

New Exercises
in the
Construction of Melodies

by
Henry Schwing

formerly Director of music and Professor of Theory at the Woman's College,
Baltimore.



Neue Übungen
in
Melodie-Bildung

von
Henry Schwing

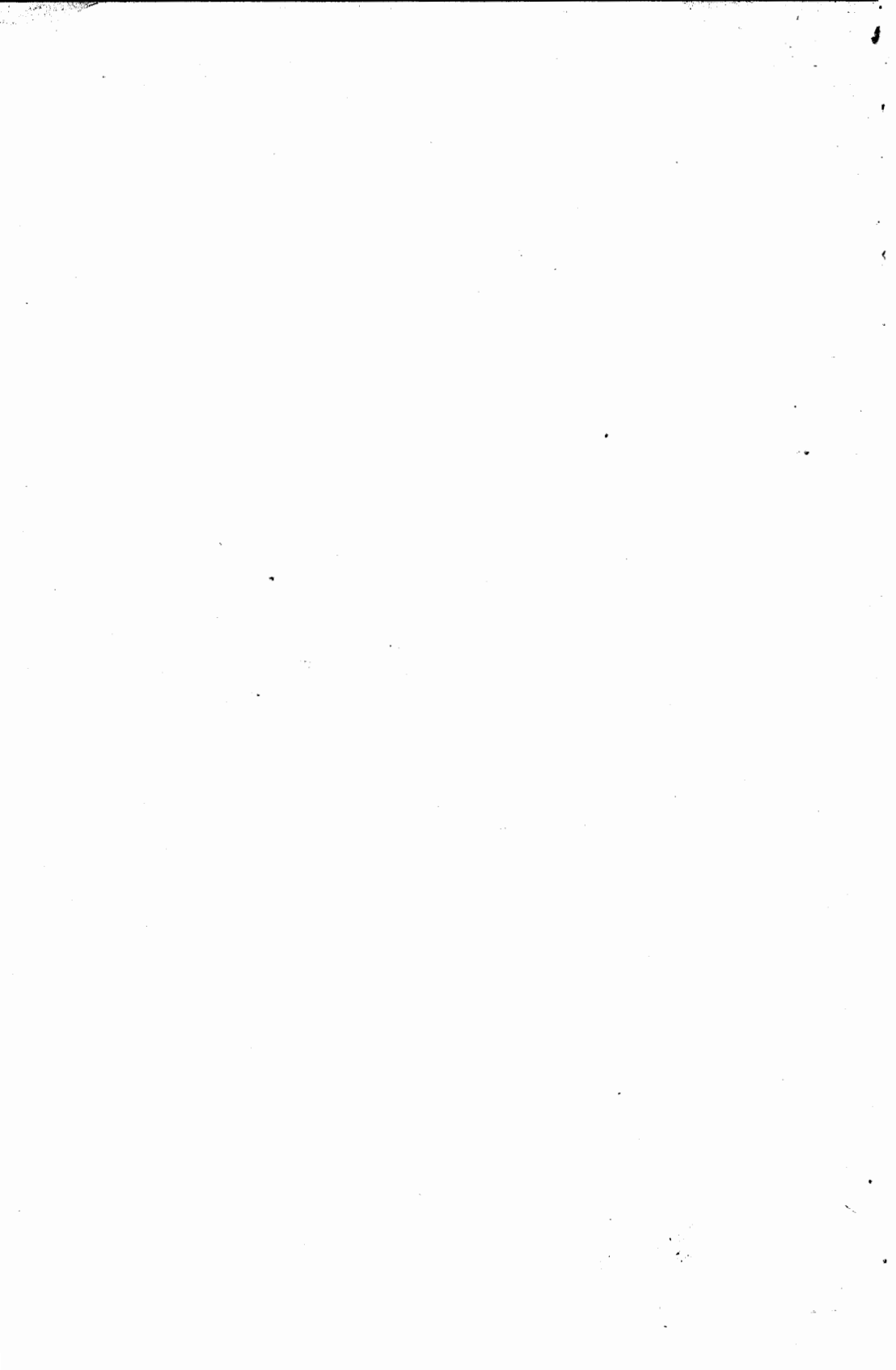
ehemals Direktor der Musik und Professor der Theorie am Woman's College
zu Baltimore.

Eigenthum des Verlegers für alle Länder. — Eingetragen in das Vereins-Archiv.
Copyrighted at Washington by J. Günther, Dresden. — Entered at Stat. Hall, London.

J. Günther, Dresden.

Theo. Presser, 1708 Chestnut Str. Philadelphia.

In Leipzig bei F. E. Fischer.



New Exercises

in the

Construction of Melodies

by

Henry Schwing

formerly Director of music and Professor of Theory at the Woman's College,
Baltimore.



Copyrighted at Washington by J. Günther, Dresden. — Entered at Stat. Hall, London.

J. Günther, Dresden.

Theo. Presser, 1708 Chestnut Str. Philadelphia.

300779

Neue Übungen

in

Melodie-Bildung

von

Henry Schwing

ehemals Direktor der Musik und Professor der Theorie am Woman's College
zu Baltimore.



Eigenthum des Verlegers für alle Länder. — Eingetragen in das Vereins-Archiv.

J. Günther, Dresden.

In Leipzig bei F. E. Fischer.



2/18/35 Kraus, 16 Sw. Centime

PREFACE.

The working out of the exercises offered here, requires a certain degree of musical experience, such as only can be acquired through several years' playing of an instrument, singing and listening to musical performances.

It is of course self-evident, that every haste should be avoided in the study of these exercises, as it is to be done thoroughly, even exhaustively, to enable the pupil to learn to *think in tones*, and turn and twist them until they have assumed the desired form.

'*Singing at sight*' is essentially necessary, which presupposes a thorough knowledge of intervals.

As every melody has a *harmonic* basis, and often consists only of tones — as it were — of dissolved chords, the necessity of knowledge and use of at least the fundamental harmonies is forced upon us.

To these we count the Triads of:

- a) the Tonic,
- b) the Dominant,

VORWORT.

Die Bearbeitung der hier gebotenen Uebungen verlangt einen gewissen Grad musikalischer Erfahrung, wie er nur durch mehrjähriges Spielen eines Instruments, Singen und Anhören von Musikaufführungen erworben werden kann.

Selbstverständlich sollen diese Uebungen, bei Vermeidung jeder Hast, gründlich, gleichsam erschöpfend durchgearbeitet werden, um den Schüler zu befähigen, in Tönen „denken“, dieselben drehen und wenden zu lernen, bis sie in die erwünschte Form eingepasst sind.

Unerlässlich ist „vom Blatt singen“, was eine gründliche Intervallenkenntniss voraussetzt.

Da jede Melodie eine harmonische Unterlage hat, ja thatsächlich oft nur aus in einzelne Töne zerlegten Harmonien besteht, so drängt sich die Nothwendigkeit von Kenntniss und Gebrauch, wenigstens der Grundharmonien, von selbst auf.

Hierzu zählen wir die Dreiklänge:

- a) der Tonika,
- b) der Dominante,

- c) the Subdominant and
- d) their relative minor triads, besides
- e) the chord of the Dominant 7th and its imitations on other scale-tones.

In order to facilitate matters and enable the pupil to start early in the study of constructing melodies, exercises are at first introduced which move exclusively on tones of the Tonic- and Dominant-harmonies, to which are added similar ones moving only on tones of the Tonic- and Subdominant-harmonies.

Finally it may be permitted to remark, that this collection of exercises is the result of nearly fifty years' teaching and originated in the effort of adapting a difficult subject, like the construction of melodies, also to the capacity of less talented pupils.

Dresden, April 1897.

Henry Schwing.

- c) der Unterdominante und
- d) deren verwandten Molldreiklängen,
- e) den Dominantseptimenaccord und dessen Nachbildungen auf anderen Tonstufen.

Um daher dem Schüler einigermaßen entgegen zu kommen, ihm die Anfangsarbeit zu erleichtern und folglich es ihm ermöglichen, das Studium der Melodienbildung frühzeitig anzufangen, sind vorerst Uebungen gegeben, welche sich ausschliesslich auf Tönen der Tonika- und Dominanten-Harmonien bewegen, denen sich später ähnliche auf Tönen der Tonika- und Unterdominanten - Harmonien anschliessen.

Es sei mir noch erlaubt, zu bemerken, dass diese Aufgabensammlung das Resultat nahezu fünfzigjähriger Lehrthätigkeit ist und der Absicht entsprang, einen an sich schwierigen Gegenstand wie Melodienbildung, der, nebenbei erwähnt, in den Musiklehrinstituten mehr als stiefmütterlich behandelt wird, der Fassungskraft auch der minder begabten Schüler anzupassen.

Dresden, April 1897.

Henry Schwing.

The motive.

Every melody consists of motives.

A motive is a short group of tones with *one* primary accent, which may be at the beginning, the end or betwen both (a). A group of tones with several strong accents is a compound motive (b).

Das Motiv.

Der Aufbau einer Melodie geschieht durch Motive.

Ein Motiv ist eine kurze Tongruppe mit einem Hauptaccent, der am Anfang, Ende oder auch zwischen beiden sein kann (a). Eine Gruppe mit mehreren Hauptaccenten ist ein zusammengesetztes Motiv (b).



The succession of the tones of a motive may be:

Die Tonfolge eines Motivs kann sein:



or may consist of

| oder kann bestehen aus

d) reiterated tones



d) wiederholten
Tönen

or

| oder auch aus

e) of several or
all of above suc-
cessions.



e) mehreren oder
allen der obigen
Tonfolgen.

Exercises.

Construct motives on the three tones of the tonic triad and combine above enumerated successions; first two, then three and finally all four:

7. a and b a und b

8. a and c a und c

9. a and d a und d

10. b and a b und a

11. b and c b und c

12. b and d b und d

In a similar manner combine:

c and a, c and b, c and d.

Combine also three successions like:

a, b, c; a, b, d; b, a, c; b, a, d &c.

Finally all four successions should be combined in a great variety of ways.

Rhythm of motives.

As the Rhythm of motives depends upon the character of the pieces for whose construction they are to be employed, nothing further at present can be said upon that subject and we refer, therefore, to the different tone-forms themselves, like Waltzes, Marches &c.

Aufgaben.

Auf den drei Tönen des tonischen Dreiklanges Motive konstruieren und die oben angeführten Tonfolgen verbinden, zuerst zwei, dann drei und endlich alle vier:

Auf ähnliche Weise verbinde man: c und a, c und b, c und d.

Ferner verbinde man drei Tonfolgen, wie:

a, b, c; a, b, d; b, a, c; b, a, d u. s. w.

Schliesslich sind alle vier Tonfolgen auf mannigfaltige Weise zu verbinden.

Rhythmus der Motive.

Da sich der Rhythmus der Motive nach dem Charakter der Tonstücke richtet, zu deren Aufbau sie verwendet werden sollen, so lässt sich vorläufig nichts weiter über diesen Gegenstand sagen und verweisen deshalb auf die verschiedenen Tonformen wie Walzer, Märsche etc. selbst.

Exercise: As a preparatory exercise, however, the student should construct purely *rhythmic* motives in $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ and $\frac{6}{8}$ time and apply them to the tone-groups in 14. It is advisable in filling up the measures to commence with simple rhythms and proceed to more complicated ones, followed by motives for Marches, Waltzes, Polonaises, Mazurkas &c.

Aufgabe: Als Vorübung jedoch kann der Schüler zuerst rein *rhythmische* Motive im $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt bilden und dieselben dann auf die Tonreihen in 14 anwenden. Es ist rathsam, im Ausfüllen der Takte von einfachen Rhythmen zu complizirten fortzuschreiten, an die sich später Motive für Märsche, Walzer, Polonaisen, Mazurkas etc. anreihen.

Rhythmic motives.

Rhythmische Motive.



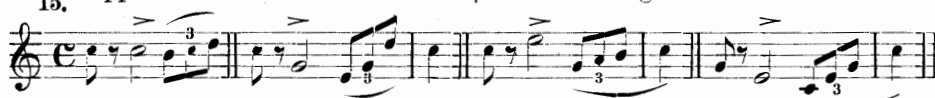
Tone-groups.

Tonreihen.



15. Applications of Motive d.

Anwendungen des Motivs sub d.



16.



These interesting, indeed inexhaustible exercises, cannot be too strongly recommended to the pupil, for their faithful working out will richly repay him for his labor.

A motive, to be worthy of repeated applications, must possess *characteristic* qualities, either in its succession of tones, or in its rhythm or in both at the same time.

Diese interessante und geradezu unerschöpfliche Aufgabe kann dem Schüler zur fleissigen Bearbeitung nicht genug empfohlen werden.

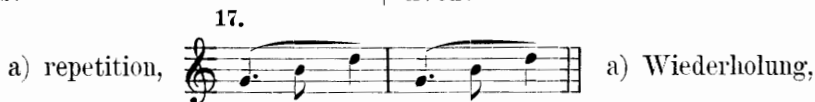
Ein Motiv, um einer öfteren Anwendung würdig zu sein, muss charakteristische Eigenschaften besitzen, entweder in der Tonfolge oder in dem Rhythmus oder in beiden zugleich.

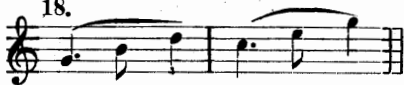
Applications of motives.

In the construction of melodies we find the following applications of motives:

Anwendung der Motive.

Im Aufbau von Melodien findet man folgende Anwendungen von Motiven:

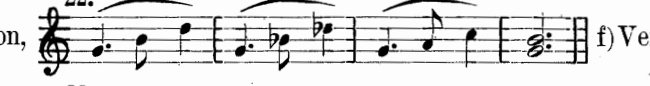


18. b) transposition,  b) Versetzung,

19. c) reversion,  c) Rückkehrung,

20. d) inversion,  d) Umkehrung,

21. e) expansion.  e) Vergrößerung.

22. f) contraction,  f) Verkleinerung.

23. g) augmentation,  g) Verlängerung,

24. h) diminution,  h) Verkürzung.

25. i) omission. | i) Auslassung. 

As at the beginning of a melody, above all the key is to be established, it is advisable that the applications of a motive should be made on scale-tones; later on, for the sake of variety, other tones may be employed.

The application of a motive can take place on any tone, which may be easily reached from the last tone of the motive.

Exercise: Apply above changes on motives formerly constructed.

Although the *transposition* of a motive is the most frequently used, it will still be advantageous to the student to apply all of above changes to one motive.

Da am Anfang einer Melodie vor Allem die Tonart festzustellen ist, so ist es rathsam, die Motiv-Anwendungen nur auf leitereigenen Tonstufen zu machen; erst später können zur Abwechslung andere Töne benützt werden.

Eine Motiv-Anwendung kann auf irgend einem Tone stattfinden, der von dem letzten des Motives leicht zu erreichen ist.

Aufgabe: An früher konstruirten Motiven obige Veränderungen vornehmen.

Obgleich die Versetzung die am meisten gebräuchliche Motiv-Verwendung ist, so wird es sich dem Schüler doch lohnend erweisen, sämtliche Veränderungen an einem Motiv vorzunehmen.

Subject- and auxiliary-motives.

Exceptionally a melody may be constructed of *one* motive only; to avoid monotony, however, it is necessary to employ other motives besides.

A motive at the beginning of a melody is designated as the *subject-motive*, other tone-groups are termed *auxiliary motives*. The latter stand in regard to the subject-motives generally *rhythmically-contrasted*; that is: should the *subject-motive* move in long tones, then the auxiliary motives consist of shorter ones and *vice versa*. Even the succession of tones is often different; should one motive move in *diatonic* steps, than harmonic ones may be found more suitable for the other motive &c.

As a rule, it is advisable not to bestow less attention on the construction of auxiliary motives than on the subject-motive.

As the auxiliary motive leads to the close, its construction, is of special importance, according to the saying: 'All is well, that ends well'.

Tonic and Dominant.

Below we give a few motives, which should be employed in the construction of 4-measure melodies. Only tones belonging to the harmonies of the Tonic and Dominant are to be used.

Motives from tones of the Tonic triad.

26. Motiv.

Haupt- und Hilfs-Motive.

Ausnahmsweise kann eine Melodie aus einem einzigen Motiv konstruiert werden, um jedoch Monotonie zu vermeiden, ist es nothwendig, noch andere Motive mit zu verwenden.

Ein Motiv am „Anfang“ einer Melodie bezeichnet man als Hauptmotiv, andere Tongruppen als Hilfs-motive. Letztere verhalten sich zum Hauptmotiv gewöhnlich rhythmisch-gegensätzlich, das heisst, bewegt sich das Hauptmotiv in längeren Tönen, so bestehen die Hilfsmotive aus kürzeren und auch umgekehrt; selbst in der Tonfolge sind sie oft verschieden, bewegt sich das eine Motiv in den diatonischen Stufen, so findet man für das andere akkordische angemessener etc.

Ueberhaupt ist es rathsam, auf die Hilfsmotive nicht weniger Aufmerksamkeit zu verwenden, als wie auf das Hauptmotiv.

Da das Hilfsmotiv zum Schlusse leitet, so ist, nach dem Sprichworte: „Ende gut, Alles gut“, die Bildung desselben von besonderer Wichtigkeit.

Tonika und Dominante.

Im Nachstehenden geben wir einige Motive, die zu 4 taktigen Melodien verwendet werden sollen und zwar nur auf Tönen der Tonika- und Dominanten-Harmonien.

Motive aus Tönen des tonischen Dreiklangs.



In above examples the subject-motive appears in measures: a) 1, 2, 3; b) 1, 2; c) 1, 3. Then only in the first measure.

Exercise: Construct with the same motive similar examples like the above in all major and minor keys and in $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ and $\frac{6}{8}$ time.

In obigen Beispielen ist das Haupt-motiv benützt in den Takten: a) 1, 2, 3; b) 1 und 2; c) 1 und 3, dann nur in den ersten Takten.

Aufgabe: Mit demselben Motiv ähnliche Beispiele wie die obigen konstruiren in allen Dur- und Moll-tonarten und im $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ Takt.

Motives of two tones.

27. Motiv.



Other motives.



Zweitönige Motive.

Andere Motive.

Motives of three tones.

28. Motiv.



Other motives of three and four tones. | Andere drei- und viertönige Motive.

29.

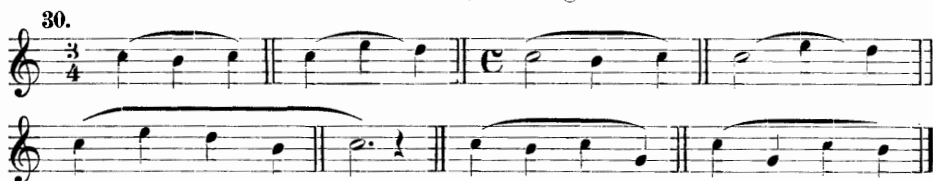


Exercise: Construct with above motives, 4-measure melodies and employ the various applications of the former.

Construct also 4-measure melodies with the following motives, consisting of tones belonging to the harmonies of Tonic and Dominant.

Aufgabe: Mit obigen Motiven 4 taktige Melodien bilden und die gegebenen Anwendungen benützen.

Nachfolgend Motive, aus Tönen der Tonika- und Dominanten-Harmonien bestehend, womit ebenfalls 4 taktige Melodien zu konstruiren sind.



Even without any further instruction in form, the pupil is already enabled to construct 8 and 16-measure melodies, and as a last exercise in tones of Tonic and Dominant, — as it were — as a reward he should write melodies in the following form:

- I. Beginning: Tonic, ending: Dominant.
 II. " Domin., " Tonic.
 III. " Domin., " Dominant.
 IV. " Tonic, " Tonic.

Auch ohne näheren Nachweis der Form ist der Schüler jetzt schon befähigt, 8 und 16 taktige Melodien zu konstruiren und als letzte Aufgabe in Tonika- und Dominanten-Tönen, gleichsam zur Belohnung, soll er nach folgender Form Melodien schreiben:

- I. Anfang: Tonika, Schluss: Dominante.
 II. " Domin., " Tonika.
 III. " Domin., " Dominante.
 IV. " Tonika, " Tonika.



Tonic and Subdominant.

offer as a harmonic basis for the construction of melodies not as rich material as Tonic and Dominant. Notwithstanding 4- and 8-measure melodies may be constructed out of those tones.

The ending from Subdominant to Tonic imparts to such melodies a peculiar, characteristic coloring, and it can only be advantageous to the student to exercise him- or herself in the exclusive use of those tones.

34. a. b.

c. 35.

36.

37.

38.

39.

Free harmonic basis.

Exercise: Write 4-measure melodies without restriction to specified harmonies; the formerly given changes of motives are to be observed.

Tonika und Unterdominante.

bieten als harmonische Unterlage keine so reiche Ausbeute in Melodiebildung, wie Tonika und Dominante; trotzdem lassen sich 4 und 8taktige Melodien darauf konstruieren.

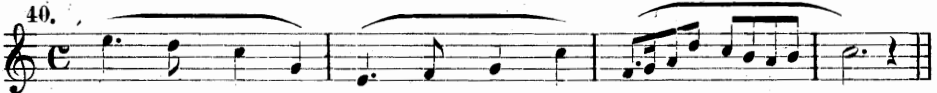
Der Schluss von Unterdominante zur Tonika verleiht solchen Melodien eine charakteristische Färbung, und dem Schüler kann es nur nützlich sein, sich in dem ausschliesslichen Gebrauch dieser Töne zu üben.

Freie harmonische Unterlage.

Aufgabe: Viertaktige Melodien schreiben ohne Beschränkung auf bestimmte Harmonien; die früher gegebenen Motivveränderungen sind zu beobachten.

Reversion.
Umkehrung.

Diminution.
Verkürzung.



The subject-motive in 3 measures. | Das Hauptmotiv in 3 Takten.



The subject-motive in 2 measures. | Das Hauptmotiv in 2 Takten.



The subject-motive in 1st and 3rd measure. | Hauptmotiv im 1. und 3. Takte.



Subject-motive in the 1st and auxiliary motive in the 2nd and 3rd measure. | Hauptmotiv im 1. Takte, Hülfsmotiv im 2. und 3. Takte.



Cadences.

A short melody, similar to those above, with but *one* ending, is termed a *Thesis* (Sentence).

A *perfect ending* can only take place on the Tonic and must begin and end on an accented part of the measure.

An important part in the course of a melody play the *imperfect endings* or temporary resting places, which may be made on any tone. They too should commence on an accented part of the measure, but it is not necessary, that they also should end on one.

The most important, hence the mostly used imperfect endings are those on tones of the Dominant-harmony, termed *Semi-cadences*. In order to enliven a long cadence-tone,

Schlüsse.

Eine kurze Melodie, ähnlich den obigen, mit nur „einem“ Schluss nennt man einen Satz.

Ein vollkommener Schluss findet nur auf der Tonika statt und muss auf einem schweren Takttheil anfangen und enden.

Eine wichtige Rolle im Verlauf einer Melodie spielen die unvollkommenen Schlüsse oder temporären Ruhepunkte, welche auf irgend einem Tone gemacht werden können; auch sie sollen auf einem schweren Takttheil anfangen, es ist aber nicht nothwendig, dass sie auch auf einem solchen enden.

Am wichtigsten, daher am meisten gebrauchten, sind die Halbschlüsse auf Tönen der Dominanten-Harmonie. Um einen langen Kadenzton etwas zu beleben, werden kleine Veränderungen

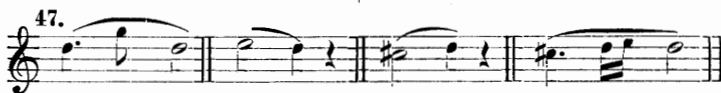
some changes are introduced like those given in example 47.

Periods.

Besides the above enumerated forms, a 4-measure melody may also be constructed in dual form, by making a semi-cadence in the 2nd measure and a perfect one at the end.



The 2nd measure might also be represented in the following variety of ways.



The two halves of such a melody have often been compared to question and answer and might be termed a *Period* in the least form.

Exercise: Write 4-measure periods with semicadences on every tone of the scale, except the Tonic.

angebracht, wie die im Beispiel 47 gegeben.

Perioden.

Ausser den angegebenen Formen kann eine viertaktige Melodie auch zweitheilig dargestellt werden, indem man im zweiten Takt einen Halbschluss macht und im vierten Takt einen Ganzschluss.

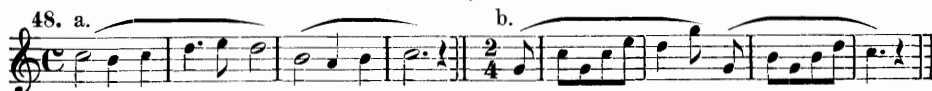
Der 2. Takt könnte auch auf folgende Arten dargestellt werden.

Die zwei Hälften einer solchen Melodie sind oft mit Frage und Antwort verglichen worden und können als Periode in kleinster Form bezeichnet werden.

Aufgabe: Schreibe 4taktige Perioden mit Halbschlüssen auf jedem Ton der Tonleiter, ausgenommen der Tonika.

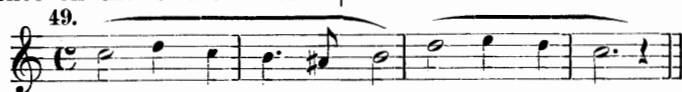
Semicadence on the Second.

Halbschluss auf der Sekunde.



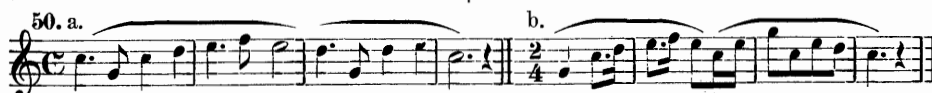
Semicadence on the Undersecond.

Halbschluss auf der Untersekunde.



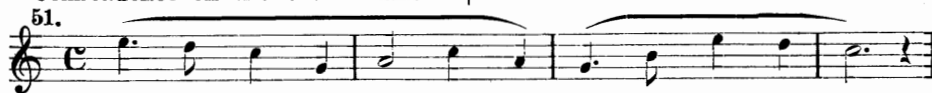
Semicadence on the Third.

Halbschluss auf der Terz.



Semicadence on the Submediant.

Halbschluss auf der Unterterz.



Semicadence on the Fourth.

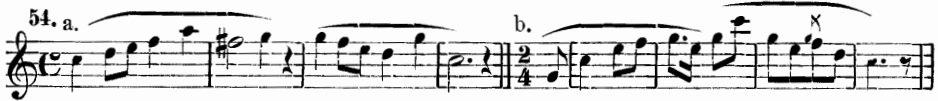
Halbschluss auf der Quarte.



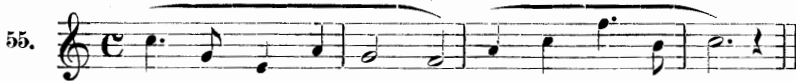
Semicadence on the Under-Fourth. | Halbschluss auf der Unterquarte.



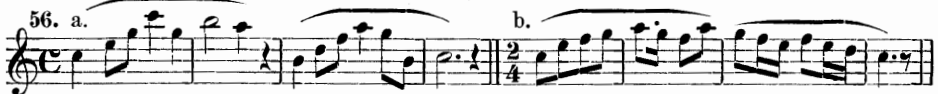
Semicadence on the Fifth. | Halbschluss auf der Quinte.



Semicadence on the Subdominant. | Halbschluss auf der Unterquinte.



Semicadence on the Sixth. | Halbschluss auf der Sexte.



Semicadence on the Under-Sixth. | Halbschluss auf der Untersexta.



Semicadence on the Seventh. | Halbschluss auf der Septime.



Semicadence on the Under-Seventh. | Halbschluss auf der Unterseptime.



Another interesting *exercise* which should be worked out, is the following:

Write 4-measure melodies in both forms: Thesis- and Periodform, in which the succession of tones is:

- a) predominantly *diatonic*;
- b) „ *chromatic*;
- c) „ *harmonic* or
- d) which consists of *reiterated tones*;
- e) or which is composed of several or all of above tone-successions.

Eine andere interessante, hier zu bearbeitende Aufgabe ist folgende:

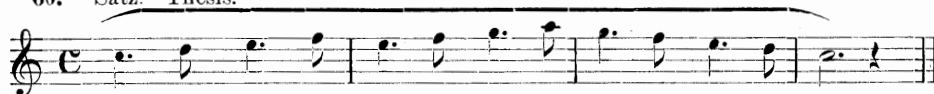
Schreibe 4taktige Melodien in beiden Formen: Satz- und Periodenform, worin die Tonfolge

- a) vorherrschend diatonisch,
- b) „ chromatisch,
- c) „ akkordisch ist oder
- d) aus wiederholten Tönen besteht oder
- e) endlich aus mehreren oder allen der obigen Tonfolgen zusammengesetzt ist.

Diatonic.

In diatonischer Tonfolge.

60. Satz. Thesis.



Periode.



Chromatic.

Chromatische Tonfolge.

61. Satz. Thesis.



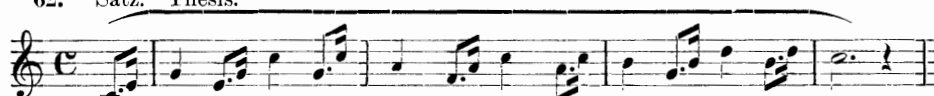
Periode.



Harmonic.

Akkordische Tonfolge.

62. Satz. Thesis.



Periode.



Reiterated tones.

Wiederholte Töne.

63. Satz. Thesis.



Periode.



Combination of different successions. | Verbindung verschiedener Tonfolgen.

64. Satz. Thesis.



Periode.



It is of course understood that the student should write similar exercises to those above in all major and minor keys and in the various kinds of time: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ &c.

As a last exercise in the construction of 4-measure melodies we recommend the predominant use of specified intervals, viz. Thirds, Fourths, Fifths, Sixths and Sevenths.

Selbstverständlich sollen ähnliche Uebungen wie die vorstehenden in sämtlichen Dur- und Molltonarten und in den verschiedenen Taktarten: $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{6}{8}$ etc. konstruiert werden.

Als letzte Uebung in der Konstruktion 4-taktiger Melodien sei noch der vorherrschende Gebrauch eines bestimmten Intervalles empfohlen, nämlich: Terzen, Quartan, Quinten, Sexten und Septimen.

Thirds.

Vorherrschend Terzen.

65. Satz. Thesis.



66. Satz. Thesis.



Fourths.

Vorherrschend Quartan.

67. Satz. Thesis.



Fifths.

Vorherrschend Quinten.

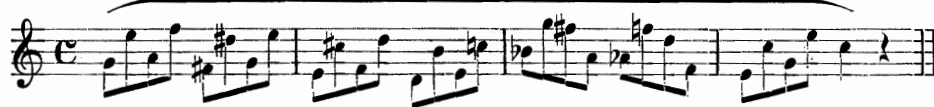
68. Satz. Thesis.



Sixths.

Vorherrschend Sexten.

69. Satz. Thesis.



Satz. Thesis.



Periode.



Sevenths.

Vorherrschend Septimen.

70. Satz. Thesis.



Periode.



Dissonant intervals, like Sevenths, must be resolved and a large skip requires a similar one in the opposite direction.

Dissonirende Intervalle, wie Septimen, müssen aufgelöst werden und ein grosser Sprung verlangt einen ähnlichen in entgegengesetzter Richtung.

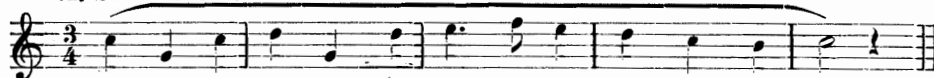
Five-measure melodies

are sometimes found in vocal compositions. They are required by the irregular metre of Poems and appear in Thesis- and Periodform.

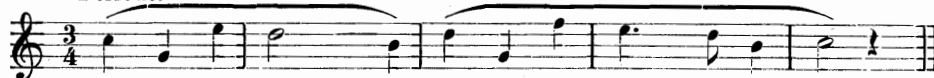
Fünftaktige Melodien

findet man zuweilen in den Gesangscompositionen; sie sind durch den Text bedingt und erscheinen sowohl in Satz- als auch in Periodenform.

71. Satz. Thesis.



Periode.



Such irregular forms are not to be recommended, as they easily produce confusion.

Solche unregelmässige Tongebilde werden leicht unverständlich, es ist deshalb rathsam, dieselben zu vermeiden.

Much more interesting are the

Six measure Melodies.

They appear in either 3×2 or in 2×3 measures.

72. Satz. Thesis 3×2 .



Exercise: Write 6-measure melodies in both forms: Thesis- and Period-form.

A 6-measure Thesis may readily be constructed by taking:

- 2-measure motive,
- its application and
- an auxiliary motive leading to the close (see No. 72).

Seven measure melodies

too may be constructed, but only, in periods of either $3 + 4$ or $4 + 3$ measures.

But as in such productions the characteristic essence of rhythm: Symmetry is defective, hence unsatisfying, we will say nothing further on this subject and proceed at once to the most important of all periods, those consisting of

Eight measures.

The two halves or sections of an 8-measure period stand to each other in the relation of Thesis and Antithesis, or like the two halves of a circle, which although opposite, yet complete each other; in the 1st section an assertion is made, which is in another way confirmed in the 2nd, a raising in the question and a *lowering* in the answer, or vice versa.

Ungleich interessanter sind die

Sechstaktigen Melodien,

deren Gliederung entweder in 3×2 oder 2×3 Takten besteht.

Aufgabe: Schreibe 6-taktige Melodien in beiden Formen: Satz- und Periodenform.

Ein 6-taktiger Satz wird am einfachsten auf folgende Weise konstruiert:

- ein 2-taktiges Motiv,
- dessen Anwendung und ein
- zum Schluss leitendes Hilfsmotiv (siehe No. 72).

Selbstverständlich können auch

Siebertaktigen Melodien

konstruiert werden und zwar nur in Perioden von $3 + 4$ oder $4 + 3$ Takten. Da aber die charakteristische Eigenschaft des Rhythmus, die Symmetrie, in solchen Gebilden mangelhaft ist, folglich unbefriedigend wirkt, so soll hierüber nichts weiter gesagt werden. Wir gehen daher zu den wichtigsten aller Perioden: den

achttaktigen

und deren Bearbeitung über.

In einer 8-taktigen Periode stehen die zwei Hälften als „Vorder- und Nachsatz“ sich gegenüber oder auch wie die zwei Hälften eines Kreises, welche, obgleich gegensätzlich, sich dennoch ergänzen; im ersten Satz wird gleichsam eine Behauptung gemacht, welche im zweiten Satz auf eine andere Weise bestätigt wird. Hebung in der Frage, Senkung in der Antwort oder auch umgekehrt.

At any rate the Antithesis should contain something, which has reference to the Thesis and which connects both to a complete whole.

Remarks: It is supposed, that the student, besides working out these exercises in the construction of melodies, makes good progress in the study of harmony, for it is advisable to add accompaniments to his melodies and arrange them for the piano. The latter ought to be done in three different ways:

- I. The melody in the upper part;
- II. " " " " middle " and
- III. " " " " bass, each time with a suitable accompaniment.

In the construction of the antithesis some of formerly enumerated changes of a motive may be employed so that the *entire Thesis* appears repeated, transposed, reversed &c. &c.

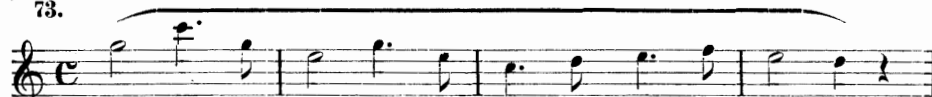
Jedenfalls muss der Nachsatz etwas enthalten, was auf den Vordersatz Bezug hat und welches die beiden als zu einem Ganzen verbindet.

Anmerkung: Es wird vorausgesetzt, dass der Schüler neben der Bearbeitung dieser Uebungen in Melodiebildung auch entsprechende Fortschritte in dem Studium der Harmonie macht, denn es ist rathsam, die Melodien jetzt mit Begleitung zu versehen und für das Klavier zu arrangiren. Letzteres soll auf dreifache Weise geschehen:

- I. die Melodie in der Oberstimme,
- II. " " " " Mittellage und
- III. " " " " im Bass jedesmal mit passender Begleitung.

In der Bildung des Nachsatzes können manche der oben angeführten Motiv-Veränderungen angewandt werden, so dass der ganze Vordersatz wiederholt, versetzt, umgekehrt u. s. w. erscheint.

73.



Transposition
Versetzung

or
oder

Inversion.
Umkehrung.



Rückkehrung. Reversion.

74.



The most frequently employed form in the construction of the Antithesis consists of the *transposition* of the subject-motive.

Die am häufigsten angewandte Form in der Bildung des Nachsatzes besteht in der Versetzung des Haupt-motives.

75.



76.



Exercise: Change every 4-measure melody, thus far constructed, into a Thesis, by making in the 4th measure a *semi-cadence* on the Dominant-harmony and adding to it an Antithesis with a perfect cadence on the tonic.

Periods in which the Antithesis repeats the Thesis like subjoined example have become obsolete; but are still to be met with.

Aufgabe: Sämmtliche 4-taktige Sätze, welche bis jetzt konstruirt wurden, in Vordersätze abändern, das heisst, im 4. Takte einen Halbschluss auf der Dominanten-Harmonie machen und dann einen Nachsatz mit Ganzschluss auf der Tonika anhängen.

Perioden, in welchen der Nachsatz den Vordersatz wiederholt, wie im nächsten Beispiel, sind veraltet, kommen aber noch oft vor.

77.



Better, therefore, is the following Period.

Besser ist daher folgende Periode.

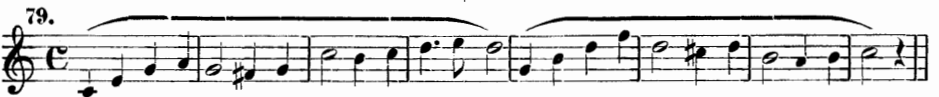
78.



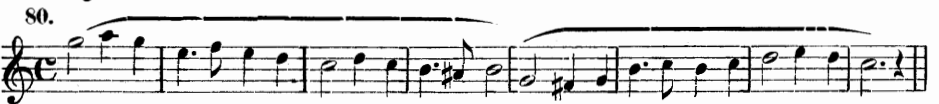
Exercise: Enlarge the 4-measure Periods with semi-cadences on every tone of the scale into 8-measure ones, by placing before each section two measures and leaving the others intact.

Aufgabe: Man erweitere die 4-taktigen Perioden mit Halbschlüssen auf jedem Ton der Tonleiter zu acht-taktigen, indem man vor jeder Hälfte zwei Takte setzt und die übrigen vorhandenen unverändert lässt.

79.



80.



81.



For the purpose of obtaining greater unity (oneness), the first two measures of a 4-measure Period may be considered as a 2-measure motive of which an application is to be placed before each section.

Um grössere Einheitlichkeit zu erzielen, kann man die ersten zwei Takte einer 4-taktigen Periode als 2-taktiges Motiv betrachten und eine Anwendung desselben voransetzen.

82.



In a similar manner all 4-measure periods thus far constructed are to be enlarged into 8-measure ones.

Auf ähnliche Weise sind alle bisher gegebenen 4-taktigen Perioden in 8-taktige zu erweitern.

Exercise: Write 8-measure Periods in which the tone-successions formerly enumerated are predominantly employed.

Aufgabe: Schreibe 8-taktige Perioden, worin die früher aufgezählten Tonfolgen vorherrschend benützt sind.

83.

Diatonic.

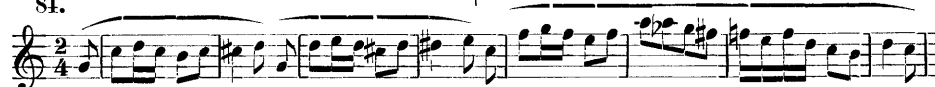
Diatonisch.



84.

Chromatic.

Chromatisch.



85.

Harmonic.

Harmonisch.



86.

Reiterated tones.

Wiederholte Töne.



87.

All successions employed.

Alle Tonfolgen benützt.



88. With auxiliary tones.

Hülfsstöne (Wechseltöne) benützend.



Exercise: Write 8-measure Periods in which specified intervals are principally used.

Aufgabe: Schreibe 8-taktige Perioden, in welchen vorherrschende Anwendung eines bestimmten Intervalles stattfindet.

89. Thirds.

Terzen.



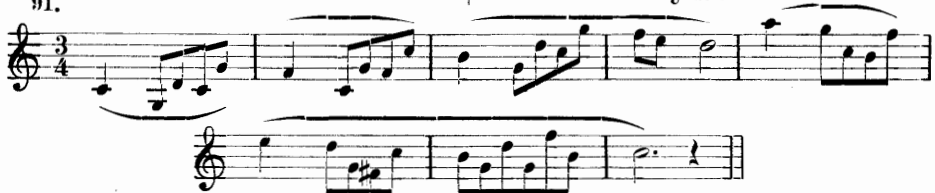
90. Fourths.

Quarten.



91. Fifths.

Quinten.



92. Sixths.

Sexten.



93. Sevenths.

Septimen.



Continuation-section.

Should it be intended to continue after an 8-measure period, then it is desirable to make the ending less perfect, so that an *inner* necessity exists for a continuation. Instead of ending on the Tonic, generally a modulation to the Dominant or to the relative minor is introduced and an ending made there.

In Minor generally a modulation is made to the Third, as the relative Major key, or to the Dominant.

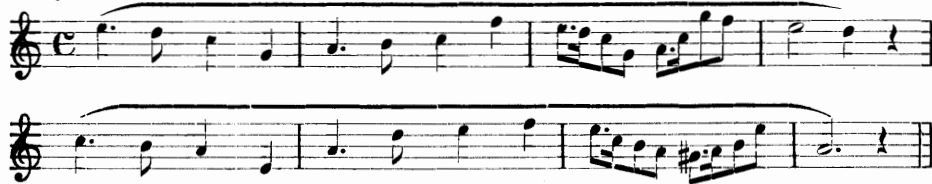
Exercise: 1st Change formerly constructed Periods in such a way, that the Thesis ends on the Third and the Antithesis modulates to the Dominant;

2nd leave Thesis unchanged and modulate in the Antithesis to the relative minor or to its Dominant.

94.



95.



To the Dominant of the relative
minor.

Nach der Dominante der verwandten
Molltonart.

96.



Fortsetzungstheil.

Soll nach einer 8-taktigen Periode weiter gegangen werden, so ist es rathsam, den Schluss weniger vollkommen zu gestalten, damit eine innere Nothwendigkeit zu einer Fortsetzung vorhanden ist. Anstatt auf der Tonika zu schliessen, wird dann gewöhnlich nach der Dominante oder der verwandten Molltonart modulirt und da ein Schluss gemacht.

In Moll wird gewöhnlich nach der Oberterz (als der verwandten Durtonart) oder nach der Dominante modulirt.

Aufgabe: 1. Aendere früher konstruirte Perioden, so dass der Vordersatz auf der Terz schliesst und der Nachsatz nach der Dominante modulirt; —

2. Den Vordersatz unverändert lassen und im Nachsatz nach der verwandten Molltonart oder deren Dominante moduliren.

To the relative minor of the Dominant.
97.

Nach der verwandten Molltonart der Dominante.



Closing section.

It is selfevident that after such a Period, at least *one* other Period must follow, in which a return to the Tonic and a perfect cadence is made.

It is of good effect, if the Subdominant harmony is slightly touched, for we obtain by that the elevating effect of a modulation to the Dominant.

It is not advisable to introduce new motives.

Schlussheil.

Selbstverständlich muss nach einer solchen Periode mindestens noch eine andere folgen, in welcher nach der Haupttonart zurückmodulirt wird, um mit einem Ganzschluss da zu schliessen.

Es ist von guter Wirkung, wenn die Unterdominanten - Harmonie berührt wird, denn man erzielt hierdurch den erhebenden Effekt einer Modulation nach der Dominante.

Es ist nicht rathsam, neue Motive einzuführen.

98. Continuation of No. 94.

Fortsetzung von No. 94.



Construction of Phrases.

If we divide the tones of the scale into repose-giving and repose-seeking tones, we have of the former the steps: 1, 3, 5, 8 and of the latter: 2, 4, 6, 7.

99.



Hence all phrases used in music may be divided into:

I. phrases, commencing and ending with a repose-giving tone;

Phrasen-Bildung.

Theilt man die Töne der Tonleiter ein in Ruhe gebende und Ruhe suchende, so gehören zu ersteren die Stufen: 1, 3, 5, 8 und zu letzteren: 2, 4, 6, 7.

Sämmtliche in der Musik vorkommenden Phrasen lassen sich daher einteilen:

I. in solche, welche mit einem Ruheton anfangen und aufhören;

II. phrases, commencing with a repose-tone and ending with a repose-seeking tone;

III. phrases, commencing and ending with a repose-seeking tone.

IV. phrases, commencing with a repose-seeking tone and ending with a repose-tone.

Exercise: Write phrases of various lengths.

II. in solche, welche mit einem Ruheton anfangen und mit einem Bewegungston aufhören:

III. in solche, welche mit einem Bewegungston anfangen und aufhören.

IV. in solche, welche mit einem Bewegungston anfangen und mit einem Ruheton schliessen.

Aufgabe: Schreibe Phrasen von unterschiedlicher Länge:



The end of a phrase is generally indicated by a rest or a staccato note.

Das Ende einer Phrase wird meistens durch eine Pause oder Staccato-Note angedeutet.





From last example we learn, that the phrases may follow each other in a variety of ways, like: II, IV and I.

Aus letzterem Beispiel ersieht man, dass die Phrasen auf verschiedene Weisen aufeinander folgen können wie: II, IV und I.

106.



The appendix.

In above example is an appendix added after the close; such additions we often meet; generally the closing motive or some prominent group is employed in its construction.

Mozart in his Sonata facile employs the closing phrase of part Ist for the construction of the elaboration in part 2nd.

Der Anhang.

In vorstehendem Beispiel ist zum Schluss noch ein Anhang hinzugefügt; dergleichen Verlängerungen findet man oft; gewöhnlich wird das Schlussmotiv verwendet oder irgend eine prominente Tongruppe.

Mozart in seiner Sonate facile macht Gebrauch von der Schlussphrase des ersten Theiles zum Aufbau der Durchführung.



In a similar way does Beethoven in his Sonata No. 1 op. 2 employ a closing motive for the introduction of his 2nd Theme and uses it also for the construction of the great organ-point on the Dominant in the elaboration part.

Auf ähnliche Weise benützt Beethoven in seiner Sonate No. 1 Op. 2 ein Schlussmotiv zur Einführung des zweiten Themas und verwendet dasselbe auch zur Bildung des grossen Orgelpunktes auf der Dominante im Durchführungstheil.

108.



Likewise does Brahms in his Sonata op. 1.

Ebenso Brahms in seiner Sonate Op. 1.

109.



The appendix presents in its rhythms such a great variety, that the pupil will do well to study the forms of the appendix on examples from Beethoven's Sonatas. It may be remarked, however, that the necessity of an appendix is produced usually by a deceptive cadence and the rhythms appear in 4+4, 2+2, 1+1+1+1 measures. This has reference to longer compositions.

Die rhythmische Konstruktion des Anhangs ist so mannigfaltig, dass der Schüler wohl thut, dieselbe an Beispielen in Beethoven's Sonaten zu studiren. Nur soviel sei bemerkt, dass die Nothwendigkeit zur Fortsetzung meistens durch Trugschlüsse vorbereitet wird und die Rhythmen in 4+4, 2+2 und 1+1+1+1 Takte erscheinen; dieses gilt hauptsächlich für längere Kompositionen.

Deceptive cadences.

Trugschlüsse.

110.



Exercise: Add an appendix to periods formerly constructed.

Aufgabe: Schreibe zu früher konstruirten Perioden kurze Anhänge.

Continuation of No. 98.

Fortsetzung von No. 98.

111.



*) The end of the first appendix and the beginning of the 2nd one take place on the 1st quarter note of the measure.

*) Hier fällt der Schluss des ersten Anhangs mit dem Anfang des zweiten zusammen auf das erste Viertel.

Passages.

A frequent application of motives we find in Etudes (or exercises in the form of pieces) and in passages of other compositions for the piano. One of the favorite means to make such motives attractive are the *auxiliary tones*, of which each tone has two: the diatonic step above and the chromatic step below it.

Exercise: Construct motives with the aid of auxiliary tones and apply them to passages based upon short successions of chords.

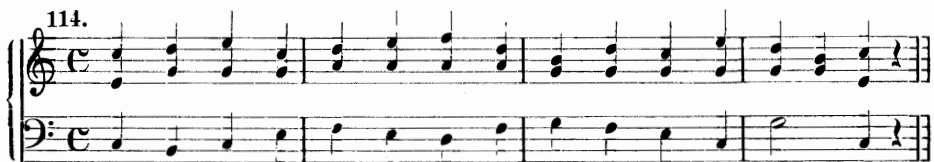
112.



113.



114.



*) In order to avoid monotony, it is advisable to break the frequent use of a motive by introducing an auxiliary motive.

Passagen.

Eine häufige Motiv-Anwendung findet man in Etuden oder Uebungsstücken und in Passagen anderer Pianokompositionen. Ein beliebtes Reizmittel, solche Motive interessanter zu gestalten, bieten die Hülfsstöne, wovon jeder Ton zwei hat und zwar die diatonische Stufe über und die chromatische Halbstufe unter demselben.

Aufgabe: Motive bilden mit Benützung von Hülfsstönen und dann dieselben auf kurzen Akkordfolgen zu Passagen verwenden.

*) Um Monotonie zu vermeiden, ist es rathsam, die häufige Anwendung eines Motivs durch Einführung eines Hilfsmotivs zu unterbrechen.

114.

In chords too, especially in accompaniments, auxiliary tones may be effectively employed.

Auch in begleitenden Akkorden können die Hülfsstöne gut verwendet werden.

115.

Auxiliary tones may appear on accented and unaccented parts of a measure, but they must always be followed by their principal tone.

Hülfsstöne können auf schweren und leichten Takttheilen eintreten; müssen sich aber in den Hauptton auflösen.

116.

*) Rhythmic symmetry requires that after a certain time similar strains should reappear. This is designated by the term: *periodicity*.

*) Die rhythmische Symmetrie verlangt dass nach gewissen Zeiträumen ähnliche Stellen wiederkehren müssen, was kurz mit dem Ausdrucke „Periodizität“ bezeichnet wird.



117.



As the auxiliary tones may be freely introduced, they offer an always ready means to impart life and motion to a composition.

It is left to the pupil, by similar attempts like the above, to exercise himself in the use of auxiliary tones.

Finally in the application of auxiliary tones we would recommend to the student an interesting *pastime*, by taking a simple melody and adding, wherever practicable, auxiliary tones. As an example we subjoin a melody by Franz Abt and the same melody with added auxiliary tones.

Da die Hülftöne frei eintreten können, so bieten sie ein allzeit bereites Mittel, Leben und Bewegung in eine Komposition zu bringen.

Dem Schüler sei es anheim gestellt, sich durch Versuche, ähnlich den obigen, im Gebrauch von Hülftönen zu üben.

Schliesslich sei dem Schüler in der Anwendung von Hülftönen ein interessanter Zeitvertreib empfohlen.

Er nehme eine einfache Melodie und füge, wo immer thunlich, Hülftöne hinzu. Beispielsweise folgt hier eine Melodie von Franz Abt und dieselbe auch mit beigelegten Hülftönen.

118.





Harmonic basis.

Every melody has a harmonic basis and in the following example we give such a one, upon which melodies of different character are constructed.

Harmonische Unterlage.

Jede Melodie hat eine harmonische Unterlage und im folgenden Beispiel geben wir eine solche, worauf Melodien unterschiedlichen Charakters aufgebaut sind.

119.

I.	1-measure Motive.	Mit eintaktigem Motiv.
II.	2-measure Motive.	2-taktiges Motiv.
III.	4-measure Motive.	4-taktige Sätze.
IV.	4-measure Thesis.	4-taktige Sätze.

I.

II.

III.

IV.

To effect the logical connection of a continuation, it is of course necessary to take the material for its construction from the opening period. The continuation of the melodies II and III may be made in the following manner.

Um den logischen Anschluss einer Fortsetzung zu bewirken, muss selbstverständlich das Material zu deren Aufbau aus der Anfangsperiode entlehnt werden. — Die Fortsetzung von den Melodien II und III kann auf folgende Weise geschehen.

II.

III.

4-measure periods. | 4-taktige Periode.

I.



III.



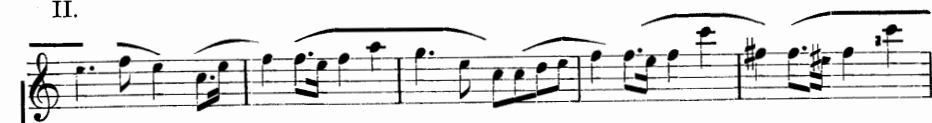
II.



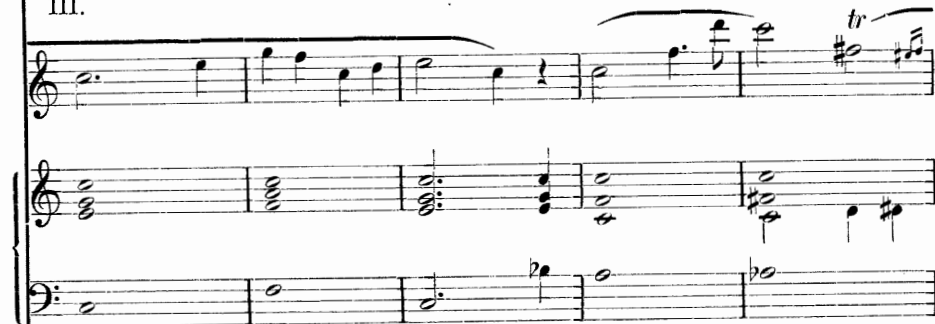
III.



II.



III.



II.



III.



II.



III.



In the foregoing example we give the form of a short piece of music, consisting of an opening, continuation and closing part besides appendix.

As many such pieces are preceded by an introduction, we give below a harmonic basis to such a one. A short motive from the opening period will here find appropriate application.

In vorstehendem Beispiel geben wir die Form eines kurzen Musikstückes, bestehend aus: Anfangs-, Fortsetzungs- und Schlusstheil nebst Anhang.

Da bei vielen solchen Stücken auch eine Einleitung ist, folgt hier eine harmonische Unterlage zu einer solchen, wozu ein kurzes Motiv aus der Anfangsperiode passende Verwendung findet.

120. II.

III.

As it is difficult for many pupils to construct a continuation part, we give below the harmonic basis to several such, upon which to build up melodies with motives from the opening period.

a) The first 4 measures of 119 in diminution.

Da es vielen Schülern schwer fällt, einen Fortsetzungstheil zu konstruiren, so folgen hier harmonische Unterlagen zu solchen, über welche mit Motiven aus dem ersten Theil Melodien aufzubauen sind.

a) Die 4 ersten Takte in 119 in Verkleinerung.

121.

b) Closing motive of part I.

b) Schlussmotiv des I. Theils.

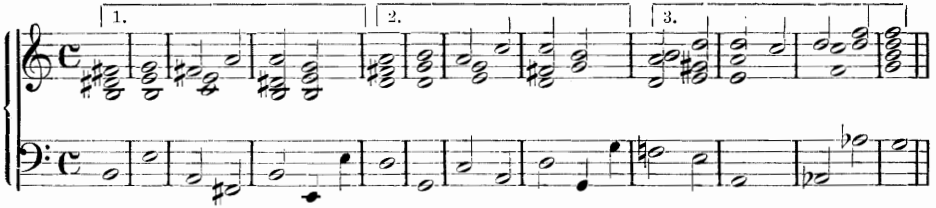
Four measure Thesis.

c) 4-taktige Sätze.



d) Four measure Thesis.

d) 4-taktige Sätze.



e) Two measure motive.

e) 2-taktiges Motiv.



In each of above sketches will be observed a gradual ascent till it culminates in a *climax*. This may be considered as the characteristic peculiarity of the continuation-part.

The culmination- or climax-tone frequently appears toward the end of a melody and is generally introduced by repeated application of a motive on ascending degrees.

In jedem der obigen Entwürfe zu Fortsetzungsteilen ist eine Steigerung bis zu einem Höhepunkte (Climax) beobachtet, was als eine charakteristische Eigenthümlichkeit des II. Theils betrachtet werden kann.

Der Höhepunkt oder der Climax-ton einer Melodie, meistens durch gesteigerte Anwendung eines Motivs vorbereitet, tritt häufig gegen das Ende der Melodie auf.



The Trio.

To the essential parts of short pieces, like dances, marches &c. belongs a contrasting strain, generally termed: *Trio*. At the time, when our modern accompaniment was unknown, pieces usually were arranged either for two or four parts or voices. After two strains had been arranged that way, for the purpose of producing a contrast, two strains were then set for three parts, hence the name: *Trio*. This name has been retained, but we employ other means to characterize the contrast. To these belong: the key of the Subdominant and a more reposeful melody and accompaniment, than was the case in previous strains.

Thus the III^d. melody in No. 119 very properly might be taken as a *Trio*.

Das Trio.

Zuden wesentlichen Theilen kurzer Tonstücke, wie Tänze, Märsche u. s. w. gehört ein Gegensatz, gewöhnlich *Trio* genannt. Zur Zeit, als man unsere Begleitweise noch nicht kannte, wurden Stücke entweder zwei- oder vierstimmig gesetzt. Nachdem zwei Theile so arrangirt waren, setzte man, um einen Kontrast zu erzielen, zwei Theile dreistimmig, daher der Name „*Trio*“. Der Name ist geblieben, allein wir benützen heute andere Mittel, den Kontrast zu charakterisiren. Zu diesen gehören: die Tonart der Unterdominante und ruhiger gehaltene Melodie und Begleitung, als dieses in den vorausgegangenen Theilen der Fall war. So könnte die III. Melodie in No. 119 füglich als *Trio* genommen werden.





The complete form of short pieces, therefore, is: Introduction, Opening, continuation- and closing parts, (without Appendix) and Trio; then repetition of all previous parts, (excepting perhaps the Introduction) and the Appendix. If before the latter the Trio or even only an inkling of it is introduced, of course in the key of the Tonic, it will prove to be of good effect.

The forms of short pieces.

We have arrived at the point, where the student is required to exercise himself in representing all the short forms in musical composition. The exercises thus far have offered an opportunity to acquire the necessary ability, so that this employment may be more properly designated recreation rather than work. Hence it cannot be difficult for him to give each little piece an interesting form and impart to it that perfection which such miniature works demand.

Among the short pieces we mention: songs for 1 voice; 2, 3 and 4 voices; Songs without words and Etudes; Marches for Processions, Parades, Weddings, and Funerals; Dances: Waltzes, Polkas, Gallopades, Polonaises and Mazurkas. It is of course expected that the pupil will study the peculiar characteristics of each of these forms on model-examples.

Die vollständige Form der kurzen Stücke wäre demnach: Einleitung — Anfang — Fortsetzung — Schluss (ohne Anhang) und Trio; dann Wiederholung aller vorausgegangenen Theile (ausgenommen vielleicht der Einleitung) nebst Anhang.

Wenn vor dem Anhang das Trio oder auch nur ein Anklang desselben, natürlich in der Tonika-Tonart gebracht wird, so kann dieses nur von guter Wirkung sein.

Die kurzen Tonformen.

Wir sind jetzt auf dem Punkte angelangt, wo der Schüler die sämtlichen kleinen Tonformen selbst durcharbeiten muss. Die bisherigen Aufgaben haben ihm vollauf Gelegenheit geboten, sich die nöthige Befähigung zu erwerben, so dass diese Beschäftigung eher Erholung als Arbeit zu nennen ist, und es ihm nicht schwer fallen kann, jedem kleinen Tonstück eine sinnige Form und jene Vollendung zu geben, die bei dergleichen Miniaturarbeiten durchaus erforderlich ist. Unter den kleinen Tonformen nennen wir: Lieder, ein-, zwei-, drei- und vierstimmige; Lieder ohne Worte und Etüden; Märsche: zu Prozessionen, Paraden, Hochzeiten und Trauergelegenheiten, Tänze: Walzer, Polka, Gallopade, Polonaise und Mazurka. Selbstverständlich muss der Schüler die charakteristische Eigenthümlichkeit jeder der genannten Formen an Muster-Beispielen studiren.

With this indication of the further study of musical composition we close our collection of exercises, first, because it was intended only for the majority of music-students, who hardly ever go beyond this point and 2^{ndly} because between representing the short and long forms, like Sonatas and Symphonies lies a spacious interval, which must be devoted to the invention and elaboration of short pieces. The greater the facility in the short forms, the easier will become the longer and extended ones; hence the composition of short pieces in large quantities cannot be too strongly emphasized.

Mit diesem Hinweis auf das weitere Studium in der Composition schliessen wir unsere Aufgabensammlung und zwar erstens, weil dieselbe überhaupt nur für die Mehrzahl der Musikstudirenden bestimmt ist, welche nur selten über dieses Ziel hinausgeht und zweitens, weil zwischen der Darstellung der kurzen Formen und der der langen, wie Sonaten und Symphonien ein grosser Zwischenraum liegt, welcher zur Vervollkommenung in der Erfindung und Ausarbeitung kurzer Stücke verwendet werden muss. Je grösser die Gewandtheit in der Darstellung der kleinen Formen, desto leichter werden ihm die grösseren, zusammenhängenden gelingen, daher eine massenhafte Bethätigung in der Composition kurzer Stücke nicht genug angerathen werden kann.



INDEX.

Preface.	5—6
The motive	7
Its succession of tones	7
Its rhythm	8
Applications of motives	9—10
Subject and auxiliary motive	11
Tonic and Dominant	11
4-measure melodies	11
Motives of 2, 3 and 4 tones	12
16-measure melodies	13
Tonic and Subdominant	14
Free harmonic basis	14
Cadences	15
Thesis	15
Semi-cadences	15
4-measure periods	16—20
5-measure melodies	20
6-measure melodies	21
7-measure melodies	21
8-measure Periods	21—25
Thesis and Antithesis	25
Continuation-section	26
Closing section	27
Construction of phrases	27—29
The appendix	29
Deceptive cadences	30
Passages	31
Auxiliary tones	31
Harmonic basis	34—40
The Trio	40
The forms of short pieces	41

INHALT.

Vorwort	5—6
Das Motiv	7
Dessen Tonfolge	7
Dessen Rhythmus	8
Anwendung der Motiven	9—10
Haupt- und Hilfsmotive	11
Tonika und Dominante	11
4-taktige Melodien	11
2-, 3- und 4-tönige Motive	12
16-taktige Melodien	13
Tonika und Unterdominante	14
Freie harmonische Unterlage	14
Schlüsse	15
Satz	15
Halbschlüsse	15
4-taktige Perioden	16—20
5-taktige Melodien	20
6-taktige Melodien	21
7-taktige Melodien	21
8-taktige Perioden	21—25
Vorder- und Nachsatz	26
Fortsetzungstheil	26
Schlussstheil	27
Phrasenbildung	27—29
Der Anhang	29
Trugschlüsse	30
Passagen	31
Hilfstöne	31
Harmonische Unterlage	34—40
Das Trio	40
Die kurzen Tonformen	41

In preparation by the same Author:
"Practical Guide to extemporaneous playing".
 An Appendix to every Piano- and Organ-
 school.

In Vorbereitung von demselben Ver-
 fasser: **„Praktische Anleitung zum Extempo-
 riren“.** Eine Beigabe zu jeder Klavier-
 und Orgelschule.