner Majestät

Maximilian Joseph

König von Baiern

in tiefster Ehrfurcht gewidmet  
von

PETER VON WINTER

Königlicher Baierischer Kapellmeister und Ritter des Civil Verdienstordens.

Nº 2116.

Eigentum der Verleger.

16/13.4.

Mann

in der Großherzogl. Hess. Hofmusikhandlung von B. Schott, Söhne.

172/6







## VORBERICHT.

Das schönste und rührendste Instrument welches der Mensch aus den Händen der gütigen Natur empfangen hat, ist seine Stimme.

Er kann durch Worte seinen Melodien Leben und Bedeutung geben, die verborgensten Gefühle seines Herzens, jede Leidenschaft in die Wirklichkeit hervorrufen, und alle Akkorde der Seele mächtig erschüttern.

Welche freudige Empfindung erweckt nicht schon das einfache Lied der frohen Alpenbewohnerin, wenn es an einem heitern Sommer-Morgen weit hin durch Berge und Thäler verhallt. Ohne Kunst und Schminke lässt sie den Ausdruck ihrer unschuldvollen Fröhlichkeit in ländlichen Melodien ertönen, wobey selbst der Unglücklichste, der einsam über Felsen-Abhänge wandelt, und gedankenlos in die furchtbarsten Abgründe hinabstarrt, augenblicklich von angenehmen Empfindungen sich ergriffen fühlen wird.

Wenn die ungebildete Tochter der Natur diese plötzliche Umwandlung, vielleicht bey dem grössten Menschenhasser, hervorzubringen vermag, um wie viel grösser soll bey dem gebildeten Sänger die Wirkung seyn, wenn Kunst und geregelte Phantasie seinen Gesang beleben.

Ich sage soll; denn wie oft überschreiten, durch Eigendünkel verleitet, nicht selbst erfahrene Sänger die ihnen von der Natur angewiesenen Grenzen, wie noch öfters werden die herrlichsten Gaben, statt in die Geheimnisse der Kunst sie einzuweihen, vernachlässiget und als blosser Broderwerb geistlos und mechanisch verbraucht.

Daher möge man das gegenwärtige Werk, welches ich der gesangliebenden Welt hiemit übergebe, minder als Composition sondern vielmehr als eine Anweisung zur Gesangsbildung betrachten, gestützt auf Erfahrungen, welche ich auf den ersten Theatern Europas, unter den grössten Sängern und Sängerinnen der neuern Zeit, als Opern-Compositeur in einer Reihe von 50 Jahren ununterbrochen zu machen Gelegenheit hatte.

Ich

2118

1

Ich habe mich hiebey bemüht, dem Sänger alle Vortheile an Händen zu geben, welche ihm in der praktischen Ausübung seiner Kunst nützlich seyn können.

Da bey Bearbeitung dieses Werkes mein Hauptzweck auf Gesangsbildung gieng, so glaubte ich die allerersten Anfangsgründe, über den Werth der Noten, Taktzeichen, Tonzeichen, Pausen etc. etc. um so mehr übergehen zu dürfen, da hierüber zahlreiche Anweisungen bereits im Druck schon vorhanden sind, und dieselben jedem Schüler durch einen tauglichen Lehrer mündlich beigebracht werden können.

Ich habe daher mit Umgehung dieses blos mechanischen Theils der Gesanglehre die stufenweise Fortschreitung des Schülers in 4 Hauptrubriken abgetheilt, den theoretischen Theil möglichst kurz gefasst, und mich um so mehr über den praktischen ausbreiten zu müssen geglaubt, weil trockne Regeln nur ermüden, die Anwendung dieselben ohnehin in sich einschliesst, und nur unausgesetzte Uebung anschaulich machen, und den Sänger zum Ziele führen kann. — Die erste Abtheilung enthält daher Beyspiele für Stimmenbildung und Intonation, dann Tonsprünge erst für eine dann für dreigleiche Stimmen z. B. 3 Soprane, weil ich mich durch die Erfahrung überzeugt habe, wie viele Sänger, wenn sie eine Secund-Parthie in einem Gesangstück übernehmen sollen, nicht mehr rein, sondern wankend und unsicher intoniren. —

Die

### Zweite Abtheilung. S. 51 - 98

\* Lehret alle Intervallen mit Portament intoniren, diesen folgen ungefähr 30 Scalen.

Der Uebergang von einem Tone zum andern ist immer von einer verzierenden Bewegung begleitet. —

Hiebey rathe ich vor dem Gebrauch der Worte auf dem Vokal A intoniren zu lassen: dieser Buchstabe muss aber mit massig geöffnetem Munde klar und bestimmt, nicht allen-

falls



falls wie O oder H lautend hervorgehen. — Hierauf folgen verschiedenartige ebenfalls auf dem Buchstaben A abzusingende Passagen, Endlich finden sich noch zur Uebung der Aussprache Gesang-Beispiele auf das bekannte do, re, mi, dann mit deutschen und italienischen Textworten.

Da die italienische Sprache eine vorzügliche Zartheit im Vortrage erfordert, um nicht aus dem Munde des Sängers ganz finnenstellende und die Aufmerksamkeit des Zuhörers störende Worte zu vernehmen, wenn er z. B. statt cielo, gelo, statt giglio, ciglio, oder statt ohche vagga sei, oh che vacca sei ausspricht; so habe ich hierüber eigene Übungen für den reinen italienischen Vortrag angefügt. — Die

### 3<sup>te</sup> Abtheilung. S. 99 - 189

enthält Solfeggen, welche den Ausdruck verschiedenartiger Leidenschaften in den Gesang überzutragen lehren, dann Übungen in Mortenten Vor- und Nachschlägen; Endlich die

### 4<sup>te</sup> Abtheilung. S. 190 - 273

besteht aus Verzierungen und Fermaten in allen denkbaren Formen, und in allen Tonarten, welchen zum Schlusse noch verschiedene Themas mit Variationen angehängt sind.

Um zu der hierzu erforderlichen Kehlenfertigkeit zu gelangen, dass Passagen weder holpernd, noch in einander fliegend, sondern klar, jede Note auch in dem schnellsten Tempo bestimmt, perlend, vorgetragen werde, beginne der Sänger anfänglich seine Verzierungen in langsamen, dann immer schnellern Tempo, und er wird selbst der steifsten Kehle die erforderliche Geschmeidigkeit abzugewinnen vermögen.

Diess wäre also die stufenweise Anleitung von den ersten Grundregeln der Stimmenbildung, bis zu ihrer möglichen Vervollkommnung, welche jedoch freylich mehr oder minder von den natürlichen Gaben des Sängers und den Eigenheiten seiner Stimme abhängt. — In jedem Falle wird er sich doch grösstentheils jene Vorzüge dadurch eigen machen können, durch welche sich der gute Sänger bemerkbar machen muss; nemlich:

- a) reine Intonation,
- b) egale Stimme
- c) gebildeten Geist
- d) im Vortrage reine Artikulation
- e) natürlichen Anstand ohne Grimasse.

Kann man auch dem Italiener mit Recht manche Vorzüge vor dem Deutschen einräumen, so muss dabey nicht mit jener, dem Deutschen angeborenen Vorliebe für alles, was aus der Fremde kommt, zum Nachtheil des Deutschen unbedingt abgesprochen werden. Gute Schule, gebildeter Vortrag, und deutliche Aussprache zeichnen den italienischen Sänger vorzüglich aus. Aber welche Unmöglichkeit schliesst denn wohl den deutschen Sänger aus, dass er unter der leitenden Hand eines erfahrenen Lehrers, ausgestattet mit natürlichen Anlagen, verbunden mit anhaltendem Fleisse nicht auch aus einer guten Schule hervorgehen könnte?

Der gebildete Vortrag hängt von der geistigen Bildung des Sängers, von seinem Empfindungs-Vermögen ab. Ist etwa der Deutsche einer geistigen Bildung unfähig? Ist seine Empfindungsgabe von einer undurchdringlichen Eis-Rinde umschlossen?

Die deutliche Aussprache wird dem italienischen Sänger ausserordentlich durch den melodischen Anklang seiner Worte, durch ihre Endungen in Vokale erleichtert. Welch ein Unter-



schied zwischen den wohlklingenden Worten: Core, dolore, und dem kehlenquetschenden Herz, Schmerz!

Welcher Sänger wird seine Schwingungen nicht leichter auf die Endsylbe des Wortes felicita als auf Glückseeligkeit machen?

Wenn im Gegentheile gründliche musikalische Kenntnisse vielen italienischen Sängern mehr oder minder mangeln, da sie selbst jedem, der auch das leichteste Gesangstück nur fertig vom Blatte liest, schon den ehrenvollen Titel Professore di musica beilegen; so weiss der deutsche Sänger die schwierigsten Stellen der verschiedenartigsten Compositions-Schulen um so leichter zu besiegen.

Der italienische Opernsänger hat immer seine Gesangstücke aus derselben gefälligen Schule vorzutragen; dem Opern-Compositeur wird von jedem Sänger das Tonregister vorgeschrieben, in welchem sich die Cantilene bewegen soll.

Deutschland hat bekanntlich, ausser an einzelnen Höfen angestellten Kapellmeistern, keine eigenen Opern-Compositors, wie sie Italien in allen Städten in Ueberzahl besitzt.

Die meisten auf deutschen Theatern aufgeführten Opern sind Kinder des Auslandes, für eine fremde Sprache geschrieben, und werden, mit oft ganz misslungenen Uebersetzungen ausgestattet, auf die deutsche Bühne gebracht.

Der deutsche Sänger ist gewöhnlich in dem Falle in dem kurzen Zeitraume eines Monats eine Gluckische, Cherubinische, Rossinische und Mozartische Oper vortragen zu müssen. Welcher charakteristi-

sche

sche Unterschied bezeichnet nicht die Compositionen dieser Meister? die eine Oper fodert geistvollen declamatorischen Vortrag, in der andern soll der Sänger mit dem möglichsten Aufwand von Kraftanstrengung mit seiner Stimme das Fortissimo aller Blas- und Saiten Instrumente (die gran Cassa nicht ausgenommen) überbieten. Die dritte erfordert in der sonst so einfach gehaltenen Cantilene eine oft das Gebiet der Möglichkeit überschreitende Kehlenfertigkeit, um den ganzen Schwall von Passagen und Coloraturen, womit in früheren Zeiten eine Bravour-Sängerin eine ganze Oper ausgeschmückt hat, mit einmal herabgurgeln zu können.

Ganz gegen die Natur muss der deutsche Contra-Alt sich zum hohen Sopran, der Baritono in den französischen haute contre umwandeln lassen. — Und doch, welches Geschrey erhebt nicht dann der Instrumentalist, nicht oft ein ganzes Orchester über Versündigung an dem Geiste der Composition, wenn der Sänger, im Unvermögen, eine seinem Tonregister durchaus widerstrebende Stimmenlage zu erzwingen, die Tonarten einzelner Musikstücke sich zu seinem Vortheile abändern lässt.

Möge daher dieses Werk, von meinem innigsten Wunsche einer theilnehmenden Aufnahme begleitet, in der Welt erschienen; dann werde ich meinen schönsten Lohn für meine vieljährigen Bemühungen in dem Bewusstseyn finden, als Deutscher für die Beförderung der edelsten Kunst meinem Vaterlande nützlich gewesen zu seyn.



## Einleitung.

Dieses Werk zerfällt in 4 Hauptabtheilungen, wovon die erste Beispiele für Stimmbildung und Intonation des Schülers enthält.

Zur reinen Intonation gehört hauptsächlich die genaue Kenntniss der Intervalle.

Jeder Gesanglehrer hat vorzüglich darauf zu sehen, die Lage eines jeden Intervalls, ob solches klein, oder gross, oder übermässig, oder vermindert sey, seinen Schülern beizubringen. — Vor Alters lehrte man diese mit *ut, re, mi, fa, sol*, um die halben nebeneinander stehenden Töne damit zu bezeichnen. Diese Solmisation ist in dieser Hinsicht sehr schwer, indem solche die Kenntniss jeder Modulation schon voraussetzt.

Die gegenwärtige Art, wie die Italiener bey der Solmisirung mit *do, re, mi, fa, sol, la, si*, zu Werke gehen, ist ein schwankendes Gebäude; denn sie bedienen sich der nämlichen Benennung wenn gleich derselbe Ton durch ein  $\sharp$  erhöht, oder durch ein  $\flat$  erniedriget ist.

Die deutsche Solmisirung oder das *a b c* diren mit *c, d, e, f, g, a, b, h, c*, halte ich durchaus für die deutlichste und richtigste; denn wird ein Intervall durch ein  $\sharp$  erhöht, so verändert sich durch den Beysatz der Sylbe *is* die Benennung *c* in *cis*. —

Wird aber ein Intervall durch ein  $\flat$  erniedrigt, so bezeichnet diess die beygefügte Sylbe *es*, und verwandelt das *c* in *ces*, das *d* in *des* etc:

## DISCORSO PRELIMINARE.

Si divide questa raccolta (opera) in quattro parti, di oni la prima contiene gli esercizi, per formare l'intuonazione e l'orecchio dello scolare.

Per intuonare con giustezza, è d'uopo d'acquistare una conoscenza esatta di tutti gl'intervalli usitati nella musica moderna. Tocca al maestro di canto di spiegar bene al suo discepolo la specie, denominazione, valore, d'ognuno intervallo, come anche i loro diversi gradi e le corrispondenze che hanno fra sestessi.

S'insegnarono nei principi dell' arte questi intervalli colle sillabe: *ut, re, mi, fa, sol, la*, e adopravasi sempre il: *mi fa* e *fa mi* per marcare il semituono occorrente metodo complicatissimo e di gran difficoltà, che suppone già quel che non può che ignorare lo scolare, cioè la scienza delle modulazioni diverse.

Il modo solfeggiare con: *do, re, mi, fa, sol, la, si*, stabilito in Italia, non è anche lui senza inconvenienti, giacchè una sola denominazione deve servire a designare il tuono, quando anche il diesis lo fa crescere, o il bémolle calare d'un semituono.

Pare che l'uso praticato in germania, di Solfeggiare soltanto colle lettere dell' alfabeto musicale: *c, d, e, f, g, a, b, h, c*, sia da preferirsi tanto per la sua precisione, quanto per la chiarezza, essendo che mediante questo, un tuono alzato con un duesis cambia ancora denominazione e pronunzia coll' aggiungere la sillaba *is*, alla lettera del tuono, proferendo in una sola parola *cis, fis, dis, gis*; il che ha anche luogo col tuono abbassato d'un bémolle, dove s'aggiunge la sillaba *es*, e si pronunzia *ces, des, fes, ges*.

## Préface.

Cet ouvrage est composé de quatre parties, dont la première contient les exercices pour former l'intonation, et l'oreille de l'écolier.

Pour entonner avec justesse il faut avant tout une connoissance exacte de tous les intervalles, usités dans la musique. Il est d'une nécessité absolue que le maître de chant explique bien à son écolier la nature de chacun de ces intervalles, avec leurs noms, leurs degrés, leurs valeurs et leurs rapports.

Anciennement on les enseignoit par les syllabes: *ut, re, mi, fa, sol, la*, et on employoit toujours: *mi fa*, ou *fa mi*, pour en marquer les demi-tons: *mi-neurs*; méthode à bien des égards assez difficile puisqu'elle présuppose ce que l'écolier ignore, savoir, la connoissance de chaque modulation.

La manière de solfier, avec *do, re, mi, fa, sol, la, si*, adoptée et conservée jusqu'aujourd'hui par les Italiens, n'est pas sans grands inconveniens, vu qu'une seule dénomination doit servir à désigner le ton, quand même il est élevé par un dièse ou abaissé par un bémol.

Il paroît donc que l'usage de solfier seulement par les lettres de la gamme: *c, d, e, f, g, a, h, c*, et non par des syllabes, qui est reçu en Allemagne, l'emporte tant par sa précision, que par sa sûreté (clarté) car dès que l'intervalle est élevé par un dièse, la dénomination change en ajoutant la syllabe *is*, et en prononçant par exemple: *cis, fis, gis*, &c. Si au contraire l'intervalle est abaissé par un bémol, on ajoute la syllabe *es*, et on change la prononciation de: *c* en *ces*; de *d* en *des*, &c. et ainsi de suite.



Kommt aber ein Doppel  $\sharp\sharp$  oder sogenanntes spanisches  $\times$  vor, so könnte man sich anstatt der obenangeführten Sylbe, is, als fis fis, oder cis cis der einfachen Sylbe fins, cins bedienen; dessgleichen könnte das nämliche bey einem Doppel  $\flat\flat$  angewendet, und die Benennung anstatt es es, bes bes, die Sylbe ens bens zur sichern Unterscheidung angenommen werden.

Hiermit füge ich ein einziges Beyspiel von den drei Arten der Solmisirung an.

Sostituendo al doppio diesis, (chiamato in germania diesis di spagna) ed alla duplicata sua sillaba: ciscis fis fis; la demonezzione di ceins, feins, ed al doppio bémolle ed alla duplicata sua sillaba es es, bes bes, l'altra corrispondente denominazione di: ens, bens, se ne renderebbono più sensibili le differenze di questi intervalli.

La tavola annessa rinchiude i tre modi di solfeggiare.

Si on voulait marquer d'après cette manière le double dièse ( $\sharp\sharp$  ou  $\times$ ) appellé en Allemagne dièse d'Espagne, on substituerait aux syllabes redoublées de: fis fis, cis cis, &c. la simple dénomination de: fins, cins, &c. ce qui pourroit de même avoir lieu dans les cas d'un double bémolle, en adoptant les syllabes ens, bens, à la place de: es es, bes bes, pour faire mieux sentir la différence des intervalles de cette espèce.

La table ci-jointe renferme ces trois manières de solfier.

SOLMISIRUNG.

Alte italienische deutsche

Alte  
italienische  
deutsche

mi fa sol ut fa mi re ut ut re mi fa sol la mi ut re mi fa fa mi mi ut re mi  
mi fa sol do di si la sol sol la si do re mi do la si do re fa mi re si do re  
e f g c c h a g g a h c d e cis a h cis d f e dis h cis dis

fa fa mi mi ut re mi fa la ut re mi fa sol sol mi fa sol fa mi fa fa  
mi sol fa mi do re mi fa la re mi fa sol re re mi re do mi fa fa  
e g fis eis cis dis eis fis a d e fis g d dis e d e cis d c

mi ut re mi fa sol fa fa mi mi fa mi fa mi fa sol mi ut re mi fa mi re mi fa  
si sol la si do re do si la si do do re mi fa re si sol la si do si la si do  
h g a h c d c b a h c cis d e f d h g a h c h a h c

Hieraus wird jeder einsehen, dass die deutsche Solmisirung die leichteste und deutlichste ist.

Non è egli manifesto che quello di cui si servono i Jedschi è meno imbrogliato degli altri.

Il s'en suit là que la manière de solfier des allemands est très facile à saisir et qu'elle est la moins embrouillée.



Dass die Sylben do, re, mi, fa, einen bessern Klang als c, d, e, f, haben, und solche zur Bildung der Mundart füglich angewendet werden können, ist zwar nicht in Abrede zu stellen; zum Lesen lernen aber, wird die deutsche Solmisirung die erste Hilfsquelle seyn.

Sollte man die jetzige italienische Art zu solmisiren nicht auch mit der deutschen Art vereinigen können?  
zum Beyspiel:

Auf diese Art zu solmisiren, wird man jedes grosse und kleine Intervall kennen und richtig lesen lernen.  
Bey Uebung des musikalischen Gehörs soll besonders darauf gesehen werden, dass man betrachte, auf wie vielerley Art jeder Ton accompagnirt werden kann, und wie vielerley Gestalten er auch annimmt.  
zum Beyspiel:

Die meisten Italiener bedienen sich gemeinlich zum accompagnieren anfangs zur Begleitung nur der harmonischen Dreyklänge mittelst des 1<sup>ten</sup> 4<sup>ten</sup> und 5<sup>ten</sup> Tones.

Non si nega però che le sillabe: do, re, mi, fa, sol, la, si, più armoniose e sonore, siano più comode per agevolare una buona pronunzia. Ma contestare con tutto questo non si potrà, che questo metodo ictilissimo non sia; per far avanzare lo scolare nella scienza di eseguire quanto prima qualunque musica scritta.

Gran vantaggio forse accrescerebbe al principiante dall' unione di ambi due i metodi.

Volendosi p. exemp: solfeggiare:

	#	b		#	b
c	cis	ces	do	dos	dor
d	dis	des	re	res	rer
e	eis	es	mi	mis	mir
f	fis	fes	fa	fas	far
g	gis	ges	sol	sos	sor
a	ais	as	la	las	lar
h	his	b	si	sis	sir

Egli progredirebbe con minore difficoltà a capire ogni specie d'intervalli.

Per coltivare di più in più l'orecchio, conviene di variare spesso gli accordi dell' accompagnamento, afin di far sentire i differenti rapporti, con cui un tuono può venir impiegato.

Gran parte di maestri italiani non si servono, accompagnando gli esercizi del canto di tal sorte, se non degli accordi perfetti.

Il faut convenir pourtant que les syllabes: do, re, mi, fa, sol, la, si, étant plus harmonieuses et plus sonores, contribuent à perfectionner la prononciation. Mais s'agit-il d'apprendre à déchiffrer une musique quelconque le plutôt possible, l'avantage de la méthode allemande ne peut-être contestée.

Peut-être qu'en réunissant à la méthode des Italiens celle des Allemands, on auroit d'heureux résultats.

Dût-on p. e: solfier:

L'écolier parviendrait par une voie prompte et sûre à connoître et apprécier en peu de tems toute sorte d'intervallés.

Pour former de plus en plus l'intonation de l'oreille de l'écolier, il est essentiel de diversifier l'accompagnement, afin de rendre sensibles les différentes formes d'intervallés, sous les quelles chaque ton peut-être envisagé.

La plupart des Italiens n'employent dans l'accompagnement de ces fortes d'exercices de chant que les accords parfaits.



Diese ist auch die beste Art für die ersten Lectionen, weil die Begleitung aus lauter Wohlklängen besteht.

Ist die Scala einmal richtig aufgefasst, so suche man weiters das Gehör zu bilden, mit allen möglichen Unterlegungen des Basses.

Es folgen noch einige Bemerkungen über diesen Gegenstand.

Man lasse den Schüler bey einem Mittelton anfangen; der Ton muss möglichst sicher, d. i. nicht vor oder nachschlagartig angeschlagen, piano angesetzt, crescendo und calando geendet werden; auf diese Art lasse man ihn täglich ein paar Töne in der Scala aufwärts und eben so viele abwärts nehmen, wodurch sich der natürliche Stimmumfang (Tonregister:) am Ende selbst ergeben, und die Grenze bestimmen wird, inner welcher die Stimme sich frey und ohne Anstrengung zu bewegen vermag.

Bey dem Scala-singen strenge man anfänglich den Athem nicht übermässig an, und gewöhne sich nur allmählig an das längere Halten der Töne.

Die ersten Beyspiele gab ich desswegen in Tonsprüngen mit unterlegten Buchstaben und Worten, damit der Anfänger den Unterschied zwischen grossen und kleinen Intervallen der grossen und kleinen Terz, Quart, Quint, Sext, Sept, erst mechanisch kennen lerne.

Maniera in verità la più convenevole per facilitare allo scolare i primi suoi studi, ogni accordo non essendo composto che di sole consonanze.

Ma avendo egli superato le prime difficoltà della scala, non si tardi più d'inziarlo nei precetti dell'arte, mutando e rovesciando gli accordi in ogni modo pratichevole.

Sequono altre osservazioni sull'istesso soggetto.

Si dia principio a questo studio con far intonare allo scolare un tuono qualunque cavato dal mezzo della scala, e ch'egli sia formato prima in piano, poi rinforzato, e rallentato (smorzato). Si continui questo esercizio giornalmente con altri tuoni della scala, essendo questo il modo il più sicuro di marcare la distensione della voce, e di stabilire i limiti, dentro i quali un canto possa esser eseguito senza sforzi e stenti del cantante. Si guardi anche lo scolare di sforzare troppo il fiato nell'eseguire questi esercizi, siccome egli solamente poco a poco potrà avvezzarsi a sostenere le note lunghe, e lunghissime.

Le lettere e le parole che si trovano in giù della note di parecchi primi esempi, non hanno altro scopo, che di far imparare quasi machinalmente la denominazione e le differenze degli intervalli maggiori e minori, delle seconde, terze, seste, e settime maggiori e minori.

C'est aussi la manière la plus convenable pour faciliter à l'écolier les premières leçons, chaque accord n'étant composé que de consonances.

Mais a-t-il un fois surmonté la difficulté de l'échelle, qu'on ne tarde point à le faire avancer dans l'étude de son art, en changeant et renversant les accords d'accompagnement dans tous les sens, et en leur donnant toutes les positions praticables.

Voici encore d'autres observations touchant cet objet.

On commence par faire entonner à son écolier un ton du milieu de la gamme (échelle). Que ce ton soit d'abord piano ensuite crescendo et qu'on finisse par calando.

On continue cet exercice, en faisant journellement entonner quelques autres tons de la dite échelle, tant en montant qu'en descendant.

C'est le moyen le plus sûr de marquer l'étendue de la voix et de fixer les limites, entre les quelle se forme, sans gêne et sans fatigue.

Qu'on prenne aussi garde de ne pas trop forcer l'haleine durant ces exercices. Ce n'est que peu à peu qu'il faut s'habituer à soutenir les notes d'une longue durée.

Les lettres et les paroles qu'on trouve sous les notes de ces premiers exemples n'ont d'autre but que de faire apprendre à l'écolier machinalement la dénomination et la différence des intervalles majeurs ou mineurs, des tierces, quarts, sixièmes et septièmes majeures et mineurs.



tuono    semi tuono    tuono    semi tuono    tuono    semi tuono    tuono    semi tuono    tuono  
 Ton    demi ton    ton    demi ton    ton    demi ton    ton    demi ton    ton    demi ton    ton  
 C zu D zu E zu F zu G zu A zu H zu C zu D zu E zu F zu G zu

Ganzer Ton    halber    ganzer    ganzer    ganzer    halber    ganzer    ganzer    halber    ganzer    ganzer

I.

semi tuono    tuono    semi tuono    tuono    semi tuono    tuono    tuono  
 demi ton    ton    demi ton    ton    demi ton    ton    ton  
 F zu E zu D zu C zu H zu A zu G zu F zu E zu D zu C

halber    ganzer    ganzer    halber    ganzer    ganzer    ganzer    halber    ganzer    ganzer    ganzer

II.



III.

Musical notation for section III, measures 1-12. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef. The music features a series of chords in the upper staff and a more active bass line in the lower staff. A '4100' marking is present above the lower staff in measure 6.

IV.

Musical notation for section III, measures 13-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The music continues with chords and a bass line, showing some melodic movement in the upper staff.

Musical notation for section IV, measures 1-12. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The music features a series of chords in the upper staff and a more active bass line in the lower staff.

Musical notation for section IV, measures 13-24. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat. The lower staff is in bass clef. The music continues with chords and a bass line, showing some melodic movement in the upper staff.



V.

System V: A musical score consisting of three staves. The top staff is a vocal line in C major with a common time signature, containing a melody of quarter and eighth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both in common time. The accompaniment features chords and moving lines.

VI.

System VI: A musical score consisting of three staves. The top staff is a vocal line in C major with a common time signature, containing a melody of quarter and eighth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both in common time. The accompaniment features chords and moving lines.

VII.

System VII: A musical score consisting of three staves. The top staff is a vocal line in C major with a common time signature, containing a melody of quarter and eighth notes. The middle and bottom staves are piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef, both in common time. The accompaniment features chords and moving lines.



# Ton-Leiter durch halbe Töne.

Echelle chromatique ou semi-tonique.

Scala cromatica

VIII.

Musical score for exercise VIII, featuring a chromatic scale in C major with a piano accompaniment. The scale is written in a single line with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment is written in a two-line system with a treble and bass clef and a common time signature. The scale consists of 12 notes, each followed by a sharp or flat sign to indicate the chromatic movement.

IX.

Musical score for exercise IX, featuring a chromatic scale in C major with a piano accompaniment. The scale is written in a single line with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment is written in a two-line system with a treble and bass clef and a common time signature. The scale consists of 12 notes, each followed by a sharp or flat sign to indicate the chromatic movement.

Musical score for exercise X, featuring a chromatic scale in C major with a piano accompaniment. The scale is written in a single line with a treble clef and a common time signature. The piano accompaniment is written in a two-line system with a treble and bass clef and a common time signature. The scale consists of 12 notes, each followed by a sharp or flat sign to indicate the chromatic movement.

Obige Beyspiele von N<sup>o</sup> IX. sind für die Uebung die Stimme so tragen zu lernen, dass ein Ton in den andern beim Hinauf- und Hinablaufen verschmolzen und mit demselben verbunden wird.

Questi esempi del N<sup>o</sup> IX. possono servire a far portar la voce, legando i tuoni in giù, come all' in su in un modo che quasi si perdano l'uno con l'altro.

Les exemples de N<sup>o</sup> IX. peuvent servir à rendre la voix flexible moyennant qu'un ton, ascendant ou descendant, soit lié et se perde l'un dans l'autre.



Die grosse Secund besteht aus einem ganzen Ton.  
 La seconda maggiore si forma di un tuono.  
 La seconde majeur se compose d'un ton.

**Grosse Secund.**  
 Seconde Majeure.  
 Seconda maggiore.

Die kleine Secund besteht aus einem halben Tone.  
 La seconda minore si forma d'un semi tuono.  
 La seconde mineur se compose d'un demi ton.

Gros-se Secund gros-se Se-cund klei-ne Secund gros-se Se-cund gros-se Se-cund gros-se Se-cund

Se-con-da mag-gior Se-con-da mag-gior Se-con-da mi-nor Se-con-da maggior Se-con-da mag-gior Se-con-da mag-gior

*do re re do do re mi - - re mi fa - - mi fa sol - - fa sol la - - sal la si - - la*

klei-ne Secund gros-se Secund gros-se Secund klei-ne Secund gros-se Secund gros-se Secund

Se-con-da mi-nor Se-con-da maggior Se-con-da maggior Se-con-da mi-nor Se-con-da maggior Se-con-da maggior

*si do - - do do re - - do re mi mi re mi fa - - mi fa sol pa sol la - - sal*



**Grosse, und kleine Terzen!** (Die grosse Dritte besteht aus 2 ganzen, die kleine Dritte aus einem ganzen, u. einem halben Tone.  
 La terza maggiore e la terza minore.— La terza maggiore si forma di due tuoni, La minore di un tuone e d'un semi tono minore.  
 La tierce majeure et la tierce mineure.— La tierce majeure se compose de deux tons, la mineure d'un ton et d'un demi-ton.

Gros-se Ter-zen klei-ne Ter-zen klei-ne Ter-zen grosse Ter-zen grosse Ter-zen klei-ne Ter-zen

Ter-za mag-gior ter-za mi-nor ter-za mi-nor ter-za mag-gior ter-za mag-gior ter-za mi-nor  
*do mi re re fa, mi mi sol fa fa la sol sol si - re la do, re*

klei-ne Ter-zen gros-se Ter-zen klei-ne Ter-zen klei-ne Ter-zen gros-se Ter-zen

ter-za mi-nor ter-za mag-gior ter-za mi-nor ter-za mi-nor ter-za mag-gior.  
*si re do do mi re re fa mi mi sol fa fa la sol,*

*Aut. / re, mi, fa, sol, la, si do  
 e, d, e, f, g, a, h, c.* 2118



**Kleine Quarten.**

Die kleine Vierte  
oder Quart minor (besteht aus 2 ganzen, und einem halben Tone.

La quarta naturale che si forma di due tuoni ed un semi tuono maggiore.

La quart dont l'intervalle est de deux tons, et d'un demi-ton majeur.

Kleine Quar - ten kleine Quar - ten kleine Quar - ten grosse Quar - ten kleine Quar - ten  
*do fa mi re sol fa mi la sol fa si si la sol do si*  
 Quar - ta mi - nor quar - ta mi - nor quar - ta mi - nor quar - ta mag - gior quar - ta mi - nor

kleine Quar - ten kleine Quar - ten kleine Quar - ten klei - ne Quar - ten kleine Quar - ten.  
*re do si mi re sol fa mi re sol fa mi re sol*  
 quar - ta mi - nor quar - ta mi - nor quar - ta mi - nor quar - ta mi - nor quar - ta mi - nor.



### Grosse und kleine Quinten.

Die grosse reine Quinte (besteht aus 3. ganzen  
oder Quinta perfecta Tönen u. 1. halben Tone.  
La quinta naturale che si forma di tre tuoni et d'un  
semi tuone maggiore.  
La quinte dont l'intervalle est de trois tons majeurs,  
et d'un demi-ton majeur.

Die kleinfalsche Quint. (besteht aus 2 ganzen,  
Quinta falsa minore und 2 halben Tönen.  
La quinta falsa che si forma de due tuoni,  
e due semi tuoni.  
La quinte mineure dont l'intervalle est  
de deux tons et deux demi tons.

Grosse Quinten grosse Quinten grosse Quinten grosse Quinten grosse Quinten  
 sol fa re la sol mi si la  
 Quinta maggior quinta maggior quinta maggior quinta maggior quinta maggior

grosse Quinten kleine Quinten grosse Quinten grosse Quinten.  
 quinta maggior quinta minor quinta maggior quinta maggior.



Grosse und kleine Sexten.

Die grosse Sexte, oder  
Sexta major.

(besteht aus 4. ganzen Tönen  
und 1. halben Tone.

die kleine Sexte, oder  
Sexta minor.

(besteht aus 3. ganzen  
und 2. halben Tönen.

La sexta maggiore formandosi di 4 tuoni e d'un semi tuono.

La sexta minore formandosi di tre tuoni  
e due semi-toni maggiore.

La sixte majeure et composée de 4 tons et un demi ton majeur.

La sixte mineure, composée de trois tons  
et deux demi-tons majeurs.

Gros - se Sex - - ten gros - se Sex - - ten klei - ne Sex - - ten gros - se Sex - - ten  
Ses - - ta mag - gior Ses - - ta mag - gior Ses - - ta mi - nor Ses - - ta mag - gior

gros - se Sex - - ten klei - ne Sex - - ten klei - ne Sex - - ten klei - ne Sex - - ten  
Ses - - ta mag - gior Ses - - ta mi - nor Ses - - ta mi - nor Ses - - ta mag - gior



# Grosse und kleine Septen.

Die grosse Septe, oder Septima major. (besteht aus 5. ganzen Tönen und 1. halben Tone.)

die kleine Septe, oder Septima minor. (besteht aus 4. ganzen und 2. halben Tönen.)

La settima maggiore che si forma di cinque tuoni ed un semi tuono maggiore.

La settima minore formandosi di quatro tuoni e due semi tuoni maggiori.

La septieme majeure composée de 5 tons et d'un demi-ton majeur.

La septieme mineure composée de quatre tons et deux demi-tons majeur.

Klei - ne Sep - - ten klei - ne Sep - - ten klei - ne Sep - - ten gros - se Sep - - ten  
 Set - ti - ma mi - nor Set - ti - ma mi - nor Set - ti - ma mi - nor Set - ti - ma mag - gior

klei - ne Sep - - ten klei - ne Sep - - ten klei - ne Sep - - ten.  
 Set - - ti - ma mi - nor Set - ti - ma mi - nor Set - ti - ma mi - nor.



Octaven.

(Die Octave, oder Octava besteht aus 5. ganzen und 2. halben Tönen.

L'ottava di sei tuoni, e due semi-tuoni.  
L'octave de six tons, et deux demi-tons.

Oc - ta - ven Oc - ta - ven Oc - ta - ven Oc - ta - ven Oc - ta - ven Oc - ta - ven.

Otta - va Ot - ta - va Ot - ta - va Ot - ta - va Ot - ta - va Ot - ta - va

Secunda minore.

Kleine Seconden.

SECONDS MINEURS.

Klei - ne Se - cond klei - ne Se - cond klei - ne Se - cond klei - ne Se - cond

Se - con - da mi - nor Se - con - da mi - nor Se - con - da mi - nor Se - con - da mi - nor

klei - ne Se - cond klei - ne Se - cond klei - ne Second klei - ne Second.

Se - con - da mi - nor Se - con - da mi - nor Se - con - da mi - nor Se - con - da mi - nor.



Seconde eccedenti,  
Uebermässige Seconden. — \* — SECONDS SUPERFLUES ou AUGMENTÉS.

Ue - ber - mas - si - ge Second, ü - ber - mäs - si - ge Second, ü - ber - mäs - si - ge Second, ü - ber - mäs - si - ge Se -

se - con - da ec - ce - den - te, Se - con - da ec - ce - den - te, Se - con - da ec - ce - dente, Se - con - da ec - ce -

cond, ü - ber - mas - si - ge Second, ü - ber - mäs - si - ge Second, ü - ber - mäs - si - ge Second.

- dente, Se - con - da ec - ce - dente, Se - con - da ec - ce - dente, Se - con - da ec - ce - dente.

Quarte eccedenti, che si chiamano anche tritoni.

Grosse oder übermässige Quarten — \* — LES QUATRS MAJEUR ou AUGMENTÉS  
auch Triton genannt, ou les appelle aussi tritons.

Grosse Quart, grosse Quart, grosse Quart, grosse Quart, grosse Quart, grosse Quart, grosse Quart.

Quarta maggior, Quarta maggior, Quarta maggior, Quarta maggior, Quarta maggior, Quarta maggior, Quarta maggior.



Quinte diminuie.  
Kleine Quinten. — \* — QUINTES DIMINUÉES.

Kleine Quinte, kleine Quinte, kleine Quinte, kleine Quinte, kleine Quinte, kleine Quinte, kleine Quinte.

Quinta minor quinta minor quinta minor quinta minor quinta minor quinta minor

Quinte eccedenti.  
Uebermässige Quinten. — \* — QUINTES SUPERFLUES.

Uebermässige Quinte, uebermässige Quinte, uebermässige Quinte, uebermässige Quinte.

quinta eccedente, quinta eccedente, quinta eccedente, quinta eccedente.

Quinte, uebermässige Quinte, uebermässige Quinte, uebermässige Quinte, uebermässige Quinte.

den - te, quinta eccedente, quinta eccedente, quinta eccedente, quinta eccedente.



Seste eccedenti.

Uebermässige Sexten. — \* — LES SEXTES SUPERFLUES ou AUGMENTÉS.

Ue - ber - mäs - si - ge Sex - - ten, ü - ber - mäs - si - ge Sex - - ten, ü - ber - mäs - si - ge Sex - - ten, ü - ber - mäs - si - ge

Ses - - ta ec - - ce - den - - te, Ses - - ta ec - - ce - den - - te, Ses - ta ec - ce - den - - te, Ses - - ta ec - - ce -

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines in C major, with lyrics in German and French. The bottom two staves are piano accompaniment, showing chords and bass lines.

Sex - - ten, ü - ber - mäs - si - ge Sex - - ten, ü - ber - mäs - si - ge Sex - - ten, ü - ber - mäs - si - ge Sex - - ten.

- den - - te, Ses - - ta ec - - ce - den - - te, Ses - - ta ec - - ce - den - - te, Ses - - ta ec - - ce - den - - te.

The second system continues the musical piece with four staves, similar to the first system, showing vocal lines and piano accompaniment.



Settime diminuite,  
 Verminderte Septen. —\*— LES SEPTIEMES DIMINUEES.

Ver - min - der - te Sep - ten, ver - min - der - te Sep - ten, ver - min - der - te Sep - ten,  
 Set - ti - ma di - mi - nu - i - ta, Set - ti - ma di - mi - nu - i - ta, Set - ti - ma di - mi - nu - i - ta,

ver - min - der - te Sep - ten, ver - min - der - te Sep - ten, ver - min - der - te Sep - ten.  
 Set - ti - ma di - mi - nu - i - ta, Set - ti - ma di - mi - nu - i - ta, Set - ti - ma di - mi - nu - i - ta.

Settime maggiore,  
 Grosse Septen. —\*— LES SEPTIEMES MAJEURES.

Grosse Sep - ten, grosse Sep - ten, grosse Sep - ten, grosse Sep - ten, grosse Sep - ten, grosse Sep - ten.  
 Set - ti - ma maggior, Set - ti - ma maggior, Set - ti - ma maggior, Set - ti - ma maggior, Set - ti - ma maggior, Set - ti - ma maggior.



Seconde maggiori.  
Grosse Secunden. —\*— SECONDES MAJEURS.

Nº 1.

In dieser Singübung hat man für dienlich  
 gefunden Beispiele von 3. Singstimmen-  
 anzuführen. Im fall diese nicht vor Handen,  
 bediene man sich der 2. und 3<sup>ten</sup> Stimme zur Begleitung.

Dans cet exercice de chant on a cru utile  
 d'employer trois voix; mais dans le cas qu'on  
 ne les pût rassembler, il faudra se servir de la  
 deuxieme et troisieme voix pour accompagnement.

Nel caso che queste esercizio non portebbe eseguirsi se non con un Solo cantante, la  
 seconda e la terza parte di voce dovrà servire d'accompagnamento.

Seconde minore.  
Kleine Secunden. —\*— SECONDS MINEURS.

Nº 2.



Seconde eccedenti.  
Übermässige Secunden. \* SECONDES SUPERFLUES.

Nº 3.

Musical score for exercise Nº 3, consisting of five staves. The top four staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music features various intervals, including seconds, and includes accidentals such as sharps and naturals. Some notes are marked with an 'x'.

Terzen.

Nº 4.

Musical score for exercise Nº 4, consisting of two staves in treble clef. The music shows a sequence of chords and intervals, primarily focusing on thirds and sixths, with various accidentals and slurs.

Nº 5.

Musical score for exercise Nº 5, consisting of two staves in treble clef. The music shows a sequence of chords and intervals, primarily focusing on thirds and sixths, with various accidentals and slurs.



Nº 6.

Musical score for No. 6, consisting of three systems of three staves each. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Nº 7.

Musical score for No. 7, consisting of two systems of two staves each. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Nº 8.

Musical score for No. 8, consisting of two systems of two staves each. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.



Nº 9.

Nº 10.



Nº 11.

The first system of music for No. 11 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including several accidentals (sharps and naturals). The lower staff is in bass clef and provides a simpler accompaniment with mostly quarter and eighth notes.

The second system continues the piece. The upper staff features more intricate melodic patterns with frequent accidentals and slurs. The lower staff continues with a steady accompaniment, using various rhythmic values to support the melody.

The third system shows further development of the musical themes. The upper staff has a more active melodic line with many slurs and ties. The lower staff continues with a consistent accompaniment pattern.

Nº 12.

The first system of music for No. 12 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and features a more melodic and harmonic approach with fewer notes than No. 11, but with clear phrasing and slurs. The lower staff is in bass clef and provides a simple accompaniment with quarter notes.

The second system continues the piece. The upper staff maintains its melodic focus with clear phrasing and slurs. The lower staff continues with a simple accompaniment of quarter notes.



Nº13.

Musical score for No. 13, consisting of three systems of three staves each. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various musical notes and rests.

Quarten.

Nº14.

Musical score for No. 14, consisting of three systems of three staves each. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various musical notes and rests.



Nº15.

Quinten.

Nº16.

Nº17.



*Quinte eccedenti.*  
 Übermässige Quinten. \* — QUINTS SUPERFLUES.

Nº18.

*Quinte diminuite.*  
 Kleine Quinten. \* — QUINTS DIMINUES.

Nº19.



Quinten.

Nº20.

First system of musical notation for exercise No. 20, consisting of three staves. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various intervallic patterns characteristic of a fifth exercise.

Second system of musical notation for exercise No. 20, consisting of three staves. The notation continues the sequence of intervals from the first system.

Sexten.

Nº21.

First system of musical notation for exercise No. 21, consisting of three staves. The notation includes treble clefs, common time signatures, and various intervallic patterns characteristic of a sixth exercise.



Nº 22.

Sexte excedenti.  
 Uebermässige Sexten. — \* — SIXTES SUPÉRFLUES.

Nº 23.



Settime minori.

Kleine Septen. —\*— LES SEPTIEMES MINEURS.

Nº24.

Exercise No. 24 consists of three staves of music in C major. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second and third staves show the same sequence of notes with various rhythmic values and accidentals, illustrating the minor seventh interval.

Settime maggiori.

Grosse Septen. —\*— LES SEPTIEMES MAJEURES.

Nº25.

Exercise No. 25 consists of three staves of music in C major. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second and third staves show the same sequence of notes with various rhythmic values and accidentals, illustrating the major seventh interval.

Settime diminuite.

Verminderte Septen. —\*— LES SEPTIEMES DIMINUEES.

Nº26.

Exercise No. 26 consists of three staves of music in C major. The first staff shows a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second and third staves show the same sequence of notes with various rhythmic values and accidentals, illustrating the diminished seventh interval.



N<sup>o</sup> 27.

Dieses Exempel folgt mit verschiedener  
Bafs-Begleitung um das Gehör sicher, und  
rein zu bilden.

Cet exemple est suivi de différens accompagnemens  
de basse pour former d'une manière sûre la justesse  
de l'oreille.

Questi differenti accompagnamenti sull'istesso canto  
servono per coltivare l'orechio della scolare.

N<sup>o</sup> 1. 2. 3. 4. 5.

6. 7. 8. 9. 10.



11. 12. 13. 14. 15.

This system contains five measures of music. The top staff features a melodic line with various intervals and accidentals. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and bass lines.

16. 17. 18. 19. 20.

This system contains five measures of music. The top staff continues the melodic line, showing some chromatic movement. The accompaniment in the lower staves remains consistent in style.

21. 22. 23. 24. 25.

This system contains five measures of music. The top staff shows a melodic phrase that concludes with a double bar line. The accompaniment continues to support the melody.



Tonleitern. \* Scale. \* GAMES.

Nº 1.

Musical notation for exercise Nº 1, consisting of two systems of two staves each. The first system shows a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system continues the exercise with similar notation.

Nº 2.

Musical notation for exercise Nº 2, consisting of two systems of two staves each. The notation is more complex than the first exercise, with more frequent note values and some accidentals.

Nº 3.

Musical notation for exercise Nº 3, consisting of two systems of two staves each. This exercise features a more intricate melodic line with many slurs and ties.



Nº 4.

Nº 5.

Nº 6.



Nº 7.

The first system of exercise No. 7 consists of three staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of exercise No. 7 continues the piece with three staves. The top staff features a melodic line with slurs and ties. The middle and bottom staves continue the accompaniment, showing a steady harmonic progression.

Nº 8.

The first system of exercise No. 8 consists of two staves. The top staff begins with a treble clef and a common time signature. It contains a melodic line with various note values, including quarter and eighth notes, and rests. The bottom staff provides harmonic accompaniment with chords and single notes.



Nº 9.

The first system of music for No. 9 consists of three staves. The top staff contains a melodic line with various note values and rests. The middle and bottom staves provide harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of music for No. 9 continues the piece with three staves. It features similar melodic and harmonic patterns to the first system.

Nº 10.

The first system of music for No. 10 consists of two staves. The top staff has a melodic line starting with a first fingering '1'. The bottom staff provides accompaniment. Dynamic markings 'p' (piano) and 'f' (forte) are present in the lower staff.

The second system of music for No. 10 consists of three staves. It continues the melodic and harmonic development of the piece.



Nº 11.

This page contains a handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The first system is labeled 'Nº 11.' and begins with a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second system continues the piece with similar rhythmic complexity. The third system concludes the piece with a final cadence. The handwriting is clear and consistent throughout the score.



Nº 12.

The image displays a handwritten musical score for three systems, each consisting of three staves. The notation is in treble clef with a common time signature (C). The first system includes a first staff with complex sixteenth-note patterns and slurs, a second staff with simple quarter and half notes, and a third staff with sixteenth-note patterns and slurs. The second system features a first staff with sixteenth-note patterns and slurs, a second staff with simple quarter and half notes, and a third staff with sixteenth-note patterns and slurs. The third system continues with similar patterns across its three staves. The paper shows signs of age, including some staining and a small mark near the top right.



Soprano.

Sa - cri - fi - ci - um De - o sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus spi - ri - tus con - tri - bu - la -

Alto.

Sa - cri - fi - ci - um De - o sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus spi - ri - tus con - tri - bu - la -

Tenore.

Sa - cri - fi - ci - um De - o sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus spi - ri - tus con - tri - bu - la -

Basso.

Sa - cri - fi - ci - um De - o sa - cri - fi - ci - um De - o spi - ri - tus spi - ri - tus con - tri - bu - la -

Organo.

10 — 9 8  
5 — 4 3  
10 — 9 8  
5 — 4 3b 3h  
6  
3  
6 — 6 6 7 6 — 3h  
4h — 4 4 3# 4 —  
2# — 2

- - tus spi - ri - tus con - tri - bu - la - - tus cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - - tum De - us

- - tus con - tri - bu - - la - - tus cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - - tum De - us

- - tus con - tri - bu - la - - tus cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - - tum De - us non de -

- - tus con - tri - bu - - la - - tus cor con - tri - tum et hu - mi - li - a - - tum De - us non de -

10 — 6 7b 6 8  
5 — 4 5 3h 2h 3h  
3 45h 56h 6  
4 3 7b  
6 4  
5 3 7b  
6 4 3h



De-us non de-spi-ci-es cor con-tri-tum et hu-mi-ti-a-tum De-us De-us non de-spi-ci-es

De-us non de-spi-ci-es cor con-tri-tum et hu-mi-ti-a-tum De-us De-us non de-spi-ci-es

De-us non de-spi-ci-es De-us non de-spi-ci-es cor con-tri-tum et hu-mi-ti-a-tum De-us De-us non de-spi-ci-es non

De-us non de-spi-ci-es De-us non de-spi-ci-es cor con-tri-tum et hu-mi-ti-a-tum De-us De-us De-us De-us

b3. 7b 6 7b 6b 6b 6 6 7b 6 5  
 5b 5 4 4 4b 4b 3 4 3  
 3 3

De-us non de-spi-ci-es De-us non non de-spi-ci-es De-us non non de-spi-ci-es.

De-us non de-spi-ci-es De-us non de-spi-ci-es De-us non de-spi-ci-es.

De-us non de-spi-ci-es non non non De-us non de-spi-ci-es De-us non non de-spi-ci-es.

non de-spi-ci-es De-us non de-spi-ci-es De-us non de-spi-ci-es.

6 7 6 5 6 5 6 5 6 6 6 6 6 5 5 3  
 4 4 3 4 3 4 5 3 6 6 4 5 3











Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le  
 - - son Ky - ri - e e - le - i - son e - le - i - son e - le  
 e - e - le - i - son e - le - i - son e - le  
 Ky - ri - e e - le - i - son e - le

i - son e - le i - son.  
 i - son e - le i - son.  
 i - son e - le i - son.  
 i - son e - le i - son.



Andante.

Soprano.

A - ve ma - ris stel - la De - i mater al - ma at - que semper vir - go fe - lix coe - li por -

Alto.

A - ve ma - ris stel - la De - i mater al - ma at - que semper vir - go fe - lix coe - li por -

Tenore.

A - ve ma - ris stel - la De - i ma - ter al - ma at - que semper vir - go felix coeli por -

Basso.

A - ve ma - ris stel - la De - i ma - ter al - ma at - que semper vir - go felix coeli por -

Organo.

6 6 6 5 6 6 6 5 6 6 6 5 6 5  
4 3 2 3 4 4 3 4 3

- - ta summens illud a - ve gabri - e - lis o - re funda nos in pa - ce fun - da nos in pa - ce mutans He - ve

- - ta summens illud a - ve gabri - e - lis o - re funda nos in pa - ce fun - da nos in pa - ce mutans He - ve

- - ta summens illud a - ve gabri - e - lis o - re fun - da nos in pa - ce fun - da nos in pa - ce He - ve

- - ta summens illud a - ve gabri - e - lis o - re fun - da nos in pa - ce fun - da nos in pa - ce He - ve

5 6 6 6 7 6 7 5 6 7 5 6 3 7 3 7 3 7 5 7 5  
2 2 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3 3



no - - - - - men summo sum - mo Chri - sto De - us spi - ri - tu - i sanc - to tri - bus ho -

no - - - - - men sit laus De - o pa - - tri summo Chri - sto De - us spi - ri - tu - i sanc - to tri - bus ho - - - - -

no - - - - - men sit laus De - o pa - - tri summo Chri - sto De - us spi - ri - tu - i sanc - to tri - bus ho - nor tri - bus

no - - - - - men sit laus De - o pa - - tri summo Chri - sto De - us spi - ri - tu - i sanc - to tri - bus

5 6 3 5-7 6 4 5 7 5 6. 6 6. 5 5 *fp* 5 6 6 6 6

4 4 7 6 6 5 5 7 4 2

- - - - - nor u - - - - - nus tri - bus ho - - - - - nor u - - - - - nus a - - - - - men amen a - - - - - men.

- - - - - nor u - - - - - nas tri - bus ho - - - - - nor u - - - - - nus a - - - - - men amen a - - - - - men.

ho - nor u - nus tri - bus ho - - - - - nor u - - - - - nus a - men a - - - - - men a - men a - - - - - men.

ho - nor u - - - - - nus tri - bus ho - - - - - nor u - - - - - nus a - men a - - - - - men a - men a - - - - - men.

5 6 7 5 10 6 6 6# 4 3

4 4 3



Soprano. *Alma re-dempto-ris ma-te quae pervi-a coeli por-ta ma-nes et stel-la moris suc-cur-re ca-denti*

Alto. *Alma re-dempto-ris ma-te quae per-vi-a coeli por-ta ma-nes et stel-la moris suc-cur-re ca-denti*

Tenore. *Alma re-dempto-ris ma-te quae pervi-a coeli por-ta ma-nes et stel-la moris suc-cur-re ca-denti*

Basso. *Alma re-dempto-ris ma-te quae per-vi-a coeli por-ta ma-nes et stel-la moris suc-cur-re ca-denti*

Organo. *6 6 = 6 6 6 7 5 10 7 6 5 3 f 6 6 7 # pp 7 p f p*  
*3 3 5 3 5 2 1 3 4 3# #*

*sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo tu quae ge-nu-is-ti na-tu-ra mi-rante tu-um sanc-tum ge-ni-to-rem*

*sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo tu quae ge-nu-is-ti na-tu-ra mi-rante tu-um sanc-tum ge-ni-to-rem*

*sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo tu quae ge-nu-is-ti na-tu-ra mi-rante tu-um sanc-tum ge-ni-to-rem*

*sur-ge-re qui cu-rat po-pu-lo tu quae ge-nu-is-ti na-tu-ra mi-rante tu-um sanc-tum ge-ni-to-rem*

*5 6 6 ff 5 6 7 6 5 7 3 8 6 3 6 3*  
*4 2 5 4 3 3 4 3 3 5 3 4 3*



vir-go vir-go pri-us ac po-ste-ri-us. Gabri-e-lis ab o-re summens illud a-ve pecca-to-rum

vir-go vir-go pri-us ac po-ste-ri-us. Gabri-e-lis ab o-re summens illud a-ve pecca-to-rum mi-se-

vir-go vir-go pri-us ac po-ste-ri-us. Gabri-e-lis ab o-re summens illud a-ve pecca-to-rum

vir-go vir-go pri-us ac po-ste-ri-us. Gabri-e-lis ab o-re summens illud a-ve pecca-to-rum mise-

7 # 6 6 5 5 5 7# 5 6# 3 6 5 6 5 4 3 4 5 5# 6# 3

mi-se-re-re pec-ca-to-rum mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re.

- re - - re mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re.

mi-se-re-re pec-ca-to-rum mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re.

- re - - re pec-ca-to-rum mi-se-re-re mi-se-re-re mi-se-re-re.

6 # 5 5 5# 6 7 5 6 6 5 5 7 7

4 # - 3 3 - 3 4 - 4 3 5 # 7

Ende der 1<sup>ten</sup> Abtheilung.