

Neue und erleichterte
Art zu Solmifiren,
nebst
andern Vortheilen,
die Singkunst
in kurzer Zeit zu erlernen.

Den Lehrmeistern zu großer Bequemlichkeit, der Musikliebenden Jugend aber
zu besonderm Nutzen ans Licht gestellt

von

P. Joseph Lederer,
regulirten Chorchern des heil. Augustins in dem befreynen Stifte Wengen
in Ulm.

Zweyte Auflage.

Ulm, 1796.

In der Wohlerschen Buchhandlung.

STREITIGKEITEN

Die Streitigkeiten

der Eheleute in Bezug auf die

Vertheilung des Vermögens

Erster Theil

von

V o r r e d e.

Es ist eine unstreitige Sache, daß die Solmisation, wie wir sie nennen, zur baldigen und vollkommenen Erlernung der Singkunst unentbehrlich seye. Sie ist es, welche den ächten Unterschied der Thönen zeigt. Sie lehret die Thöne recht und scharf angreifen. Sie weist die Natur des *mi* und *fa*, von welchen das alte Sprüchwort lautet: *mi für fa ist der Teufel in Musica*. Wer nicht Solmisiren weiß, mag wohl etwann ein Gesang auswendig lernen, ein fremdes aber ohne Anstand zu singen niemals im Stande seyn, oder gewiß nicht ehender, als nachdem er lange Zeit auf dem Chor als Mitschreyer gestanden, und nachdem sich das Zarte, das Helle und Klingende der Stimme schon allbereit verlohren hat. So giebt es auch viele an sich selbst gute Singer, welche jedoch aus Abgang der Solmisationswissenschaft nur auf ein Gerathewohl, und, also zu sagen, in das Ungewisse hinein singen, und die Thöne von denen mitspielenden Instrumenten gleichsam erbetteln müssen; daher es dann geschiehet, daß sie aus Furcht, den ächten Thon zu verfehlen, die Stimme stark heraus zu lassen, sich niemals getrauen. Herentgegen lehret die Erfahrung, daß diejenige, welche die Solmisation wohl begriffen, und sich darin fleißig geübt haben, bald zur Vollkommenheit im Singen gelanget, und treffliche Singmeister geworden sind.

Dies mag die Ursache gewesen seyn, warum verschiedene Anfangsgründe zum Vorschein gekommen, vermittlest deren der Jugend ein Begriff von der Solmisation beygebracht wird, denen wir zwar das gebührende Lob nicht absprechen können, anbey aber auch gestehen müssen, daß sie uns nicht allerding vergnügt haben, aus der Ursache, weil einige zu kurz, andere zu weitläufig sind, in denen benanntlich nebst einem Haufen Regeln und verschiedener mathematischen Benamungen so viele Kunstworte vorkommen, welche nicht nur das Gedächtniß der Jugend sehr beladen, und in Verwirrung setzen, sondern auch wohl gar den Herren Lehrmeistern sehr beschwerlich fallen.

Wie! hat vielleicht dieses den Herrn Verfasser des getreuen Unterrichts zur Singkunst über die Solmisation so böse gemacht, daß er diesem kanderwelschen Gezeug, wie er sie pag. 16. nennet, so wenig Gutes zutrauet. Allein die Einstreuungen, welche dieser Herr hin und wieder gemacht, haben uns so gerührt, daß wir der Solmisation vor dem AHC Gesange, und dem *ut, re, mi &c.* vor dem *As, Ces, Des, Es, Fes, Ges, Ais, His, Cis, Dis, Eis, Fis, Gis &c.* den Vorzug annoch geben. Es wäre uns auch ein leichtes, dieses unser Verhalten zu rechtfertigen, wenn es der Raum leidete, und der Mühe werth wäre. Ob aber das AHC Gesang weniger Schläge eintrage, werden die Schüler schon empfinden. Doch genug von diesem.

Unter den Herren Lehrmeistern giebt es bisweilen einige, welche, ob sie schon Meister in der Singkunst sind, doch das, was sie besitzen, andern beizubringen nicht wissen. So ist auch der Verstand der Jugend schwach und blöde, und was ihr nicht auf die deutlichste und leichteste Art vorgetragen wird, wird sie sobald nicht begreifen.

Alles dieses hat uns auf den Gedanken gebracht, dieß kleine Werkgen zu verfertigen, in welchem wir all unser Augenmerk auf die Bequemlichkeit des Herrn Lehrmeisters, und auf den Nutzen der Jugend gerichtet haben. Wir schmeicheln uns auch, dieß unser Absehen erreicht zu haben, indem wir uns unsere Gedanken also auszudrücken beflissen, daß der Herr Lehrmeister und der Zehrlinge leicht sehen können, dieser, was er zu lernen, jener, was er zu lehren habe; massen wir eine solche Lehrart erwählt, welche die deutlichste und leichteste ist, krafft welcher der Herr Lehrmeister den Anfänger Schritt für Schritt zur Solmisation, und von dieser zur Vollkommenheit in der Singkunst führen kann; dann wir haben das ganze Werkgen in zwey Theile, jeden Theil in gewisse Absätze ordentlich zergliedert, und nach jedem Absatz Fragstücke gesetzt, aus welchem der Herr Lehrmeister sieht, was er seinen Schüler zu lehren habe. So haben wir auch aus allen Thönen Exempel angefetzt, die angefetzte auf das deutlichste erkläret, und also aller Dunkelheit gesteuert. Endlich haben wir zuletzt Exempel mit unterfetztem Text und Bass, aus allen Thönen, von aller Gattung des Tactis, sowohl für den Discant als für den Alt, angehängt, und hiemit darf der Herr Lehrmeister um Singstücke für den Schüler nicht viel besorgt seyn. Wollte jemand erstgedachte Exempel wegen ihrer Einfältigkeit tadeln, der darf sich nur einfallen lassen, daß sie für die Anfänger in der Singkunst aufgesetzt sind. Die Jugend anbelangend, haben wir ein jedes Fragstück mit Sternngen bemerket, welche anzeigen, an welchem Ort in dem Absätze die Antwort auf die Frag zu finden seye, woraus sie zugleich, eben darum, weil sie nachsuchen muß, lernen lernet. Was aber hauptsächlich zu ihrem Vortheil gereicht, ist, daß wir die viele Regeln, mit welchen sonst die Solmisationskunst nicht ohne große Beschwerde der Lernenden verbunden ware, auf die Seite geräumt, und statt deren einen einzigen Hauptgrund, nemlich die Octav-Solmisation, gesetzt haben, krafft welcher man durch alle Thöne, soviel *X* und *b* auch immer da sind, gar leicht zu Solmisiren vermögend ist, welche Solmisationserleichterung unserm Werkgen keinen geringen Vorzug giebt. Wir hoffen also, man werde dasselbe um so gütiger aufnehmen, je weniger man unser Absehen verdammen kann, welches kein anderes ist, als der Bequemlichkeit der Herren Lehrmeistern, und dem Nutzen der Musikkliebenden Jugend zu dienen.

Wiewohl wir aber durch diese Solmisirungsart einen beträchtlichen Vorschub zur baldigen Vollkommenheit im Singen gethan zu haben glauben, bleibet nichts destoweniger die Singkunst immerhin eine Kunst. Fehlen drey Stücke, als da sind der Fleiß des Lehrmeisters, die Gelehrigkeit des Zehrlinges, und die stete Übung, mögen alle gegebenen Vortheile wenig nutzen. Finden sich aber diese beisammen, getrauen wir uns zu versprechen, daß die schönen Früchte, nemlich eine baldige Vollkommenheit in der Singkunst, auch nicht ausbleiben werden, welches, daß es zur Ehre Gottes, und zum Heil des Nächsten gereiche, unser einziges Wünschen ist.

Erster

Erster Theil.

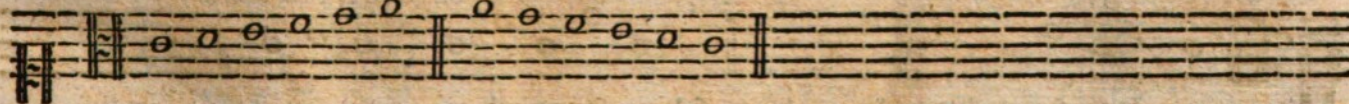
Von demjenigen, was zur Musit überhaupt nothwendig ist.

§. I.

Von dem ut, re, mi, &c.

Es ist zwar das ut, re, mi, &c. nur der Anfang zur Singkunst, und der Eingang zur Solmisation, und scheint folglich nicht hieher zu gehören; jedoch damit die Anfänger während der Zeit, da sie die in folgenden Absätzen begriffenen Stücke lernen, etwas zu singen haben, setzen wir selbes hieher, und zwar für den Discant und Alt zugleich:

ut re mi fa sol la la sol fa mi re ut



In unserm Lehrgebäude ist das ut, re, mi, &c. auf eine besondere Art der Grund zur Solmisation; dann wer sich dieses, und die unten im zweyten Theile enthaltenen Regeln einmal bekannt gemacht hat, wird gar bald, und ohne Mühe durch alle Thöne zu Solmisiren vermögend seyn. Dahero müssen die Anfänger in den angeführten Thönen nicht obenhin gelübt werden, sondern ihr müßet sie dahin anhalten, daß sie erstens * alle Thöne mit scharfer und deutlicher Stimme rein und gewiß angreifen und singen. Zweytens, ** daß sie das mi von dem fa wohl unterscheiden, und wissen, daß das mi von dem fa nur einen halben Thon entfernt seye, da herentgegen die übrige Sylben, als das ut vom re, das re vom mi, das fa vom sol, und das sol vom la einen ganzen Thon von einander entfernen sind, wobey ihr ihnen auch den Begriff eines ganzen und halben Thons bezubringen euch wohl müßet angelegen seyn lassen. So wird auch nicht undienlich seyn, wenn ihr die Anfänger besagtes ut, re, mi, &c. aus andern Thönen singen laßt, als Z. E. den Discant aus dem f, g, a, h, oder b. Den Alt aus dem h, c, d, e, &c. Endlich

Können ihr sie auch während dieser Zeit, um ihre Stimme zur Solmisation tauglicher zu machen, folgende Thonsprünge lernen lassen, als

ut mi re fa mi sol fa la la fa sol mi fa re mi ut

Mit Terzen

ut fa re sol mi la la mi sol re fa ut

Mit Quarten

ut sol re la la re sol ut

Mit Quinten

Ferner können ihr sie, aus eben dieser Absicht, in folgenden Thonsprüngen üben, als:

ut re ut mi ut fa ut sol ut la la ut sol ut fa ut mi ut re ut

re mi re fa re sol re la la re sol re fa re mi re

mi fa mi sol mi la la mi sol mi fa mi

Fragstücke über den ersten Absatz.

1. Frag. Wie muß man das ut, re, mi, &c. singen? *
2. Frag. Was ist für ein Unterschied der Thönen in dem ut, re, mi, &c. **

§. II.

Von denen musikalischen Buchstaben.

Die Musikanten haben sieben Buchstaben, * vermittelst deren sie die Thöne anzeigen, ** und sind folgende: a, h, c, d, e, f, g, ***. Sie stehen also

für den Discant *****

für den Alt *****

für den Tenor. 

für den Bass.

für das Violin. 

Die Anfänger müssen nach der Gattung ihrer Stimme eine solche Reihe der Buchstaben auswendig lernen, damit sie auf die Frag, wo diese oder jene Note stehe, behend antworten können.

Frage

Fragstücke über den zweyten Absatz.

1. Fr. Wie viel haben die Musikanten Buchstaben? *
2. Fr. Zu was dienen diese Buchstaben? **
3. Fr. Wie heißen sie? ***
4. Fr. Wie werden sie für den Discant aufgesetzt? ****
5. Fr. Wie für den Alt? *****

§. III.

Von denen Schlüsseln.

Die Schlüssel sind Zeichen, durch welche entweder die Instrumenten, oder die Stimmen angezeigt werden. * Deren sind heut zu Tage fünff gebräuchlich, ** als der Discant - Alt - Tenor - Bass - und Violin-Schlüssel. *** Die drey erstere stehen in C. der vierte in F. der letzte in G. **** wie hier zu sehen:



Der Bass-Schlüssel ist auch für die Paucken, Bass-Geigen, und Orgel, so, wie der Violin-Schlüssel für die blasende Instrumenten, als da sind die Trompeten, Waldhorn, Pfeiffen, 2c. *****

Fragstücke über den dritten Absatz.

1. Fr. Was sind die Schlüssel? *
2. Fr. Wie viel giebt es Schlüssel? **
3. Fr. Wie heißen sie? ***
4. Fr. In welchen Buchstaben stehen sie? ****
5. Fr. Welche sind die Schlüssel der übrigen Instrumenten? *****

§. IV.

Von denen Noten.

Die Noten sind Zeichen, welche das Maas (quantitas) und die Beschaffenheit (qualitas) der Töne anzeigen, nemlich ob diese lang oder kurz, hoch oder nieder 2c. seyen, * und sind von verschiedener Gattung, deren Namen folgende sind:

Nro. I.

Nro. 1. Nro. 2. Nro. 3. Nro. 4. Nro. 5.

Die größte Note. Eine ganze, halbe, Viertels-Noten. Einfache,

Nro. 6. Nro. 7. Nro. 8.

doppelte, dreyfache, vierfache Fusellen.

Nro. 9.

Dreyergen.

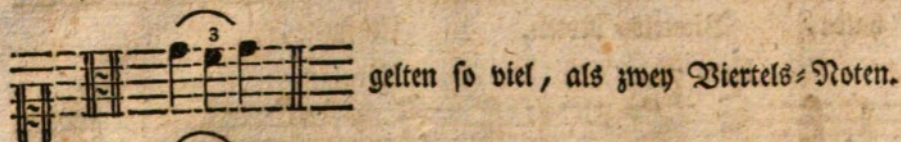
Wir heissen die Note, welche bey Nro. 1. stehet, die größte Note, sonst brevis genannt, weil die ehemalige Maxima die größte, und longa die lange in der jetzigen Musik wenig mehr vorkommen, und also denen Anfängern mehr beschwerlich, als nützlich seyn würden. Ja selbst auch die von uns also betitelte größte Note ist jetzt wenig mehr im Brauch, und wird nur noch in dem ebenfalls seltenen ganzen Trippel, oder dann und wann am Ende des Gesangs gefunden.

Der Werth oder das Maaß der Noten ist also beschaffen, daß, wenn man bey der ersten, das ist, bey der größten Note anfangt, und der Ordnung nach fortgeht, diese allzeit noch so viel gilt und in sich hält, als die zweyte, die zweyte noch so viel, als die dritte, die dritte noch so viel, als die vierte zc. Z. E. Die größte Note gilt so viel, als zwey ganzen, eine ganze so viel, als zwey halben, eine halbe so viel, als zwey Viertels-Noten, eine Viertels-Note so viel, als zwey einfache Fusellen, u. s. w. ***

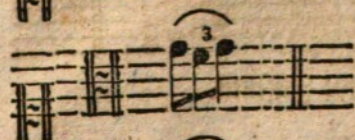
Wenn man eine Note mit ihren untern betrachtet, so findet sich ihr Werth in geometrischem Verhältniß, wie die Zahlen 1. 2. 4. 8. 16. 32. 64. Also gilt eine ganze Note so viel, als zwey halben, vier Viertels-Noten, acht einfache, sechzehn doppelte, zwey und dreyßig dreyfache, vier und sechzig vierfache Fusellen. Item eine halbe Note gilt so viel, als zwey Viertels-Noten, vier einfache, acht doppelte, sechzehn dreyfache Fusellen zc. **** Und so weiters von andern zu reden.



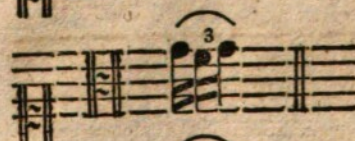
Die Dreyergeren anbelangend, sind es drey Noten von einer Gattung, über welche die Zahl 3 samt einer Bogen-Linie steht, wie Nro. 9. zu sehen, ***** und geben allzeit so viel, als zwey Noten derjenigen Gattung, von der sie sind, ***** als 3. E.



gelten so viel, als zwey Viertels-Noten.



gelten so viel, als zwey einfache Fusellen.



gelten so viel, als zwey doppelte Fusellen.



gelten so viel, als zwey dreyfache Fusellen. *****

Wie aber die Dreyergeren müssen gesungen werden, wird der Herr Lehrmeister mündlich weisen.

Fragstücke über den vierten Absatz.

1. Fr. Was sind die Noten? *
2. Fr. Wie vielfach ist die Gattung, und der Name der Noten? **
3. Fr. Wie ist ihr Werth oder Maaß beschaffen? ***
4. Fr. Wie verhalten sie sich gegeneinander? ****
5. Fr. Was sind die Dreyergeren? *****
6. Fr. Wie viel gelten die Dreyergeren? ***** Item *****

S. V.

Von dem Tacte.

Der Tact ist ein Zeichen, welches das Maasß des Gesangs bestimmt. * Die Gattung und Namen der Tacten sind hier zu sehen:

Nro. 1.	Nro. 2.	Nro. 3.	Nro. 4.
Der gerade oder ganze Tact.	Allabreve.	Der Zweyviertel.	Ganze Trippel.
Nro. 5.	Nro. 6.	Nro. 7.	Nro. 8.
Halbe Trippel.	Dreyviertel.	Dreyachtel.	Sechsviertel oder sesquialtera.
Nro. 9.	Nro. 10.		
Sechsaachtel.	Zwölfsachtel. **		

Der Fünfaachtel, und Neunachtel sind wenig mehr im Brauch, und verdienen also nicht hier angeführt zu werden.

Wie diese Tacten zu geben sind, wird der Herr Lehrmeister in der That weisen. ***

Jeder Tact hat seine Theile, welche man Streiche nennet, **** also hat z. E. der ganze Tact vier, der Allabreve und Zweyviertel zwey, der ganze und halbe Trippel, wie auch der Dreyviertel und Dreyachtel drey, der Sechsviertel und Sechsaachtel sechs, der Zwölfsachtel zwölf Streiche. *****

Auf den ganzen Tact gehen vier Viertels-Noten, auf den Allabreve zwey halbe Noten, auf den Zweyviertel zwey Viertels-Noten, auf den ganzen Trippel drey ganze Noten, auf den halben Trippel drey halbe Noten, auf den Dreyviertel drey Viertels-Noten, auf den Dreyachtel drey einfache Fusellen, auf den Sechsviertel sechs Viertels-Noten, auf den Sechsaachtel sechs einfache Fusellen, auf den Zwölfsachtel zwölf einfache Fusellen. ***** Mithin hat ein jeder Tact seine gewisse Noten, deren eine jede auf einen

Streich des Tackts geht, welche man Streich-Noten nennen kann. ***** Also sind 3. E. die Streich-Noten des ganzen Tackts, des zwey- Drey- und Sechsviertels Viertels-Noten, weil in angelegten Tackten allzeit eine Viertels-Note auf einen Streich geht. Aus eben dieser Ursache sind die Streich-Noten des Drey- Sechs- und Zwölfsachtels einfache Fusellen. Des ganzen Trippels ganze Noten, des halben Trippels und Allabreve halbe Noten. *****

Aus diesem ist leicht zu ermessen, wie die Noten überhaupt in einen jeden Tackt, und in einen jeden besondern Streich des Tackts müssen eingetheilt werden. Dann weil 3. E. vier Viertels-Noten so viel gelten, als eine ganze Note, oder zwey halben, oder acht einfache und sechzehn doppelte Fusellen 2c. folget ganz klar, daß eine ganze Note, oder zwey halben, oder acht einfache und sechzehn doppelte Fusellen 2c. auf den ganzen Tackt gehen. Und also von andern Tackten zu reden, welches der Herr Lehrmeister dem Anfänger mündlich weisen kann. *****

Fragstücke über den fünften Absatz.

1. Fr. Was ist der Tackt? *
 2. Fr. Wie vielfach ist die Gattung, und der Name der Tackten? **
 3. Fr. Wie werden die Tackte gegeben? ***
 4. Fr. Was ist ein Tacktschlag? ****
 5. Fr. Wie viel Streiche hat ein jeder Tackt? *****
 6. Fr. Wie viel Noten gehen auf einen Tackt, und auf einen jeden Streich des Tackts? *****
- Item *****
7. Fr. Welche heisset man Streich-Noten? *****
 8. Fr. Welche sind die Streich-Noten eines jeden Tackts? *****

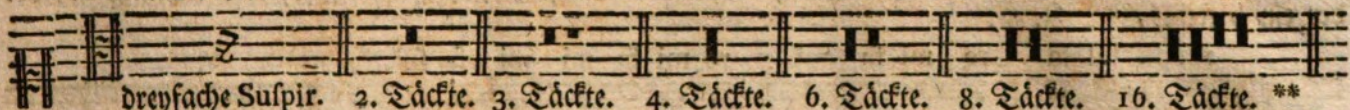
§. VI.

Von denen Pausen.

Die Pausen sind Zeichen, welche anzeigen, wie lang die Stimme während der Musik stille seyn muß. * Ihre Gattung und Namen sind hier zu sehen:

Nro. 1.	Nro. 2.	Nro. 3.	Nro. 4.	Nro. 5.	
Ein Tackt.	Ein halber Tackt.	Ein Viertels-Suspir.	Eine einfache,	doppelte,	Nro. 6.

Nro. 6.



Die Pausen, welche unter denen Nris. stehen, sind denen Noten gleich, als 3. E. Nro. 1. gilt so viel, als eine ganze Note, Nro. 2. so viel, als eine halbe Note, Nro. 3. so viel, als eine Viertels-Note, Nro. 4. 5. 6. so viel, als eine einfache, doppelte, und dreyfache Fuselle. ***

Wenn also eine dergleichen Pausen in dem Gesange vorkommt, muß man mit der Stimme so lang inne halten, als lang die Note gesungen würde, mit welcher die Pause gleichviel gilt. Sind aber zwey oder mehrere Tacte vorhanden, so muß man so lang stille seyn, bis die Zahl besagter Tacten erfüllet ist. ****

Der ganze Trippel hat, die Pausen anbelangend, etwas besonders. Dann weil all dort eine ganze Note nur ein Viertel des Tactts ausmacht, so ist eine Tacttpause nicht vermögend, die Stimme einen Trippel-Tact hindurch aufzuhalten. Derowegen werden die Pausen für den Trippel-Tact also gezeichnet: *



Fragstücke über den sechsten Absatz.

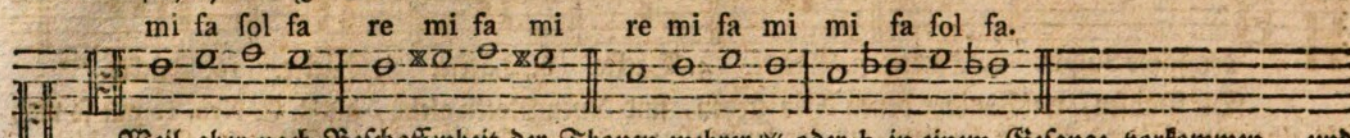
1. Fr. Was sind die Pausen? *
2. Fr. Wie vielfach ist die Gattung, und der Name der Pausen? **
3. Fr. Welche Pausen sind den Noten gleich? ****
4. Fr. Wie lang müssen die Pausen gehalten werden? *****
5. Fr. Wie werden die Pausen für den ganzen Trippel gezeichnet? *****

§. VII.

Von dem * und b.

Die Macht des * und b bestehet darinn, daß dieses die Stimme um einen halben Thon erniedrige, jenes erhöhe, oder, daß man bey dem * um einen halben Thon höher, bey dem b aber um einen halben

halben Thon niedriger singe. * Die Note, vor der ein ✕ steht, heisset mi, so, wie diejenige fa, vor der ein b steht, ** Z. E.



Weil aber nach Beschaffenheit der Thonen mehrer ✕ oder b in einem Gesange vorkommen, und nicht bey allen ✕ mi, weder bey allen b fa kann gesungen werden, so findet man in dem zweyten Theile S. III. die Regel, woraus man lernen kann, wo in dergleichen Umständen mi oder fa zu singen.

Wenn zu Anfang nach dem Schlüssel ein ✕ oder b steht, muß dasselbe durch das ganze Gesang hindurch beobachtet werden, es sey denn, daß es durch dieses Zeichen (h) aufgelöst werde. ***

Wenn ein ✕ in c, d, f oder g steht, heisset die Note in besagten Buchstaben das cis, dis, fis und gis. **** Das b in h heisset lediglicher Weise das b.

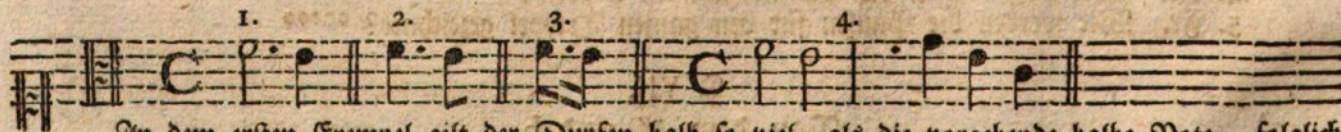
Fragstücke über den siebenten Absatz.

1. Fr. Was vermag das ✕ und b? *
2. Fr. Wie singt man bey dem ✕ und b? **
3. Fr. Was ist zu beobachten, wann nach dem Schlüssel ein ✕ oder b steht? ***
4. Fr. Welches ist das cis, dis, fis und gis? ****

S. VIII.

Von dem Dupfen.

Wenn ein Dupfen bey einer Note steht, gilt er halb so viel, als die vorhergehende Note, * Z. E.



In dem ersten Exempel gilt der Dupfen halb so viel, als die vorgehende halbe Note, folglich so viel, als eine Viertels-Note, und machet also den dritten Streich des Tactis aus; dann der Dupfen muß allzeit so lang gehalten werden, so viel er gilt, ** und zwar in dem nemlichen Thone, den die

die vorhergehende Note hat. *** In dem zweyten Exempel gilt der Dupfen so viel, als eine einfache Fuselle. In dem dritten so viel, als eine doppelte Fuselle 2c.

Wenn ein Dupfen zu Anfang des Tackts stehet, wie in dem vierten Exempel, so nimmt er seinen Werth von der letzten Note des vorhergehenden Tackts, und gilt halb so viel, als besagte Note, *** folglich gilt der Dupfen in angezogenem Exempel so viel, als eine Viertels-Note, und macht den ersten Streich des Tackts aus.

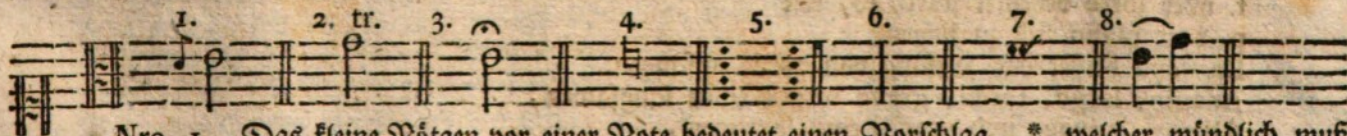
Fragstücke über den achten Absatz.

1. Fr. Was gilt der Dupfen bey einer Note? *
2. Fr. Wie lang muß der Dupfen gehalten werden? **
3. Fr. In was für einem Thone muß der Dupfen gehalten werden? ***
4. Fr. Was gilt der Dupfen, welcher zu Anfang des Tackts stehet? ****

§. IX.

Von andern musikalischen Zeichen.

In der Musik giebt es verschiedene Zeichen, welche ihre Bedeutung haben, Z. E.



Nro. 1. Das kleine Nötgen vor einer Note bedeutet einen Vorschlag, * welcher mündlich muß gezeigt werden, wobey jedoch zu merken, ** daß der Vorschlag, oder das kleine Nötgen keinen Theil des Tackts ausmache. Oder wenn man den Vorschlag für einen Theil des Tackts will gelten lassen, so verleiht die nachkommende Note so viel von ihrem Maasse, als lang der Vorschlag gehalten wird.

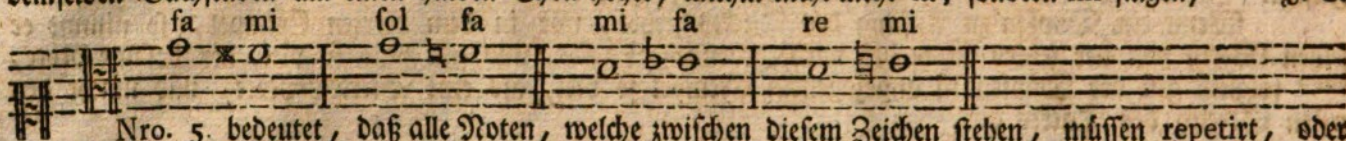
Nro. 2. tr. über einer Note bedeutet einen Triller, welcher ebenfalls mündlich muß gezeigt werden.

Nro. 3. $\frown$ über einer Note bedeutet, daß man mit dem Tackte eine Zeitlang müsse inne halten.

Nro. 4. H heisset der Auflöser, *** und bestehet seine Berrichtung darinn, daß er das H und b auflöse. Wenn also in einem Buchstaben ein H stehet, und hernach in dem nemlichen Buchstaben der Auflöser angefügt wird, muß man da um einen halben Thon niedriger, mithin nicht mehr mi , sondern fa singen.



singen. Eben also, wenn in einem Buchstaben ein b steht, und hernach der Auflöser folget, muß man in demselben Buchstaben um einen halben Thon höher, mithin nicht mehr fa, sondern mi singen, *** Z. E.



Nro. 5. bedeutet, daß alle Noten, welche zwischen diesem Zeichen stehen, müssen repetirt, oder wiederholer werden.

Nro. 6. heisset der Tactstrich, und zeigt an, daß der Tact aus seye, und ein neuer wiederum anfange. Bey dem Tactstrich schlägt man allzeit hinab. *****

Nro. 7. heisset Custos, oder der Weiser, welcher anzeigt, in welchem Buchstaben die nächstkommende Note stehe. *****

Nro. 8. Eine Bogenlinie über zwey oder mehrere Noten bedeutet, daß diese Noten müssen zusammen gezogen werden.

Ferner kommen in der Musik folgende Zeichen vor, als

— bedeutet, daß man den Text repetiren, oder wiederholen müsse.

T. oder Tutti bedeutet, daß alle Stimmen miteinander gehen.

S. oder Solo bedeutet, daß die Stimme allein gehe, das ist, ohne andere Stimmen.

f. oder forte bedeutet stark, so, wie

p. oder piano still zu singen.

Da capo heisset das Gesang von vorne anfangen.

Adagio, largo, tarde, grave wollen einen langsamen,

Allegro, vivace und presto einen hurtigen,

Moderato, einen mittelmäßigen Tact.

Andante wird nunmehr, meistens aber in Symphonien, hurtig gemacht. *****

Fragstücke über den neunten Absatz.

1. Fr. Was bedeutet ein kleines Nötgen vor einer Note? *
2. Fr. Was ist bey dem Vorschlage zu merken? **
3. Fr. Wie heisset dieses Zeichen H? ***
4. Fr. In wem bestehet die Verrichtung des Auflöser? ****
5. Fr. Was ist bey dem Tactstriche zu merken? *****
6. Fr. Was bedeutet der Weiser? *****
7. Fr. Was bedeuten die übrige Zeichen? *****

Zwey

Zweyter Theil. Von der Solmisation.

§. I.

Um zu wissen, aus welchem Buchstaben oder Thone ein Gesang gehe.

Dieses Erkenntniß ist zur Solmisation, wie wir sie geben, unentbehrlich. Es ist also acht zu geben, ob zu Anfang des Gesangs nach dem Schlüssel einige * oder b, oder keines aus beyden stehe. *

1. Ist weder * noch b vorhanden, so geht das Gesang aus dem C.
2. Ist ein * da, so geht es aus dem G, und stehet das * in F.
3. Sind zwey * da, so geht es aus dem D, und stehen die * in F und C.
4. Sind drey * da, so geht es aus dem A, und stehen die * in FC und G.
5. Sind vier * da, so geht es aus dem E, und stehen die * in FCG und D.
6. Sind fünf * da, so geht es aus dem H, und stehen die * in FCGD und A.
1. Ist ein b da, so geht es aus dem F, und stehet das b in H.
2. Sind zwey b da, so geht es aus dem b, und stehen die b in H und E.
3. Sind drey b da, so geht es aus dem Eb, und stehen die b in HE und A.
4. Sind vier b da, so geht es aus dem Ab, und stehen die b in HEA und D.
5. Sind fünf b da, so geht es aus dem Db, und stehen die b in HEAD und G. **

Bisweilen werden die * und b doppelt angefügt, nemlich auch in der Octav, allwo aber die Octav * und b zu diesen Regeln nicht gehören.

Einwurf.

Ihr sagt, diese Regeln sind nicht unfehlbar, massen das Gesang aus einem andern Thone gehen kann, als aus dem C, wenn schon weder * noch b nach dem Schlüssel stehen, nemlich aus dem A mit der Terz minor. Also kann es auch aus dem E mit der Terz minor gehen, wenn schon ein * daraus in F stehet, und also nicht aus dem G, wie die zweyte Regel sagt &c.

Antwort.

Ist alles wahr. Es liegt aber wenig daran, ob das Gesang aus dem C, oder aus dem A mit der Terz minor gehe, wenn die Solmisation in beyden Thonen gleich ist. Nun aber ist die Solmisation in beyden Thonen gleich, wie aus den Exempeln zu sehen, deren zwey S. IV. angeführt werden, eines aus dem A, das andere aus dem C, beyde mit der Terz minor. Wiewohl nicht zu läugnen, daß die Solmisation aus den Thonen, die eine Terz minor haben, etwas schwerer seye, nemlich wegen den darinn mehrmal vorkommenden * und b, jedoch aber solmisiret man aus dem A und E mit der Terz minor, wie aus dem C und G mit der Terz major. Folglich schadet es nichts, wenn man den Anfänger auf dem Glauben läßt, daß die Thone sich nach den gegebenen Regeln verhalten. Jedoch aber, damit die gegebene Regeln vollständig seyen, ist zu merken, daß, wenn schon die in obigen Regeln angezeigte Marken da sind, das Gesang zwar aus einem andern, jedoch nicht aus mehrer, als aus einem einzigen andern Thone, und zwar allzeit mit der Terz minor, gehen könne. *** Aber aus was für einem Thone? Dieses zu erfahren darf man nur von dem Thone, den die obige Regeln anzeigen, drey Buchstaben zurück zählen, und der dritte Buchstaben wird den verlangten Thon geben. **** Z. E. Es stehet weder * noch b daraus, das ist, nach dem Schlüssel, geht also das Gesang, kramt der ersten Regel, aus dem C. Zählst von dem C drey Buchstaben zurück, als C, H, A, so habt ihr das A, folglich kann das Gesang auch aus dem A mit der Terz minor gehen. Wenn ein * darauf stehet, geht das Gesang, kramt der zweyten Regel, aus dem G. Zählst von dem G drey Buchstaben zurück, als G F E, so habt ihr das E, folglich kann das Gesang auch aus dem E mit der Terz minor gehen. Und also von andern Thonen zu reden, wie dann ein jeder Thon mit der Terz major seinen Untergebenen mit der Terz minor hat, welches den Kunstverfahren nicht verborgen ist. So wird dann unsern Regeln ferners nichts mehr auszustellen seyn, wenn nur die * und b ordentlich ausgesetzt werden, welches jedoch einige Herren Componisten nicht, wie sie sollten, in Obacht nehmen.

Fragstücke über den ersten Absatz.

1. Fr. Wie kann man wissen, aus was für einem Thone ein jedes Gesang gehe? * Item. **
2. Fr. Kann das Gesang nicht aus einem andern Thone gehen, wenn schon auch die in obigen Regeln angezeigte Marken da sind? ***
3. Fr. Aus was für einem Thone kann das Gesang noch gehen? ****

Monique Treuer K. am. Choral

§. II.

Von der Octav-Solmisation.

Durch eine Octav muß man hinauf und herab Solmisiren, wie folgt:

ut re mi fa fa mi re ut

ut re mi fa sol sol fa mi re ut

für den Discant.

Aufsteigende Octav-Solmisation. Absteigende Octav-Solmisation.

ut re mi fa fa mi re ut

ut re mi fa sol sol fa mi re ut

für den Alt.

Aufsteigende Octav-Solmisation. Absteigende Octav-Solmisation.

Hier sehet ihr nun, daß, wenn ein Gesang über das la hinauf steigt, man bey dem sol, ut singe; steigt es aber unter das ut hinab, man bey dem ut, sol singe, welches jedoch nur innerhalb einer Octav zu verstehen; ** Dann stiege das Gesang in angesehener Octav-Solmisation in dem obern C weiter über das la hinauf, so fanget ihr in besagtem C die aufsteigende Octav-Solmisation wieder an, und singet:

ut, re, mi, fa, $\frac{ut}{sol}$ re, mi, fa. Stiege aber das Gesang in dem untern C unter das ut hinab, so fan-

get in besagtem C die absteigende Octav-Solmisation wieder an, und singet, fa, mi, re, $\frac{ut}{sol}$ fa, mi, re, ut.

*** Und so geht es durch alle Thöne, welche eine Terz major haben, dann von diesen reden wir; hat sich der Anfänger hierinn wohl geübt, darf er sich nicht schrecken lassen, es mögen so viel $\times$ oder b nach dem Schlüssel stehen, als nur immer wollen; dann weist er einmal durch eine Octav hinauf und herab zu Solmisiren, so weist er durch alle Thöne zu Solmisiren, massen die Solmisation überall gleich ist.

Einwurf.

Diese Art zu Solmifiren ist wider die bisherige Gewohnheit; massen man bis hieher in dem Absteigen die Solmisationsneuerung bey dem re mit la singen angefangen hat, wovon alle Gesangbüchlein Zeugniß geben können.

Antwort.

Wir verwerfen diese Art zu Solmifiren nicht, jedoch schiekt sie sich auch nicht zu unserm Vorhaben; dann weil wir die Solmisationskunst der Jugend zu erleichtern suchen, und dieses vermittelst der Octav-Solmisation bewerkstelligen zu können glauben, so hat es uns geschienen, man müsse die Octav-Solmisation so leicht und einfältig geben, als es nur möglich wäre. Nun aber ist es leichter und einfältiger, (welches Wort in gesundem Verstande zu nehmen,) wenn man die Solmisation in dem Auf- und Absteigen gleich machet; dann dadurch wird die Verwirrung gehoben, und hat die Jugend nur einen einzigen allgemeinen Grund zu erlernen, auf den sie das ganze Solmisationsgebäude setzet. Und in der That scheint es flüglicher zu seyn, daß, gleichwie man in dem Aufsteigen die Solmisation bey dem sol mit ut erneueret, ein gleiches in dem Absteigen geschehe, **** massen die Gleichheit einem jeden Dinge eine besondere Zierde giebt. Man muß also diese unsere Art zu Solmifiren als einen allgemeinen Grund ansehen, nach dem die Jugend muß unterrichtet werden.

Fragstücke über den zweyten Absatz.

1. Fr. Wie Solmifiret man durch eine Octav hinauf und herab? *
2. Fr. Was ist bey der Octav-Solmisation zu merken? **
3. Fr. Wie muß man Solmifiren, wenn das Gesang unter die Octav hinab, oder über die Octav, und zwar über das la hinauf steigt? ***
4. Fr. Warum fängt man in dem Absteigen die Solmisationsneuerung bey dem ut mit sol, und nicht bey dem re mit la an? ****

§. III.

Von dem mi und fa.

Die größte Beschwerniß für einen Anfänger ist, daß er wisse, wo mi oder fa zu singen. Um also dessentwegen einige Erleichterung zu geben, so lasset den Anfänger eine ganze Octav in jenem Thone, aus

aus welchem das Gesang geht, hinauf Solmisiren, so, wie S. II. gezeigt worden, und er wird sehen, in welchem Buchstaben das mi und fa stehe. * 3. E. Das Gesang geht aus dem C, lasset nun den Anfänger von dem untern C durch die Octav hinauf Solmisiren, da er das mi in E und H, das fa aber in F und dem obern C, folglich daß man durch eine Octav zweymal mi, und eben so oft fa singe, ** finden wird. Das fa und mi verstehen sich auch in seiner Art von den Octav-Buchstaben. Und so geht es durch alle Thöne, doch also, daß man allzeit die Solmisation in der untern Octav-Note des Thons anfangen.

Fragstücke über den dritten Absatz.

1. Fr. Wie kann man wissen, wo in einem Gesange fa und mi zu singen? *
2. Fr. Wie oft singt man durch eine Octav mi und fa? **

S. IV.

Von der Solmisation durch ein jedes Gesang.

Nehmet die untere Octav-Note des Thons, aus welchem das Gesang geht, und singet ut. Als dann steigt nach der Solmisationsordnung hinauf bis zur ersten Note des Gesangs, da ihr dann finden werdet, wie man bey der ersten Note des Gesangs Solmisiren müsse. Weil nun aber das ut und la die Grenzen der Solmisationszeichen sind, so fangt allzeit eine neue Solmisationsordnung an, so oft das Gesang unter das ut hinab, oder über das la hinauf steigt. Da ihr nun, krafft der Octav-Solmisation, schon wißet, wie man durch eine, oder mehrere Octaven hinauf und hinab Solmisire, so werdet ihr leicht finden, wie in vorfallenden Umständen, das ut und la betreffend, zu Solmisiren seye, wenn ihr nur auf die Octav-Note, oder auf die Note des Thons, aus welchem das Gesang geht, genaue Obacht haben wollet, welches wohl zu merken. * Folgen Exempel für den Discant.

ut remi fa re solfa mi mi ut ut ut fa mi fa

ut fa mi fa sol fa fa mi fa mi re sol mi fa sol la fa sol

1. Tact. 2. 3. 4. 5.



Dieses Gesang geht aus dem C, und folglich singt man in dem C auf der untern Linie ut. Lasset nun den Anfänger von dem untern C bis ins G, wo die erste Note steht, hinauf Solmifiren, so wird in G das sol eintreffen. Weil aber das Gesang von G ins C, und also über das la hinaus steigt, so singt man, kraft der Octav. Solmisation, in G ut. Lasset nun ferners den Anfänger von der ersten Note nach der Ordnung des ut, re, mi, &c. fortsingen, so wird er die Solmisation des ersten Tackts so finden, wie sie in dem Exempel aufgesetzt ist. In dem ersten Viertel des zweyten Tackts kommt der Solmisationsordnung nach fa heraus. Weil aber das Gesang von C ins F, und folglich über das la hinaus steigt, so lasset den Anfänger in dem C zuerst fa, damit er den Thon bekomme, alsdann aber in eben diesem Thone ut singen. Und dieses muß allzeit beobachtet werden, so oft eine Solmisationsneuerung vorkommt, welche in unsern Exempeln dadurch angezeigt wird, wenn zwey Solmisationsnamen über einer Note stehen. ** In dem anderten Viertel des dritten Tackts kommt in C, der Solmisationsordnung gemäß, ut heraus. Weil aber das Gesang von C ins H, und also unter das ut hinab steigt, so lasset den Anfänger in C zuerst ut, wegen kurz angeführter Ursache, hernach aber fa singen. Eine gleiche Beschaffenheit hat es mit der Solmisationsneuerung in dem ersten Viertel des vierten und fünften Tackts. Woraus dann die Leichtig- und Richtigkeit der gegebenen Gründen sich klar darstellen.

The musical notation consists of three staves, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The first staff is in 3/4 time, the second in 6/8, and the third in common time (C). The notes are written on a five-line staff, and the solfège syllables (ut, fa, fol) are written above the notes to indicate the pitch and the corresponding solfège name. The syllables are written in a stylized, handwritten font.

ut fol ut fa

fa ut fol fa ut fa

fa ut fol ut fa

fa fol ut fol fa

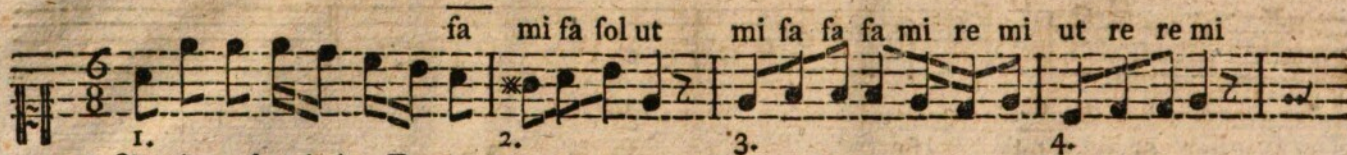
ut fol ut fa fa

fol ut fol ut fa



Folgen nun auch zwey Exempel aus Thönen mit der Terz minor.

re la la la sol fa mi re



Aus dem A mit der Terz minor.



Aus dem C mit der Terz minor.

Das A mit der Terz minor ist der untergebene Thon des C mit der Terz major, wie oben S. I. ist gesagt worden, allwo wir behauptet haben, daß die Solmisation in beyden Thönen gleich seye. Hier wollen wir nun den Verweis geben. Lasset den Anfänger in dem angeführten Exempel mit der Solmisation also verfahren, als wenn das Gesang aus dem C mit der Terz major gieng, so wird er erstlich suchen, wie bey der ersten Note des Gesangs zu Solmisiren seye; Derowegen wird er die untere Octav - Note, welche er sich auf der untersten Linie in C einbildet, nehmen, und ut singen, alsdann aber nach der Solmisationsordnung hinauf steigen bis zur ersten Note des Gesangs, welche in A stehet, und bey welcher das la heraus kommt. Weis nun das Gesang von A ins E, und also über das la hinauf steigt, wird er, krafft der Solmisations - Octav, in G anstatt sol, ut singen, folglich in A das re bekommen. Wenn er nun in

in A re singt, und nach der Ordnung des ut, re, mi, &c. fortgeht, hat er schon die ganze Solmisation des ersten Tactts, allwo er aber in dem letzten Streiche anstatt re, fa singen wird wegen dem in G stehenden $\times$. Zu Anfang des dritten Tactts ist die Solmisationsänderung sehr merkwürdig; dann bey der letzten Note des zweyten Tactts, welche in E stehet, ist die Solmisation ut. Wollte nun der Anfänger bey der ersten Note des dritten Tactts, welche ebenfalls in E stehet, auch ut singen, müßte er bey der andern Note erstgemeldten Tactts, welche in F stehet, der Solmisationsordnung gemäß, re singen, das aber nicht seyn kann; dann ut und re sind einen ganzen Thon von einander entfernt, da doch gewiß ist, daß E und F nur einen halben Thon von einander stehen, und man folglich bey der ersten Note in E mi, bey der andern aber in F fa singen müsse. Woher aber kann dieses der Anfänger wissen? aus unsern Regeln; dann geht das Gesang aus dem C, so lasset ihn von dem untern C die Octav hinauf Solmisiren, und er wird in E das mi, in F aber das fa finden. Eben solche Beschaffenheit hat es mit dem letzten Streiche des fünften Tactts, allwo das sol mit mi muß verändert werden, weil man in dem obern C, wie bey der ersten Note des sechsten Tactts, nicht la, sondern, krafft der Octav-Solmisation, fa singt, und folglich in dem vorhergehenden H mi. Wäre es nicht zu weitläufig, so wollten wir ein gleiches durch alle übrige Thöne, welche eine Terz minor haben, beweisen. Allein dieses, was wir kürzlich angemerkt haben, ist schon eine satte Probe, daß ein Anfänger in der Solmisation niemaal fehle, wenn er den Thon eines Gesangs so ansieht, wie ihn die in dem ersten S. des zweyten Theils gegebene Regeln weisen. Folgen nun auch einige Exempel für den Alt. für den ein verständiger Lehrmeister alles dasjenige anzuwenden wissen wird, was wir bishero für den Discant gesprochen haben.

fol mi ut re ut ut fa re ut
fa mi fa fol mi fa fol la fol fa mi re re ut

ut fol ut fa ut fa



mi ut
fa ut
fa fol
 ut
 fol tr.

Allabr.

fa ut fol ut fa ut fa ut fol

fa ut ut ut
fol fa fa fol ut

ut ut ut ut

 fa fa fa



fa ut fol ut fol ut fol



Aus allen bishero angeführten Exempeln erhellet, daß die ganze Solmisationsneuerung nur mit ut, fa und sol geschehe, wie ihr selbst mit Augen sehen könnet, welches dann für unsere Gründe abermal spricht, und beweist, daß, ob sie schon leicht und wenig, doch richtig und allgemein seyen, folglich dem Anfänger wenig Mühe geben, und der Verwirrung trefflich steuern.

Fragstücke über den vierten Absatz.

1. Fr. Wie findet man die Solmisation bey der ersten Note eines Gesangs? *
2. Fr. Was bedeutet es, wenn zwey Solmisationsnamen, Z. E. $\frac{\text{ut}}{\text{sol}}$ über einer Note stehen? **

Ferners können über gegenwärtigen Absatz folgende Fragen gestellt werden, nemlich, aus welchem Thone dieses oder jenes Exempel gehe? Wie man die Solmisation bey dieser oder jener Note finden könne? Warum da oder dort die Solmisation erneuert werde? 2c. 2c.

§. V.

Von der *, b, und □ Solmisation.

Weil man bey einem neuen * allzeit mi, bey einem neuen b allzeit fa, bey dem □ aber nach Beschaffenheit der Umstände bald mi, bald fa singen muß, * so wird hiedurch die Solmisationsordnung verändert. ** Derowegen muß man acht geben, ob bey vorkommenden dergleichen Zeichen das Gesang ab- oder aufsteige. *** Steigt das Gesang bey vorkommenden * herab, also zwar, daß die vorher-

vorhergehende und die mit einem ✱ begleitete Note nur einen Thon von einander stehen, so lasset den Anfänger bey der vor dem ✱ stehenden Note singen, wie es die Solmisationsordnung mit sich bringt, z. E. sol. Hernach aber lasset ihn in eben dem Thone anstatt sol, fa sagen, so wird er den halben Thon, den das ✱ fordert, gar leicht ausdrücken. **** Steigt aber das Gesang bey einem vorkommenden ✱ hinauf, so verfähret, wie zuvor, und lasset den Anfänger bey der vor dem ✱ stehenden Note re singen. **** Wird aber ein b angefetzt, so singt man bey der vor dem b stehenden Note herab sol, hinauf mi. **** Mit einem Wort, ihr müsset die vor dem ✱, b oder ♮ stehende Note mit solchen Solmisationsnamen belegen, daß der Ordnung nach bey dem ✱ mi, bey dem b fa, bey dem ♮ aber, nach seiner Art, mi oder fa heraus komme, ***** welches ein verständiger Lehrmeister mündlich am besten weisen kann. Folget ein Exempel für den Discant:

fol fa mi

la sol ut re ut ut fa fa re mi fa sol fa mi fa mi fa

fa fa mi fa fa

Für den Discant.

fol fa mi re

fa mi fa ut fa

mi fa sol la sol sol fa mi fol fol fa mi re re ut

Für den Alt.

Fragstücke über den fünften Absatz.

1. Fr. Wie singt man bey der Note, bey welcher ein neues ✱, b, oder ♮ vorkommt? *
2. Fr. Wann wird die Solmisationsordnung verändert? **
3. Fr. Was muß man thun, wenn in einem Gesange ein neues ✱, b, oder ♮ vorkommt? ***
4. Fr. Wie muß man Solmisiren, wenn das Gesang bey einem vorkommenden ✱ absteigt? ****

5. Fr.

5. Fr. Wie muß man Solmifiren, wenn das Gesang bey einem vorkommenden * aufsteigt? *
6. Fr. Wie muß man Solmifiren, wenn unter dem Gesange ein neues lb angefetzt wird? *
7. Fr. Wie muß man überhaupt Solmifiren bey *, b, und c? *

§. VI.

Etwelche Exempel mit unterseßtem Text aus zerschiedenen Thönen für den Discant.

Ein Anfänger muß aus den gegebenen Regeln selbst wissen, wie er in folgenden Exempeln zu Solmifiren habe. Derowegen müßet ihr ihn zuerst fragen, aus welchem Thone das Gesang gehe, und hernach von der untern Octav-Note hinauf Solmifiren lassen, damit er gleich von Anfang wisse, wo mi oder fa zu singen, und mit welchem Solmisationsnamen die erste Note des Gesangs zu belegen seye. Wir haben auch zugleich den Bass unterseßet, damit der Herr Lehrmeister nach Belieben entweder auf dem Violin. oder auf dem Clavier mitspielen könne. Und hat sich der Anfänger in diesen Exempeln wohl geübt, läßt sich glauben, daß er die Vollkommenheit im Singen bald erreichen werde.

I.



als ein Greis die al = te Bahn, die al te Bahn. Prov. C. 22. v. 6.

II. Allabr. Betrach = te wohl, mein Kind! und neh me es zum Vor bild an, der flei = ne

Ge = sus selbst ist sei nen El tern un = ter = than, ist sei = nen El = tern un = ter =

than. Luc. C. 2. v. 51.

III.

Wo man die Got tes furcht in rei ner See le trägt, in rei
 ner See le trägt, ist schon der er ste Stein
 zum Weißheits bau ge legt. Psal. 110. v. 10.

IV.

Wer sei ne El tern ehrt, an den wird Gott auch den ken, und ihm auf



die-⁵ser Welt ver-⁶gnüg-⁵te Jah-⁶re schen-⁵ kein. Exod. C. 20. v. 12.

V. Ein Sohn, der weis ist, macht dem Bat-ter Lust, ein thö-richt

Kind beklemmt der Mut-ter Brust. Prov. C. 10. v. 1.

VI. Hö-^{re}, mein Sohn! was dein Ba-

ter dich lehret, fol ge,

thu, was deine Mutter begehret, thu, was deine Mutter be-

gehret. Prov. C. I. v. 8.

VII.

Ge-li-ge Kin-der! Ge-li-ge Kin-der! die



schon in der Jugend die=nen dem Höchsten, und ü=ben die Jugend, Se=li=ge

Kinder! die schon in der Jugend die=nen dem Höchsten, und ü=ben die

Jugend, die=nen dem Höchsten, und ü=ben die Jugend,

die=nen dem Höchsten, und ü=ben die Jugend. Thren. C. 3. v. 27.

VIII.

Sin get, ihr Knaben! mit mun te - rer Stim me, mit mun te rer Stim me zu
sam men, so bet den Höch sten, und prei - set, und
prei set den gött - li - chen Na - men. Pfal. 112. v. 1.

IX.

Die Zu gend hat der Herr sehr lieb - reich auf - ge - nom men, von die ser



sagt er, — — — — — laßt die Klei-ne laßt die Klei-ne zu mir kom-
 men. Marc. C. 10. v. 14.

X. Eh-re den En-gel, den Gott dir ge-ge-ben, er ist dein Schutz-geist, und
 sorgt für dein Le-ben, und sorgt für dein Le-ben.

§. VII.

Etwelche Exempel für den Alt aus den nemlichen Thönen.

I.

A - do - le scens jux - ta vi - am fu am A - do - le -

scens e ti am cum se - nu e rit non ÷ ÷ non re ce - det,

non re - ce - det ab e - a. Prov. C. 22. v. 6.

II.

Allabr. Ex - emplar cape fi - li mi, ex - em - plo di sce Do mi ni, hic fu - is est pa -

ren - ti - bus, ut Na tum de cet, sub - di - tus, ut Na

tum de cet, sub di tus, sub - di - tus. Luc. C. 2. v. 51.

III.

I - ni - tium sa - pi - en - ti - æ i - ni ti um sa - pi -

en ti æ ti-mor ti-mor ti-mor Do-mi-ni ti-mor Do

mi-ni Do

mi-ni. Pfal. 110. v. 10.

IV.

Hono-ra Pa-trem tuum, & Ma-trem tuam ut sis lon-

gæ vus su-per ter-ram quam Domi nus

Deus tuus da bit ti - - bi. Exod. C. 20. v. 12.

V.

Fi-li-us sa-piens læ-ti-fi-cat patrem fi-li-us ve-ro

stul-tus fi-li-us ve-ro stul-tus mæ-fti-ti-a mæ-fti-ti-a est Ma-tris

Ma - tris su - æ. Prov. C. 10. v. 1.

VI.

Au - di fi - li mi, au - di au - di di - sci - pli - nam

pa - tris tu - i, & ne di - mit - tas le - gem ma - tris tu - æ,

& ne di - mit - tas le - gem le - gem matris tu - æ. Prov. C. 1. v. 8.



VII.

Bo num est vi-ro vi-ro cum por-ta

- ve-rit ju gum ab a-do-le-scen-ti-a fu-a fu-a. Thren. C. 3. v. 27.

6 5 6 7 6 6 6 4 3

VIII.

Lau da-te pu-e-ri, lau-da-te Do-minum, lau date no-men

Do-mi-ni, lau-da-te lau-da-te, lau-da-te lau-da-te no-men

6 4 5 6 3

Do - mini, lau - da te no - men Do mi - ni. Pſal. 112. v. 1.

Adagio.

IX. Di cit di - cit Do-mi-nus di - cit Do-mi - nus : fi - ni te

par - vulos, ve - ni - re ve - ni - read me, ve -

ni - re fi - ni te par - vu los, fi - ni - te par - vu - los ve - ni - re



ve - ni - re ad me. Marc. C. 10. v. 14.

6 6 6 6 6 4 3

X. Ob - fer - va ob - fer - va An - ge - lum, ob - fer - va ob - fer - va An - ge -

lum, qui prae - ce - dit te prae - ce - dit te prae - ce - dit te, & cu - stodit in vi -

5 6 b 7 6 5 6 4 3

a. Exod. C. 23. v. 20. & 21.

Duetto

Duetto für den Discant und Alt.

Vivace.

Zu rücf, zu rücf zu rücf ihr Muſik feine! ihr ſeyd ihr

Zurück, zu rücf, ihr Muſik feine! ihr

ſeyd nicht Gottes Freun de, zu rücf, ihr ſeyd nicht, ihr ſeyd nicht Got tes Freun

ſeyd nicht Gottes Freun de, zu rücf, ihr ſeyd nicht, ihr ſeyd nicht Got tes Freun



de. Hört, was Gott durch den Weißen

de. Hört, was Gott durch den Weißen

de. Hört, was Gott durch den Weißen

Handwritten musical score for three voices (Soprano, Alto, Bass) with German lyrics. The lyrics are: "spricht: Hört, was Gott durch den Weisen". The notation includes various musical symbols like notes, rests, and clefs.

spricht: Ver = hin = de = re, ver = hin = dere, ver = hin = de = re, ver =

hin = de = re die Mu sik nicht, die Mu sik nicht. Eccl. C. 32. v. 5.

