

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Méthode de chant du Conservatoire de Musique à Paris

en 3 parties

Die Grundsätze des Gesangs und Stimmübungen

Prag, [ca. 1800]

urn:nbn:de:bsz:31-70230

1849



Singschule

des Conservatoriums der Musik

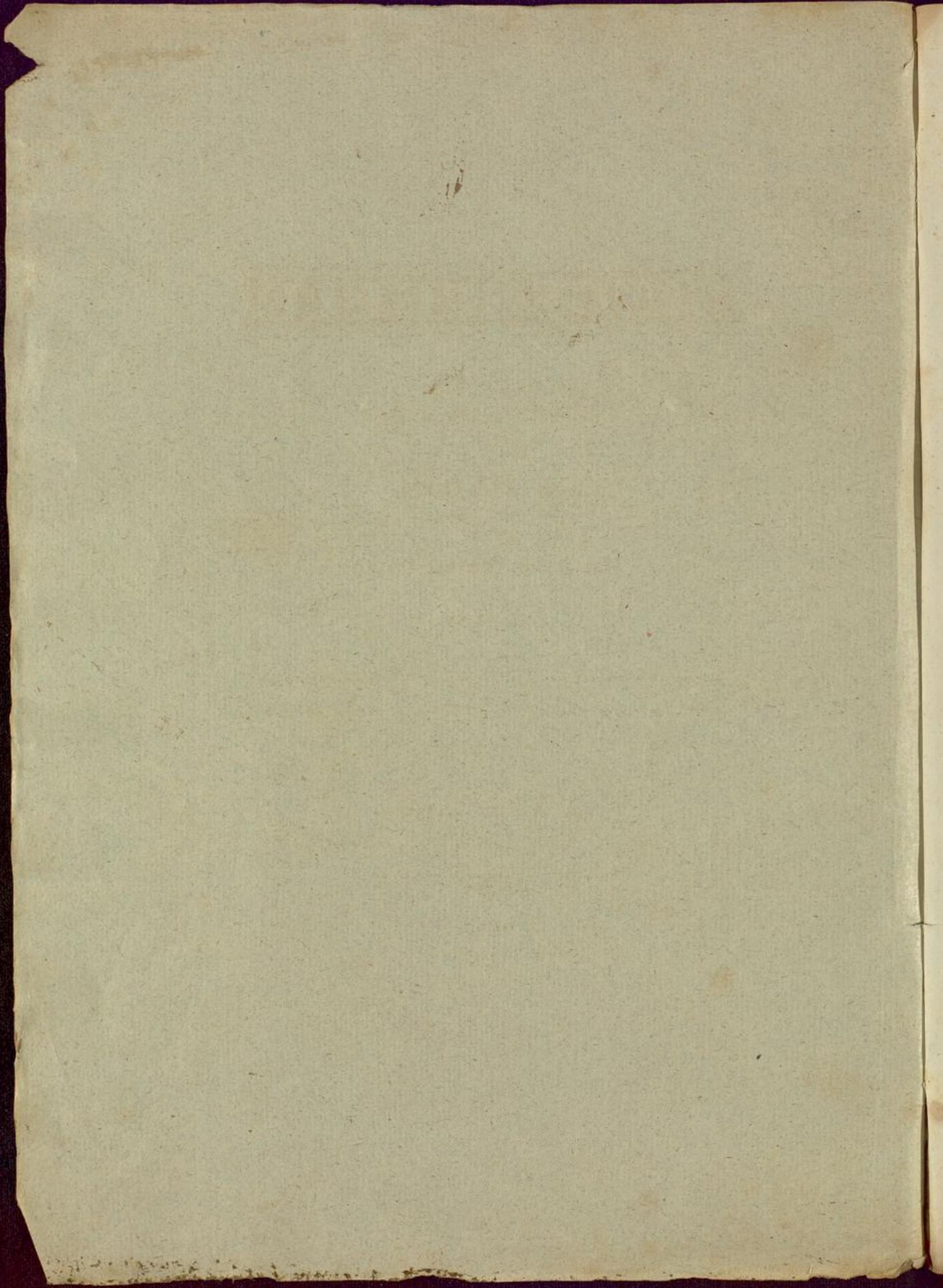
in Paris.

In 3. Theilungen.

No 549.

PRAG

bei Marco Berra.



SINGESCHULE

des Conservatoriums der Musik

IN PARIS.

In drei Abtheilungen,

enthaltend:

1. Die Grundsätze des Gesangs und Stimmübungen.
2. Excerpts aus den besten ältern u. neuern Werken.
3. Arien von allen Tactarten u. von allen Characteren.

1. te Abtheilung.

No 349.

PRAG

bei Marco Berra.

Altstadt, kleinen Ring

No 439

UNTERSCHRIFT



V o r b e r i c h t.

Wir bemerken für den Leser; dass Bernardo Mengozzi, Mitglied des Conservatorium, welcher der Tonkunst, besonders der Kunst des Gesangs, zu früh entrissen ward *), zu den Beauftragten mit gehörte, welche die Singemethode des Conservatorium begründeten. Die, welche diesen trefflichen Sänger gehört, und seine Methode gewürdigt haben, dürfen jetzt nur noch den Verlust dessen, was an seinem Talent zeitlich und vorübergehend ward, beklagen.

*) Bernardo Mengozzi, geboren zu Florenz, starb zu Paris im 8. Jahr der Rep. 45 Jahr alt.

gen, des Gefühls, Geschmacks und der Reinheit, die es auszeichneten. Denn in diesem Werke hat er die Grundsätze niedergelegt, welche er in der Schule des berühmten Bernachi angenommen, und sie mit trefflichen Bemerkungen, über die gute italienische Schule, wie über die Fehler unterstützt, welche sich seit einiger Zeit selbst in Italien in die Singekunst eingeschlichen haben.

Die Commission hat Mengozzi's Arbeit in die Summe positiver Kenntnisse mit aufgenommen, die sie zur Bildung dieses, für die Musik so nothwendigen Werkes vereinigte.

Conservatorium der Musik.

Beschlüsse im Betreff des Singeunterrichts im Conservatorium.

Die Commission zur Besorgung der Singemethode.

Nachdem die, Kraft der Einrichtung des Conservatorium, zur Besorgung einer Singeschule niedergesetzte Commission ihre Arbeit bestimmt und abgeschlossen hat, ernennt sie eines ihrer Mitglieder, den Bürger Cherubini, dazu, dies Werk der allgemeinen Versammlung der Mitglieder des Conservatorium zur Aufnahme vorzulegen.

Die Mitglieder der Commission,

- Richer, Garat, Gossec, Méhul, Ginguené *), Langle, Plautade, Guichard, Cherubini.

*) Der Herr Ginguené, Mitglied des Conservatorium, Verfasser mehrerer trefflichen Aufsätze über Musik in der methodischen Encyclopädie, vereinigte gern seine Kenntnisse mit der Commission zur Fertigung dieses Werks.

Allgemeine Versammlung der Mitglieder des Conservatorium.

Im Namen der besonders zur Besorgung einer Singeschule für die Klassen des Conservatorium niedergesetzten Commission, theilt der Bürger Cherubini dies Werk der allgemeinen Versammlung mit; nachdem er die von der Commission bei Fertigung dieser Arbeit befolgte Ordnung dargelegt, unterwirft es Ueberbringer Abschnitt für Abschnitt der Entscheidung.

Zufolge einer gründlichen Untersuchung nimmt die Versammlung einmüthig diese von der Commission zum Studium der Klassen des Conservatorium dienliche überreichte Singeschule auf

Sarrette, Präsident.

Der Director des Conservatorium der Musik.

Gemäss der von dem Conservatorium der Musik laut dem 5. Art. des 14. Abschn. der Verfassung ausgesprochenen Aufnahme wird hiermit beschlossen:

Die von den Mitgliedern des Conservatorium aufgenommene Singeschule soll beim Unterricht in den Klassen des Conservatorium der Musik zum Grunde gelegt werden.

Sarrette.

I n h a l t.

Erste Abtheilung.

Erster Theil.

Kapitel I.	Von dem Mechanismus der Stimme	Pag. 5.
Kapitel II.	Vom Athmen	5.
Kapitel III.	Von dem Angeben des Tons	6.
Kapitel IV.	Eintheilung der Stimmen	6.
Kapitel V.	Von den Registern der Stimme	6.
Kapitel VI.	Vom Umfang der Männerstimmen	6.
	Vom Umfang der Weiberstimmen	7.
Kapitel VII.	Von der Stimmenänderung	7.

Zweiter Theil.

Kapitel I.	Stellung des Schülers zur Uebung der Skale	8.
Kapitel II.	Von der Skalenübung	9.
Kapitel III.	Von der Vokalisation im Allgemeinen	10.
Abschn. I.	Von der Art, die Töne anzugeben	10.
Abschn. II.	Von dem Uebergange aus einem Register in das andere	10.
	Uebungen, die Bruststimme mit der Mittelstimme zu verbinden	11.
	Uebungen, die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu verbinden	11.
	Uebungen, die Bruststimme mit der Kopfstimme zu verbinden	11.
Abschn. III.	Von der Art die Töne zu tragen	12.
	Uebungen für das Portamento	13.
Abschn. IV.	Von den Verzierungen des Gesanges (Manieren)	38.
	Uebungen in Läufern	38.

	Vom Vorschlag oder der Appoggiatura	Pag. 46.
	Vom Triller	49.
	Vom Doppelschlag, oder Gruppetto	52.
Abschn. V.	Von der musikalischen Phrase	53.
Abschn. VI.	Von der Solmisation	55.
Kapitel IV.	Von der Aussprache	56.
Kapitel V.	Von den verschiedenen Arten des Gesangs. Einleitung	57.
Abschn. I.	Vom Recitativ	58.
Abschn. II.	Vom Kantabile	64.
Abschn. III.	Vom Andante	65.
Abschn. IV.	Vom Allegro	65.
	Vom Orgelpunkt (Kadenz) und der Fermate	65.
Abschn. V.	Vom Agitato	65.
Abschn. VI.	Von der syllabischen Arie	66.
Abschn. VII.	Vom Rondo und Arien mit zwei Bewegungen	66.
Kapitel VI.	Vom Ausdruck	67.
Kapitel VII.	Von den harmonischen und literarischen Kenntnissen, die ein Sänger haben muss	67.
Kapitel VIII.	Von der Erhaltung der Stimme	68.

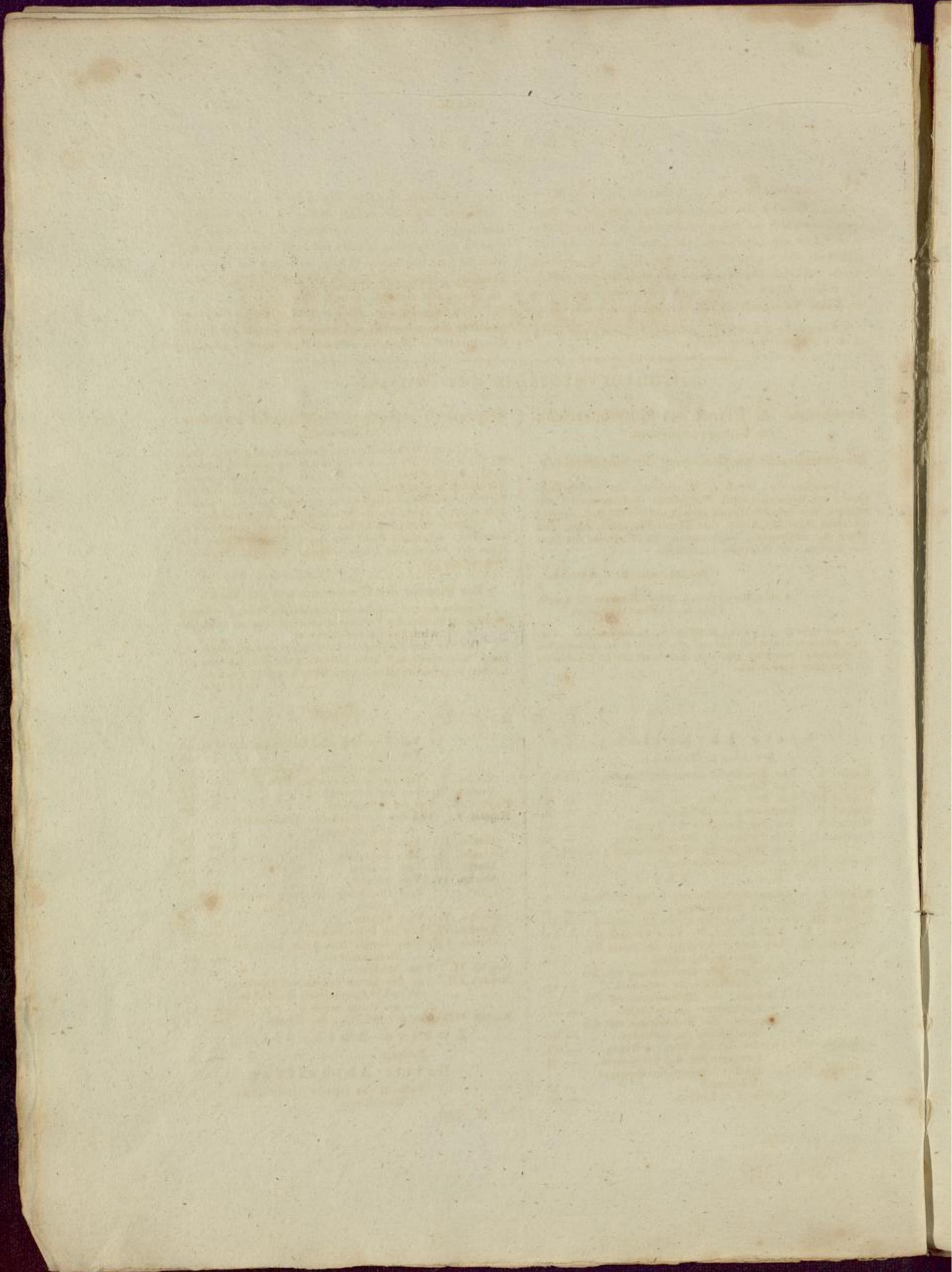
Zweite Abtheilung.

Solfeggi 2.

Dritte Abtheilung.

Auswahl von Arien in verschiedenen Charakteren 2.

M. B. 349.



Singeschule.

Erster Theil.

Den Mechanismus der Stimme betreffend.

Erstes Kapitel.

Von der Stimme.

Die Stimme ist das Organ des Sprechens und Singens. Dies Organ philosophisch zu erörtern, wäre unnütz in einer Singekunst; zum Verständniss jedoch mehrerer hier zu gebenden Vorschriften, ist nöthig die Hauptbegriffe über die Mittel aufzustellen, welche zur Stimmenbildung beitragen.

Ausser dem Gaumen, der Zunge, den Zähnen und Lippen, welche den Mechanismus der Stimme unterstützen, tragen auch noch mehrere Theile zu ihrer Bildung oder Bestimmung bei, wie die Lungen, die Luftröhre, der Kehlkopf, die Stirn-, Kinnbacken- und Nasenhöhlen.

Die Lungen, eine Art von Bälgen in der Brust, sind vermittelt der Ausdehnung und Zusammenziehung, deren sie fähig sind, ein Hauptmittel des Athmens, ohne welches die Stimme gar nicht gebildet werden könnte.

Die Luftröhre, ein röhrenartiger Kanal, durch welchen die Luft in die Lungen aufgenommen und wieder ausgestossen wird, ist ein knorpeliger Körper, welcher hinten im Munde entsteht, und (am Halse herab) gerade in die Brust tritt, wo er sich in zwei Theile spaltet, die man Aeste nennt. Einer leitet die Luft in die rechte, der andere in die linke Lunge.

Der Kehlkopf ist ein Organ des Athmens, und das Hauptwerkzeug für die Stimme. Er ist der obere Theil der Luftröhre, hat die Gestalt eines kurzen cylindrischen Kanals, mit einer ovalen Oeffnung, welche Stimmritze heisst. Durch diese Ritze geht die Luft ein und aus beim Athmen, Singen und Sprechen. Sie kann sich willkürlich verengern oder erweitern, und bringt dadurch alle Tonverschiedenheit der Menschenstimme hervor. Die Stimmritze wird beschützt von einem sehr dünnen und biegsamen Knorpel, welcher Kehldedeckel heisst. Dieser bewegliche Knorpel hat die Gestalt eines Epheublättchens, ist nach innen concav, nach oben convex. Er dient besonders, die Stimmritze im Nothfall zu decken.

Die Stirnhöhlen sind zwei Höhlungen im Stirnbein über der Nase und den Augenbraunen.

Die Kinnbackenhöhlen sind Höhlungen in den Knochen der obern Kinnlade, über den vordern Zahnhöhlen dieser Kinnlade.

Die Nasenhöhlen sind zwei Höhlungen in der Nase, welchen die Knochenplatte, so die Nasenlöcher trennt, zur Scheidewand dient, wovon die vordern Nasenlöcher die äussern, und die nach hinten die innern Mündungen sind.

Diese verschiedenen Theile hängen unter einander mehr oder weniger zusammen; doch sind alle, wie gesagt, nöthig zur Bildung oder bestimmten Bewegung der Stimme.

Da die Luft, durch das Athmen in Bewegung gesetzt, vorzüglich auf das Stimmorgan einwirkt, so ist es nützlich den Mechanismus des Athmens zu kennen.

Zweites Kapitel.

Vom Athmen.

Das Athmen ist das Geschäft der Lungen, Luft einzuziehen, oder auszustossen. Dies theilt sich in zwei Wechselbewegungen, das Ein- und Ausathmen. Beim Einathmen erweitern sich die Lungen, um die äussere Luft in die Brust aufzunehmen; beim Ausathmen ziehen sie sich zusammen, um sie wieder herauszudrängen.

Zu bemerken ist, dass das Athmen beim Singen etwas unterschieden ist von dem Athmen beim Sprechen.

Holt man Athem zum Sprechen oder blos um die Luft in den Lungen immer zu ersetzen, so ist die erste Bewegung das Einathmen. Der Bauch bläht sich hier auf und sein oberer Theil tritt etwas hervor; hierauf aber, und das ist die zweite Bewegung des Ausathmens, sinkt er wieder zusammen.

Hingegen beim Athmen für den Gesang muss beim Einathmen der Bauch schnell eingezogen werden und wieder sich heben, die Brust sich blähen und hervortreten.

Beim Ausathmen muss der Bauch sehr langsam wieder in seinen natürlichen Zustand treten, und die Brust, so einsinken, dass man so lange als möglich die in die Lungen aufgenommene Luft verhalte und schone; man

darf sie nur langsam entlassen, und ohne die Brust zu erschüttern. Sie muss so zu sagen, herausfliessen [1].

Drittes Kapitel.

Von dem Angeben des Tons.

Der Ton einmal gebildet, muss frei und mit raschem Anstoss angegeben werden, damit er nicht fehlerhaft wird.

Dies wird er auf zweierlei Art.

Wird der Ton nicht rasch angegeben, so wird er Kehlfenton; wird er zu sehr nach dem Kopfe getrieben, wird er Nasenton.

Viertes Kapitel.

Eintheilung der Stimmen.

Die Stimmen werden eingetheilt in männliche und weibliche.

Jede dieser Stimmen wird eingetheilt in tiefe, Mittel- und hohe Stimme.

Die tiefe männliche Stimme heisst bei den Franzosen *Contre-Bass*, bei den Italiänern *Basso*.

Die Mittelstimme nennen die Franzosen *Basse-Taille* (hoher Bass), oder *Concordant*, die Italiäner *Baritono*.

Die hohe Stimme theilen die Franzosen in *Tenor* und *Contrealt*. Doch ist diese Eintheilung trüglich; denn ein Ton gibt darum noch keine verschiedene Stimmart, weil er mehr oder minder hoch ist, mehr oder weniger Nasenton, wie sich dies unten im Abschnitt von dem Umfange der Stimmen ergeben wird.

Die Italiäner nennen die hohe männliche Stimme *Tenor*; denn der wahre hohe Alt gehört bei ihnen den Weibern.

Wir glauben demnach die drei männlichen Stimmen benennen zu müssen: *Bass*, *Baritono* und *Tenor*.

Auch die Weiber haben dreierlei Stimmen, den *Contrealt* der Italiäner, den tiefen *Diskant*, oder *mezzo Soprano*, und den hohen, den sie *Soprano* nennen.

[1] Man kann das Athmen den Schülern nicht genug empfehlen; es ist Alles beim Gesang. Wir fordern von ihnen, dass sie täglich, auch ohne zu singen, sich üben, so lange als möglich Athem zu holen und zurück zu halten, und dabei genau die in diesem Abschnitt angegebene Art für das Singen zu befolgen. Sie müssen es freilich mässig betreiben, doch nicht vernachlässigen. Ein Sänger, der das Athmen nicht geübt, wird oft athmen müssen; dann aber erschöpfen sich seine Mittel bald, und er wird nur schwache und schwankende Töne hervorbringen. Ohne ein grosses Volum Luft, welches man lange geschickt zu halten und zu schonen wissen muss, ist keine Kraft, kein Metall in der Stimme; ja es ist ohnedies nicht möglich, sinngemäss vorzutragen*). Ein Hauptfehler, vor dem man die Schüler bewahren muss, ist, mit einer Art von Aechzen zu athmen; dies ermüdet, wie den Sänger; der unglücklicherweise sich verwöhnt hat, so den Zuhörer. Dieser Fehler vernichtet die Kraft der Brust, und man singt nicht lange, wenn man ihn angenommen.

*) S. unten die Note zum Abschn. v. der musikal. Phrase.

Wir wollen die tiefe Weiberstimme *Contrealt* nennen, um nicht gegen den angenommenen Gebrauch zu verstossen; die mittlere Stimme tiefen *Diskant*, und die hohe *Diskant*, oder *Sopran*.

Fünftes Kapitel.

Von den Registern [2] der Stimme.

Die Männer haben zwei Register, oder zwei Arten von Stimmen, eines, die *Bruststimme* genannt; das andre, die *Kopfstimme*, uneigentlich *Fals et*.

Um die sogenannten *Brusttöne* hervorzubringen, muss der Anstoss wirklich mit der Brust gegeben werden. Man bemerkt, dass diese Töne immer Töne der tiefen und mittlern Stimme sind.

Was man *Kopftöne* nennt, wird in den Stirn- und Nasenhöhlen gebildet.

Dies muss mit nöthiger Vorsicht geschehen, um die im dritten Kapitel erwähnte Fehlerhaftigkeit zu vermeiden.

Sechstes Kapitel.

Von dem Umfange der Männerstimmen.

Diese tiefe Männerstimme befasst zwei Oktaven, vom *F* unter der Linie (*F*) (den *Bassschlüssel* angenommen) bis zum *f* der einmal gestrichenen Oktave (*f*).

Doch kann dieser Umfang auf eine *Terzdecime* reducirt werden, nämlich von *g* auf der ersten Linie bis zu *e*, weil das tiefe *f* zu schwach, das hohe erzwungen und schreiend ist.

Die *Kopfstimme* in dieser Stimmreihe ist so schwer mit der *Bruststimme* zu vereinen, dass, wer sie besitzt, sie nur selten gebraucht; weshalb wir nicht davon sprechen.

Der *Concordant* oder *Baritono* kann sich im Umfange einer *Duodecime* halten von *H* bis *f* als *Bruststimme*; über den *f* fängt die *Kopfstimme* an.

Der *Tenor* kann im Allgemeinen sich auf eine *Undecime* beschränken, vom *d* der ersten Linie (im *Tenor*-schlüssel) bis *g*.

[2] Wir entlehnen das Wort *Register* von den Italiänern. Diese verstehen darunter eine Reihe von Tönen desselben Gebietes, die sich von den Tonreihen andrer Gebiete, die ein andres *Register* ausmachen, unterscheiden. So machen alle *Brusttöne* eine besondere *Sphäre* im Umfange der Stimme aus, und diese *Sphäre* heisst *Register*. Da nun diese *Brusttöne* einen von den *Kopftönen* verschiedenen Charakter haben, so machen diese wiederum eine andere *Sphäre* oder *Register* im Umfange der Stimme aus. Die Italiäner nennen auch *Register*, was den Franzosen *Orgelzug* ist. Dies kann zur Erläuterung dienen, wenn man bemerkt, dass die Tonqualität der *Orgelpfeifen*, die in einem Zuge begriffen ist, verschieden ist von der Tonqualität der *Orgelpfeifen* in einem andern. Wir haben dies italiänische Wort beibehalten, weil es uns bestimmt die verschiedenen Toncharaktere ausdrückt, die sich in einem Stimmenumfang vorfinden.

Es gibt Tenorstimmen, die bis \bar{h} und \bar{b} mit Bruststimme kommen; dies nennen die Franzosen *Contrealt*. Doch sind Tenorstimmen von diesem Umfang so selten, dass man sie nicht zu einer besondern Art von Stimme machen darf.

Die Kopfstimme fängt im Tenor an bei \bar{h} , und treibt sie bis \bar{d} und noch weiter.

Vom Umfange der Weiberstimmen.

Der *Contrealt* gehört der Weiberstimme an; hat denselben Umfang, wie die tiefe Männerstimme, nur eine Oktave höher, auch dieselbe Unbequemlichkeit mit der Kopfstimme.

Der tiefe *Discant* hat den Umfang wie der *Concordant*, aber eine Oktave höher, und kann die Kopfstimme gebrauchen.

Der Sopran hat gewöhnlich im Umfange von zwei Oktaven drei Register, nämlich

1tes Reg. vier Brusttöne, von \bar{c} (auf der ersten Linie im Diskantschlüssel) bis \bar{f} (zwischen der zweiten und dritten).

2tes Reg. mit \bar{g} (auf der dritten Linie) ändert sich die Stimme; der Anstoss von diesem Tone bis zu seiner Oktave geschieht nach dem obern Theile des Kehlkopfs.

3tes Reg. über dem \bar{g} , von \bar{b} bis \bar{c} sind Kopftöne. Dann begibt sich die Stimme in die Stirn- und Nasenhölen.

Diese Stimme hat so zu sagen, keine Gränzen: manche Frauen haben eine Stimme, die man *Ueberdiskant* nennt; sie geht bis \bar{g} , wohl gar \bar{d} der sechsten Oktave auf dem Klavier. Doch ist dies ein seltenes Naturgeschenk.

Siebentes Kapitel.

Von der Stimmänderung (Mutation).

Sobald die Geschlechtsindividuen in die Mannbarkeit übergehn, bewirkt die Natur auch eine Veränderung der Stimme.

Die Epoche dieser Aenderung ist auf beiden Seiten nicht bestimmt; aber gewiss ist, dass die männliche Stimme nach der Aenderung ganz ihre Natur ablegt und einen entgegengesetzten Charakter annimmt, da hingegen die weibliche Stimme keine solche Aenderung erleidet. Denn die einzige Veränderung, die mit ihr vorgeht, ist, dass die Stimme, ohne ihre Natur zu ändern, kräftiger, tönender wird, und oft mehr Umfang erhält.

Mehrern über männliche sowohl als weibliche Stimmen angestellten Beobachtungen zufolge, kann man un-

gefähr muthmassen, noch vor der Stimmenänderung der Kinder beiderlei Geschlechts, welchen Charakter die Stimme nach der Aenderung haben wird.

Hat zum Beispiel ein Knabe und ein Mädchen eine tönende und umfangreiche Stimme, so wird der erste nach der Aenderung einen Tenor, die zweite einen Sopran erhalten.

Haben dagegen beide Stimmen, denen die Tiefe leichter wird als die Höhe, deren tiefe Töne kräftiger und tönender sind, als die hohen, so wird das Resultat der Stimmenänderung seyn bei dem ersten Baritono, bei der zweiten *Contrealt*.

Dies ist der Gang der Natur, wenn sie nicht durch Krankheiten, Ausschweifungen, oder durch übermässige Uebung während der Stimmänderung gehemmt oder anders geleitet wird.

Wird auf eine oder die andere Art die Natur gestört, so sind die Wirkungen der Stimmänderung nicht mehr dieselben, und man kann sicher seyn, dass, wenn Krankheiten, Ausschweifungen und übermässige Uebung die Stimme nicht unwiederbringlich verderben, so entstehen daraus mindestens beschränkte und sehr schwache Stimmen, die darum eben nicht schlecht sind.

Demnach verfallen die beiden Stimmarten gewöhnlich aus einer Unterabtheilung in die andere niedere, das heisst, Knaben erhalten Baritono statt Tenors, Bass statt des Baritono, und Mädchen tiefen Sopran statt des Soprans, oder *Contrealt* statt tiefen Soprans.

Diese Stimmen sind wie in der Tiefe so in der Höhe von Natur sehr beschränkt.

Nach diesen Erfahrungen muss nothwendig eine Methode festgesetzt werden, nach welcher man eine Stimme vor der Verschlechterung nach der Mutation bewahren kann, sollte auch durch Zufälle, die man nicht verhindern konnte, die Stimme sehr eingeschränkt seyn.

Wenn die Stimme sich zu ändern anfängt, verbietet man gewöhnlich das Singen. Dies pflegten die alten Meister des Gesanges zu thun, weil sie fürchteten, der Unerfahrenheit zu viel Spielraum zu geben, den sie leicht missbrauchen könnte, wenn sie ohne Unterschied die Stimme eines Zöglings kurz vor oder während der Mutation in hohen und tiefen *Solfeggi* übte.

Sie hatten in dieser Hinsicht Recht; denn es ist immer besser, einen Zögling gar nicht singen zu lassen, als ihn zu einer Zeit anzustrengen, wo die Stimme die äusserste Schonung verlangt.

Indess urtheilen wir, dass man mit vieler Vorsicht den Zögling singen lassen kann, auch während der Stimmwandlung, nur mit Mässigung, ohne die tiefen, besonders aber die hohen Töne zu erzwingen.

Folglich muss der Lehrer des Zöglings Stimme täglich beobachten und studiren, damit er von den bestimmten Uebungen die Brusttöne ausschliesse, welche er bei der Stimmwandlung verloren hat; und hat der Zögling nur noch einen Oktavenumfang in der Stimme, so muss er gar nicht mehr singen.

Befolgt man diess genau, wie bei Knaben, so bei Mädchen, besonders aber bei den erstern, so wird man statt die Stimme zu verderben, sie nicht allein erhalten, sondern die Stimmwandlung wird auf solche Weise auch schneller von Statten und zu Ende gehen.

Zweiter Theil.

Von der Ausübung der Methode.

Erstes Kapitel.

Stellung des Schülers zur Uebung der Skale.

Die natürlichen Mängel der Organe, welche zur Stimm- bildung beitragen, und die Fehler, welche aus einer langen und gefährlichen Anwendung der verlihenen Vermögen entspringen, sind schwer zu verbessern.

Einem aufmerksamen Lehrer geziemt es, die Ursachen der ersten aufzusuchen, um sie zu bessern; und er muss, so lange er kann, alles anwenden, um die Schüler vor den zweiten zu bewahren. Denn lässt man diesen Fehlern Zeit, sich zu verfestigen, und will man sie dann abschaffen, so gelingt es weder der Geduld, noch der Sorgfalt; sie auszurotten, und mancher Zögling, der, gut geleitet, ein trefflicher Sänger geworden wäre, wird, wo nicht ein schlechter, doch höchstens ein sehr mittelmässiger, weil man ihn im Anfange seiner Erziehung zur Musik vernachlässigte.

Die vorzüglichsten Fehler gegen den Gesang entstehen oft aus einer fehlerhaften Lage aller Theile, welche den Mund ausmachen. Darin wird freilich der Ton nicht gebildet, aber sie dienen doch, ihn zu bestimmen. Also muss sich des Lehrers Aufmerksamkeit besonders auf diese Seite richten.

Da die Natur ihre Gaben nicht in gleichem Maasse an alle Einzelne vertheilt, sondern diesem einen zu kleinen Mund gibt, jenem einen zu grossen, einem zu lange, dem andern zu kurze Zähne; mehreren eine über die untere hervorragende Oberkinnlade, oder umgekehrt: so muss ein unterrichteter und beobachtender Lehrer diese natürlichen Mängel benutzen, um sie wo möglich nach dem Zwecke des Gesangunterrichts hin zu leiten.

Mithin muss bei allen Singübungen der Lehrer dem Schüler sich gegenüber stellen, um ihn sogleich anhalten

zu können, sobald er bemerkt, dass nicht alles in der Singekunst angedeutete genau befolgt wird.

Unter allen Singübungen ist das Skalasingen das schwerste und nothwendigste. Dadurch, wenn sie gehörig geleitet wird, wird die Stimme des Schülers gerundet, entwickelt und fest; bei dieser Uebung kann man die Fehler der Stimme und die natürlichen Mängel der Organe, welche sie bilden, verbessern. Die alten italiänischen Singemeister empfehlen diese Uebung vor allen andern, und mehrere Beispiele beweisen, wie weislich sie gerathen.

Um die Skale wohl zu singen, muss der Schüler

- 1) sich in einer geraden natürlichen, nicht im mindesten gezwungenen Lage halten.
- 2) Er muss den Kopf hoch halten, ohne ihn zu weit zurück zu biegen. Denn würden die Kehlmuskeln zu sehr gespannt, so könnten sie nicht frei wirken.
- 3) Der Mund muss wie zum Lächeln und gehörig geöffnet werden, so weit es wenigstens die Mundbildung des Zöglings verstattet, damit er den Vokal, auf welchem er sollegirt, rein und unverändert ausspreche.
- 4) Muss der Schüler darauf sehen, dass bei Oeffnung des Mundes seine Gesichtszüge nicht widrig werden; auch muss er die beweglichen Theile des Gesichts nicht verzerren.
- 5) Er muss die Zunge leicht an die untern Zähne legen.
- 6) Der obere Kinnbacken muss senkrecht und mässig gelöst seyn von dem untern [3].

Ehe er den Ton angibt, und während er den Mund auf die angegebene Art öffnet und richtet, (eine Lage, worin er unbeweglich, so lange der Ton dauert, beharren muss) muss er fertig und rasch Athmen holen.

S. I., 2. wie man ein- und ausathmet. Der Athem muss so lange als möglich gehalten und gespart werden,

[3] Da keine Regel ohne Ausnahme ist, so ist zu beobachten, bei welcher Oeffnung des Mundes der Schüler am angenehmsten, reinendsten und reinsten singt, damit man ihn immer den Mund so öff-

nen lasse, wenn nur die Lage der genauen Artikulation des Vokals, auf welchem sollegirt werden soll, nicht zu sehr Eintrag thut.

Zweites Kapitel.

Von der Skalenübung.

Die Skalenübung muss auf - und abwärts auf dem Vokal a geschehen. Ist die Stimme auf diesem Vokal sicher, so lässt man den Schüler sie auf e üben.

Sobald er Athem genommen, muss er den Ton angeben. Dieser muss sanft, aber fest seyn; er muss allmählig bis zum Forte wachsen, und eben so wieder abnehmen. Der Ton muss unmerklich verlöschen, ohne Bewegung des Mundes oder der Zunge, und ohne beim Ausathmen der Brust den geringsten Stoss zu geben [4].

Zu bemerken ist, dass das Forte der Stimme sich bestimmt in der Mitte der Dauer des Tons finde, das heisst: wenn der Schüler hinlängliche Kraft der Lungen hat, (ein Vermögen, welches man durch viele Übung sich erwerben kann,) um den Athem zwanzig Sekunden lang zu bewahren, so wird das Forte auf die zehnte und eilfte fallen.

Jeder Ton der Skala muss auf die angezeigte Weise gesungen werden; zwischen jedem Tone muss der Schüler, indem er die anzugebende Skala übt, Athem holen [5].

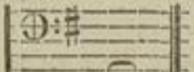
Uebung der Skala zur Bildung der Stimme, Sicherung der Intonation, und um die Kunst des Athemholens zu lernen.

Alle Noten müssen wie die erste gehalten und stufenweise 20 Sekunden Athem. Eben so. betont werden.

No. 1.

Ann. Für den zweiten Discant, oder mezzo soprano geht diese Skala nur bis e, höchstens bis f.

Für Tenorstimmen ist sie von gleichem Umfang, nur eine Oktave tiefer.

Für Baritone, wie für Contrealt, muss man diese Skala in g transponiren, diesen Ausgangspunkt für Baritone dieser ist  und für den Contrealt dieser

Dies wird durchgängig von allen Uebun-

gen, die hier vorgeschlagen werden, gelten, wenn sie für die angegebenen Stimmen dienen sollen.

Diese Uebung muss alle Tage angestellt werden, doch mit Mässigung, besonders im Anfange, weil sonst die Brust leiden könnte. Dann muss der Lehrer nicht nur diese, sondern auch alle übrigen Uebungen aussetzen, sobald er bemerkt, dass der Schüler müde wird.

[4] Ein so gehaltener Ton heisst in Italien *mezza di voce*, das ist, ein verlängertes Tönen der Stimme; deutsch könnte man es etwa das Austönen, Vertönen, Aushalten der Stimme nennen. Dieses Austönen muss Anfang, Mitte und Ende haben; auf allen Tönen der Skala muss man die Stimme gleich aushalten lassen. Die besten italienischen Säger bereiten einen Orgelpunkt, eine Schlusscadenz, oder einen verlängerten Triller nur durch das Aushalten der Stimme vor. Einfertiger Säger, der eine gute Schule hat, wird stets in gehörig beobachtetem Verhältnis alle Töne seiner Stimme aushalten lassen, besonders die länger dauernden in vorgelegten Arien. Gäbe es Säger, welche dies nicht geübt hätten, und ohne dies Studium doch

glaubten, sie könnten die Stimme ausdehnen lassen, so würde sich zuletzt finden, dass sie nur mittelmässige Säger wären.

[5] Es ist zu bemerken, dass die Sopranstimmen in der E Skala die Sexte h und die Decime f fast immer zu tief angeben. Diesen Fehler zu verbessern, muss der Schüler bei diesen beiden Tönen den Mund etwas weiter öffnen, als bei den übrigen, und sie so sanft als möglich angeben. Auch bemerken wir, dass beim Aufsteigen in der Skala die Stimme zu sinken strebt und umgekehrt. Diesen Veränderungen, welchen die Stimme unterworfen ist, muss man zöthigen Falls eben so vorbeugen.

Drittes Kapitel.

Von der Vokalisation im Allgemeinen.

Vokalisiren heisst auf einem Vokal singen [6].

Beim Vokalisiren muss der Schüler stets den Mund gleich offen haben, und überhaupt nie weder Zunge noch Kinn bewegen. Kurz, er muss beim Vokalisiren in Rücksicht auf den Mund eben so verfahren, wie bei der Skalaübung.

Um gehörig zu Vokalisiren, muss er 1) die Töne angeben können; 2) von einem Stimmregister in das andere unmerklich übergehen; 3) die Töne tragen; 4) alle Gesangsverzierungen mit Anmuth, Leichtigkeit und Bestimmtheit ausführen; 5) den Gesang sinngemäss vortragen.

Wir wollen über alle diese Theile der Vokalisation Anweisungen und die zu jedem gehörigen Uebungen geben.

Erster Abschnitt.

Von der Art die Töne anzugeben.

Man muss den Ton frei und richtig, ohne Vorbereitung und Umweg angeben.

Jede Note der Skala, die wir deshalb hersetzen, muss so angegeben werden, dass man keinen Kehlenansatz oder Schwung bemerkt zwischen dieser und der vorhergehenden oder der folgenden Note.

Bei Uebung dieser Skala holt man nicht, wie bei No. 1. nach jeder Note Athem. Der Schüler darf nur dann athmen, wenn er zum höchsten Tone gelangt ist, damit er in einem Athem die Skala abwärts singen könne. Er wird also nur so lange auf jeder Note verweilen, als die feste Intonation erfordert, und die Bewegung beschleunigend den Athem schonen.

Uebung.

Einfache taktmässige Skala mit beschleunigter Bewegung.

N^o 2.

Athemzug.

Zweiter Abschnitt.

Von dem Uebergange aus einem Register in das andre.

Die Sopranstimme muss drei Register vereinen; S. I, 6. die Bruststimme mit der Mittel- und diese mit der Kopfstimme.

Die Bruststimme besteht gewöhnlich nur aus vier bis fünf Tönen, vom c (der ersten Linie) bis f (zwischen der zweiten und dritten), zuweilen bis g (auf der dritten Linie). Dies muss der Lehrer beurtheilen.

Hört die Bruststimme bei f auf, so muss dabei die Vereinigung mit der Mittelstimme angefangen werden; en-

det sie bei g, so muss man auf g die Vereinigung beider Register zu bewirken suchen.

Diese Uebung besteht darin, dass man durch Verlängerung des Tons die Bruststimme in die Mittel- und diese in die Bruststimme übergehen lässt. Die grosse Schwierigkeit hierbei ist, diesen Uebergang zu bewirken ohne ein sehr unangenehmes Schluchzen, das aus der Veränderung der Register entsteht. Dies zu vermeiden, muss man die Bruststimme so viel als möglich sämftigen, die Mittelstimme aber verstärken und antreiben.

Das Register der Mittelstimme hört mit g (über der Linie) auf, und die Kopfstimme fängt bei a (über diesem g an).

[6] Wir sagten im 2. Kap. dieses Theils, man müsse die Skala auf den Vokalen a und e abwechselnd singen. Wir setzen hier hinzu, man darf es nur auf diesen beiden Vokalen. Die übrigen verwerfen wir durchaus, besonders i und u, weil das Aussprechen derselben der Lage des Mundes völlig entgegen ist. Dies Verbot gründet sich nicht blos auf die

fehlerhafte Eigenschaft, welche die Stimme dadurch erhält, sondern auch auf die unangenehme einseitige Wirkung, welche so vokalisirte Gesangsabschnitte über vier Noten hinaus thun. Ein Sänger oder Komponist, der auf diesen Vokalen einen Gedanken ausführte, würde einen schlechten Geschmack verrathen und tadelnwerth seyn.

Das Mittel diese beiden Register zu verbinden, ist gerade das entgegengesetzte von dem, wodurch man jene beiden verband. Man muss den letzten Ton der Mittelstimme verstärken, und die Kopfstimme schwächen. Der

Grund dieser entgegengesetzten Methode liegt darin, weil der Kopfstimmton klangreicher ist, und von dem Tone der Mittelstimme zu sehr abstechen würde.

Uebungen die Bruststimme mit der Mittelstimme zu verbinden.

B. Zeigt die Bruststimme und M. die Mittelstimme an. Die Linien — — — das Athemholen.

N^o 3. *Langsam.*

Uebungen die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu verbinden.

K. bedeutet Kopfstimme.

N^o 4. *Langsam.*

Dieser zwei letzten Abschnitt dürfen die Schüler nur üben, wenn sie h und e von Natur haben.

Der Tenor muss zwei Register verbinden (s. I, 6.) Brust- und Kopfstimme.

Der höchste Ton der Bruststimme im Tenor ist g über dem e auf der vierten Linie.

Mit g fängt die Uebung an, und diese besteht darin, mit demselben Tone aus der Bruststimme in die

Kopfstimme über, und von dieser zu jener zurück zu gehen.

Das Mittel zu diesem Uebergange ist dasselbe wie beim Sopran, wenn die Bruststimme mit der Mittelstimme verbunden werden soll.

Die nicht vollkommen gebildeten Tenorstimmen müssen bei e (auf der fünften Linie) anfangen. Wo dies der Fall sey, muss der Scharfsinn und die Klugheit des Lehrers entscheiden.

Uebungen die Bruststimme mit der Kopfstimme zu verbinden.

N^o 5. *Langsam.*

Kann nun der Schüler die verschiedenen Register seiner Stimme in langsamen Noten verbinden, so muss er dieselben Uebungen vornehmen und die Bewegung immer mehr beschleunigen, bis er die verschiedenen Register in zwei und dreissig Theilen in lebhafter Bewegung verbinden kann.

Dies gilt für Sopran und Tenor, für welche obige Uebungen angegeben sind.

Was aber den Baritono und Contrealt betrifft, so sind ihre Register so schwer zu verbinden, dass diese Stimmen selten es thun, wie schon oben I, 6, bemerkt worden.

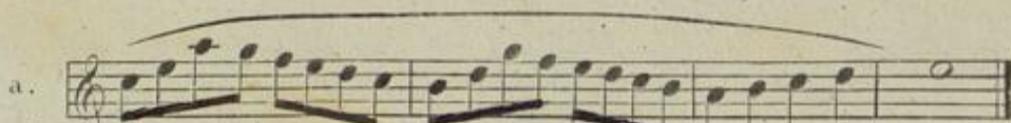
Für den Mezzo Soprano oder tiefen Diskant, und den Tenor, deren jeder Kopfstimme hat, muss der Lehrer die für jede Stimme gehörigen Uebungen in diesem Abschnitte wählen.

Dritter Abschnitt.

Von der Art die Töne zu tragen.

Portamento heisst bei den Italiänern das Tragen, Binden oder Schleifen der Töne.

Es geschieht auf zwei Arten; erstlich, wenn man mehrere Töne von welcher Geltung bindet, welche stufenweise verbunden und getrennt fortschreiten, wie

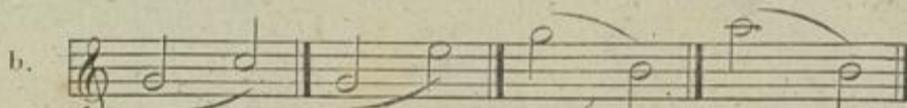


Diese Töne müssen gleich und bestimmt artikulirt werden, ohne sie zu vereinzeln, das heisst, ohne dass die Kehle zu merklich sich bewege.

Bei solchen Stellen muss man den aufsteigenden Tönen mehr, und den abwärtsgehenden weniger Kraft ertheilen. Denn es ist eine allgemeine und beständige Regel für den Gesang, dass der höhere Ton kräftiger artikulirt werden muss, als der tiefe, so dass, wie die Töne

steigen, ihre Kraft wächst, wie sie aber fallen, abnimmt [7]. Doch ist zu bemerken, dass, wenn man mit einem tiefen Tone anfängt, um zu den höhern aufzusteigen, man im Aufsteigen die Kraft gehörig berechne, damit man nicht bei den hohen Tönen schreien müsse.

Die zweite Art Töne zu tragen, fällt bei zwei Tönen vor, die ein grösseres oder kleineres Intervall bilden, und nur in getrennten Stufen fortschreiten, wie

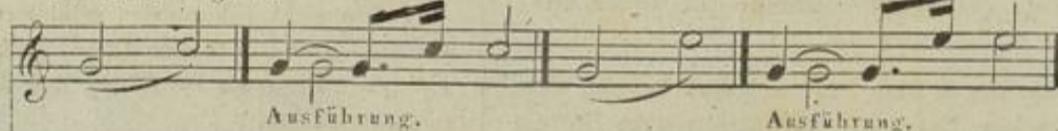


Diese letzten Stellen fordern das wahre portamento der Italiäner. Die Art zu tragen in diesem zweiten Beispiele besteht darin, dass man die Stimme rasch durch

eine leichte Bindung gleiten lässt, welche beim Ende der ersten Note anfängt, um auf die folgende durch Vorausnehmen derselben überzugehen [8].

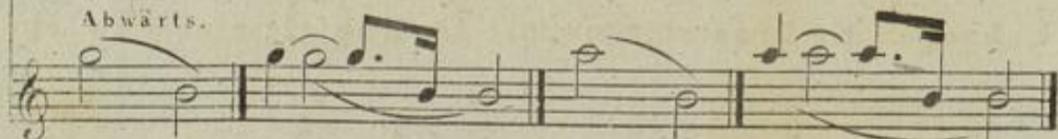
Beispiel.

Im Aufsteigen.



e.

Abwärts.

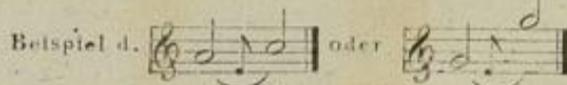


[7] Der Grund ist einleuchtend. Die Töne werden dünner und folglich schwächer, je höher sie werden. Um sie also im Gleichgewichte mit den tiefen zu erhalten, muss man ihnen mit gehöriger Vorsicht die fehlende Kraft ertheilen.

[8] Wir wollen verschiedene fehlerhafte Arten, die Töne zu tragen, angeben. Man muss sie sorgfältig vermeiden, weil sie nur entstellte und lächerliche Nachahmungen des wahren portamento sind.

Die wahre Methode Töne zu tragen, verbietet erstlich, das portamento auf einer Note zu brauchen, womit der Gesang beginnt, indem das portamento nur bei zwei Tönen Statt hat, und haben kann, welche ein Intervall bilden. Sie verwirft dabei zweitens alles schwere, langsame und erzwungene Schleppen, welches mit Uebertreibung und Zwang auf jedem Zwischenpunkt des Intervalles, wel-

ches man überspringen soll, hängen bleibt. Sie verwirft endlich ganz den noch grössern Fehler, aus dem gegebenen Intervalle heraus zu gehen, den ersten Ton zu verlassen, und einen langen Umweg nach unten zu nehmen, um zum zweiten Tone zu gelangen, Zum Beispiel (d und e).



Geht das Portamento aus der Tiefe in die Höhe, so geht man vom Sanften zum Starken mit einem kräftigen und gebundenen Schwung der Kehle über; wenn es dagegen aus der Höhe in die Tiefe geht, so geht man vom Starken zum Sanften über, um das daraus entstehende Schmettern zu vermeiden, und zugleich das Gesetz zu befolgen, welches hohen Tönen mehr, und tiefen weniger Kraft zu ertheilen verlangt.

Man muss die Schüler bedenken, dass das Tragen der Töne nur mässig gebraucht werden darf. Denn ein verschwenderischer Gebrauch desselben würde den Ge-

sang zu eintönig und weich machen. Dagegen muss er in seinen Gesang Abwechslung durch Gegensätze bringen, und bald die Töne tragen, bald sie ohne Bindung angeben.

Uebungen für das Portamento.

Die folgende Skala muss so ausgeführt werden, wie die zur Bildung der Stimme angegebene Nr. 1., und der Schüler darf nicht eher Athem holen, als bis er die Stimme von der ersten auf die zweite Note getragen hat [9].

N^o 6.

Das wahre Portamento verwirft ebenfalls die Methode, die Töne in einer lebhaften Reihe zu tragen, gebildet durch Noten, die in verbundenen Stufen aufsteigen; so dass man jeder Note in dieser Reihe einen kleinen Schleifer unten anhängt, wie im folgenden Beispiele

Noch fehlerhafter würde diese Eustellung ausfallen, wenn man jeder Note noch einen Ruck geben wollte, indem man das angezeigte Portamento braucht.

Wir haben die Fehler beim Portamento aufwärts angegeben; es muss auch von den Fehlern beim Abwärtsgehen gesprochen werden. Bei einem heruntergehenden Intervalle muss man sich vor einer zu langsamen Bindung hüten, wenn man vom ersten zum zweiten Tone gelangen will; denn es würde dann wie ein lauges Aechzen oder Gähnen klingen. Diese Bindung, oder besser, dies lange Dehnen und Schleppen kann so angezeigt werden (g).

Beispiel g.

Denn gleitet die Stimme langsam über alle diese halben Töne hin, ohne einen genau zu artikuliren oder zu intoniren, so bringt man gerade den widrigen Eindruck hervor, wie noch manche Sänger.

Wir ziehen diese Beispiele nur an, um die Schüler vor dem fehlerhaften Tragen der Töne zu warnen, und fordern, dass sie sich desselben durchaus in jedem Falle enthalten.

[9] Da die Schüler sich bei Zeiten zum Triller gewöhnen müssen, so müssen sie ihn am Ende jeder Skala, wie vorgeschrieben ist, üben. Ueber die Methode des Trillo verweisen wir im voraus auf §. 3 dieses Abschnitts.

In einem Athem.

Triller.

Die Skala der folgenden Uebung muss gesungen werden, wie die zum Angeben des Tons N^o 2. Der Schüler darf erst nach dem ersten c des achten Taktes Athem holen, und nicht eher

wieder, als nach dem ersten c des sechszehnten Takts, und vor dem letzten d des Taktes vor dem Triller. Da diese Skala taktmässig ist, so muss der Schüler schnell am angezeigten Orte Athem holen.

Beschleunigte Bewegung.

N^o 7.

Athem.

Athem.

Athem. Triller wie bei No. 6.

Die folgende Uebung muss gesungen werden, wie N^o 6. wo die Töne getragen werden.

N^o 8.

Die folgende Uebung muss wie N^o 7 ge- | ler holt Athem nach e im achten Takt, dann
 sungen werden, das heisst, man muss die | nach e im sechszehnten, und vor e im Takt
 Töne angeben, ohne sie zu tragen. Der Schü- | vor dem Triller.

N^o 9.

Beschleunigte Bewegung. Athen.

Skala die Töne zu tragen.

N^o 10.

Skala die Töne anzugeben.

N^o 11.

Atmen.

Atmen.



Uebung die Töne zu tragen.

Nº 12.

Uebung die Töne anzugeben.

Athmen.

Beschleunigte Bewegung.

Nº 13.

Skala die Töne zu tragen.

N^o 14.

Skala die Töne anzugeben.

N^o 15.

Uebungen die Töne zu tragen.

N^o 16.

Uebung die Töne anzugeben.

N^o 17.

Athmen.

Athmen.

Skala die Töne zu tragen.

N^o 18.

Skala die Töne anzugeben.

N^o 19. *Befehlénigte Bewegung.* *Athmen.*

Athmen. *tr*

Uebung die Töne zu tragen.

N^o 20.

Uebung die Töne anzugeben.

N^o 21. *Befehlénigte Bewegung.* *Athmen.*

tr

Skala die Töne zu tragen.

N^o 22.

Musical notation for the first exercise, consisting of two staves (treble and bass clef). The music includes various notes, rests, and trills. A trill is marked with a diamond symbol and 'tr' above it. The bass clef has a sharp sign (#) and a '3' below it.

Skala die Töne anzugeben.

Beschleunigte Bewegung.

Athmen.

N^o 23.

Musical notation for exercise No. 23, consisting of two staves. The music shows a scale with fingerings indicated by numbers 5, 6, 6, 5, 5, 6, 5, 3. There are also trills marked with 'tr' above notes.

Musical notation for exercise No. 24, consisting of two staves. The first part shows a trill in the treble clef marked with a diamond and 'tr' above it, and 'Triller. 7' below it. The bass clef has a sharp sign (#) and a '3' below it.

Uebung die Töne zu tragen.

N^o 24.

Musical notation for exercise No. 24, consisting of two staves. The music shows a scale with fingerings indicated by numbers 6, 6, 6, 7 + 6, 7. There are also trills marked with a diamond and 'tr' above notes.

Musical notation for exercise No. 25, consisting of two staves. The first part shows a trill in the treble clef marked with a diamond and 'tr' above it, and 'Triller. 7' below it. The bass clef has a sharp sign (#) and a '3' below it.

Uebung die Töne anzugeben.

Beschleunigte Bewegung.

Athmen.

N^o 25.

Musical notation for exercise No. 25, consisting of two staves. The music shows a scale with fingerings indicated by numbers 6, 6, 6, 7 + 6, 7, #, 3, 6, 6. There are also trills marked with a diamond and 'tr' above notes.

Musical notation for exercise No. 25, consisting of two staves. The first part shows a trill in the treble clef marked with a diamond and 'tr' above it, and 'Triller. 7' below it. The bass clef has a sharp sign (#) and a '3' below it.

Skala die Töne zu tragen.

N^o 26.

Skala die Töne anzugeben.

Beschleunigte Bewegung.

Athmen.

N^o 27.

Uebung die Töne zu tragen.

N^o 28.

Uebung die Töne anzugeben.

Beschleunigte Bewegung.

Athmen.

N^o 29.

die alle Intervalle der vorigen Uebungen umfasst, zwischen denen das Tragen der Stimme ge-
übt werden kann, wie es im Anfange dieses Abschnitts angezeigt worden ist.

Etwas langsam.

Eben so.

Athmen.

Athmen.

N^o 30.

Uebung in derselben Skala die Töne anzugeben, ohne sie zu tragen.

Moderato.

Athmen.

N^o 31.

Uebungen der Stimme Leichtigkeit zu geben.

Die Töne der folgenden Skala müssen getragen werden, so dass jeder, wenn die Skala steigt, kräftiger, wenn sie fällt, minder kräftig angegeben wird.

Langsam. Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athm.

N^o 32.

Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athm.

Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athm.

Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athmen Athm.

In der folgenden Skala müssen die Töne ohne Portamento angegeben werden.

Beschleunigte Bewegung. Mit immer zunehmender Kraft bis zum hohen c.

N^o 33.

Athmen.

Athmen Athmen Athmen

Athmen. Athmen.

Musical notation for the first exercise, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a sequence of notes with slurs and breath marks. The bass staff contains corresponding notes with fingerings (6, 5, 4, #, 6, #, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 5, 7). The exercise is divided into two sections, each labeled 'Athmen.' and ending with a fermata.

Folgende Uebung muss wie die vorletzte gesungen werden.

N^o 34. Langsam. Athmen. Athmen. Athmen. Athmen. Athm.

Musical notation for exercise No. 34, starting with a treble and bass staff. The treble staff begins with a 'Langsam.' marking and contains notes with slurs and breath marks. The bass staff contains notes with fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 3, 7, 3, 6, 6, 5, 6, 5). The exercise is divided into five sections, each labeled 'Athmen.' and ending with a fermata.

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen. Athm.

Musical notation for the second system of exercise No. 34, consisting of a treble and bass staff with notes, slurs, and breath marks. The bass staff includes fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 3, 3, 6, 6, 5, 6, 6, 6, +6, 6).

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen. Athm.

Musical notation for the third system of exercise No. 34, consisting of a treble and bass staff with notes, slurs, and breath marks. The bass staff includes fingerings (6, 6, +6, 6, +6, 6, +6, 5, +6, 6, 6, #, 5, 5).

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen. Athm.

Musical notation for the fourth system of exercise No. 34, consisting of a treble and bass staff with notes, slurs, and breath marks. The bass staff includes fingerings (6, 6, 6, +6, 5, 5, 6, +6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6, 6, +6).

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen.

Musical notation for the fifth system of exercise No. 34, consisting of a treble and bass staff with notes, slurs, and breath marks. The bass staff includes fingerings (5, +6, 6, 6, 5, 5, 7, 6, 6, 6, 6, +6, 5, +6, 6, 6, 5, 7). The system ends with a fermata.

Folgende Übung muss wie N^o 33. gesungen werden.

N^o 35.

Beschleunigte Bewegung. Athmen. Athm.

Athmen.

Triller. 7

Auf die Uebungen der ganzen Skalen müssen die Skalen in halben Tönen geübt werden, und zwar langsam, damit die Intonation sicher werde. Doch kann man sie bis zu einem gewissen Punkte nach und nach beschleunigen. Wollte man

in einer sehr lebhaften Bewegung die Töne dieser Skalen abstoßen, so würde man sie meckern, oder der Gesang würde einem Lachen und Kichern gleichen; bände man dagegen die Töne, so müsste es wie Gähnen klingen.

N^o 36.

Athmen. Athmen. Athm.

Athmen. Athmen.

Kann man diese halben Töne rein tragen, so muss man dieselben Skalen wiederholend, die Töne bloß angeben, ohne Bindung.

Hierauf übe man folgende Skalen in halben Tönen, um die verschiedenen Stimmen verbinden zu lernen.

Übung die Bruststimme mit der mittlern zu verbinden.

N^o 37.

Übung die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu verbinden.

N^o 38.

Diese letzte Übung dient auch für den Tenor, die Bruststimme mit der Kopfstimme zu verbinden. Man darf nur M. in B. verwandeln. Bei den folgenden Übungen muss man sich hüten, die Brusttöne nicht zu sehr mit abset-

zendem Athem(*), sondern mit kräftigen und festen Bewegungen der Kehle zu artikuliren. Alle hier vorkommende Stellen müssen Anfangs langsam und nur nach und nach mit beschleunigter Bewegung vorgetragen werden.

N^o 39.

(*) Dies brauchen wir als das Gegenheil von Adspiriren.
M., -R., 349

Nº40.

Triller.

Nº41.

Triller.

Triller.

Nº42.

Triller.

Triller.

Nº43.

Triller.

Triller.



Nº 44.

Nº 45.

Nº 46.

Nº 47.

Nº 48.

Nº 49.

Nº 50.

Nº 51.

Nº 52.

Nº 53.

N^o 55.

N^o 56.



N^o 57.

N^o 58.

N^o 59.

N^o 60.

N^o 61.

N^o 62.

N^o 63.

N^o 64.

N^o 65.

N^o 66.

N^o 67.

Die Stellen in der folgenden Uebung heissen abgestossen, und gehören nur für sehr hohe Sopranstimmen. Sie werden durch Kehlschwingungen mit absetzendem Athem *) vorgetragen, und diese gehen von der Brust und dem Bauche

aus, welcher oscillirend sich nach dem Zwerchfell begiebt. Wiewol man diese Stellen mit absetzendem Athem vorträgt, so muss dies nicht zu merklich seyn. Man muss also die Mundöffnung etwas verengen und die Stimme sanftigen.

N^o 68.

Folgende Uebung dient die drei Register der Discantstimmen zu verbinden. Das hohe c singen nur die Schüler, welche es erreichen können.

N^o 69.

*) In dem Sinne wie oben.

N^o 70.

The first system of musical notation for exercise No. 70. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a vocal line with a series of slurs and eighth-note patterns. The bass staff contains a piano accompaniment with quarter and eighth notes. Fingerings are indicated by numbers 5, 6, and 5 below the notes.

The second system of musical notation for exercise No. 70. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The treble staff shows a continuation of the eighth-note patterns with slurs. The bass staff continues with quarter and eighth notes. A flat (b) is placed below the first note of the vocal line in this system.

The third system of musical notation for exercise No. 70. It continues the vocal line and piano accompaniment. The treble staff shows the vocal line with slurs and eighth notes. The bass staff continues with quarter and eighth notes. Fingerings 5 and 6 are indicated below the notes.

The fourth system of musical notation for exercise No. 70. It continues the vocal line and piano accompaniment. The treble staff shows the vocal line with slurs and eighth notes. The bass staff continues with quarter and eighth notes. A '+6' is written above the second measure of the vocal line.

The fifth system of musical notation for exercise No. 70. It continues the vocal line and piano accompaniment. The treble staff shows the vocal line with slurs and eighth notes. The bass staff continues with quarter and eighth notes. Fingerings 5 and 6 are indicated below the notes.

The sixth system of musical notation for exercise No. 70. It includes the instruction 'Triller.' above the vocal line and 'In einem Athem.' above the piano line. The treble staff shows a trill in the vocal line. The bass staff continues with quarter and eighth notes. A '7' is written below the final note of the piano line.

Vierter Abschnitt.

Von den Verzierungen des Gesanges (Manieren).

§. 1.

Vom Läufer.

Der Läufer wie der Triller, sind unter den Gesangsverzierungen die schwierigsten.

Leichtigkeit der Stimme ist das erste Erforderniss zum Läufer. Schüler, die diesen Vorzug nicht von Natur haben, müssen sich ihn durch Mühe erwerben.

Beim Läufer darf kein Theil des Mundes sich bewegen; dieser muss hier, wie bei den Skalen, in unveränderter Lage bleiben.

Die Töne, welche den Läufer ausmachen, müssen zugleich gebunden und in der Kehle abgestossen werden; und indem man die Töne so artikulirt, muss man sich hüten, den absetzenden Athem zu merklich werden zu lassen.

Der geringste Verstoss gegen diese Regel würde bei einem Läufer eine Wirkung hervorbringen, gleich der des Kicherns [10]. Diese Art Läufer vorzutragen, nennt man

Meckern. Einmal angenommen, ist dieser Fehler schwer zu verbessern.

Bei einem aufsteigenden Läufer muss die Kraft der Töne allmählich wachsen; umgekehrt bei einem heruntergehenden. Dies folgt aus der bereits im dritten Abschnitte dieses Kapitels gemachten Bemerkung über das Abstellen der Kraft der Töne. Indess bemerken wir hier, dass, dieser Regel ungeachtet, der Anfangston eines Läufers kräftig angegeben werden muss, gleichsam als Antrieb für die folgenden, welche nach der Regel müssen nancirt werden.

Die Läufer müssen von den Schülern Anfangs langsam geübt werden, um die Intonation und die Mittel, jene zu vervollkommen, zu sichern. Allmählich können sie die Bewegung beschleunigen, so wie diese Mittel durch Entwicklung zuverlässiger werden.

Uebungen in Läufern.

Bei allen folgenden Uebungen muss der Lehrer darauf sehen, nicht über den Läufer hinaus zu gehen, dessen letzter Ton auch der höchste Ton der Stimme des Schülers seyn muss.

N^o 71.

N^o 72.

[10] Aus dieser fehlerhaften Art Läufer vorzutragen, die sich zum Unglück zu sehr, besonders unter französischen Sängern verbreitet hat, sieht man recht den Unterschied zwischen der wahren Art zu singen und der übertriebenen Misleitung.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, some marked with diamond-shaped ornaments. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

The second system continues the musical piece with similar notation to the first system, including melodic lines with ornaments and a supporting bass line.

N^o 73.

Exercise N^o 73 features a more active melodic line in the treble clef, characterized by frequent sixteenth-note runs. The bass clef accompaniment remains steady with quarter notes.

The third system continues the exercise with similar notation, showing the progression of the melodic and harmonic parts.

N^o 74.

Exercise N^o 74 shows a continuation of the melodic and harmonic development, with the treble clef part featuring more complex rhythmic patterns.

The fourth system continues the exercise, maintaining the same structural elements as the previous systems.

N^o 75.

Exercise N^o 75 is the final exercise on the page, featuring a melodic line that concludes with a final cadence in both staves.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a continuous eighth-note melody, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with some slurs, and the bass staff includes a few accidentals and rests.

Third system of musical notation. The treble staff continues with a similar melodic pattern, and the bass staff has some notes with fingerings indicated by numbers 5 and 6.

Fourth system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some slurs, and the bass staff includes notes with fingerings 5, 6, and 7.

N^o 76.

Fifth system of musical notation, labeled 'N^o 76.'. It begins with a common time signature 'C'. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff includes notes with fingerings 6 and 7.

Seventh system of musical notation. The treble staff continues with a melodic line, and the bass staff includes notes with fingerings 6 and 7.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern, while the left hand plays a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand's sixteenth-note pattern continues, and the left hand accompaniment includes some eighth-note figures.

N^o 77.

Third system of musical notation, labeled 'N^o 77.'. The right hand continues with sixteenth-note runs, and the left hand has a more active accompaniment with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The right hand's sixteenth-note pattern is prominent, and the left hand accompaniment features a mix of quarter and eighth notes.

Fifth system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note runs, and the left hand accompaniment is primarily quarter notes.

Sixth system of musical notation. The right hand's sixteenth-note pattern continues, and the left hand accompaniment includes some eighth-note patterns.

N^o 78.

Seventh system of musical notation, labeled 'N^o 78.'. The right hand continues with sixteenth-note runs, and the left hand accompaniment is simple quarter notes.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes. The bass staff contains a simpler accompaniment with some rests and notes.

Second system of musical notation, similar to the first, with a grand staff and complex melodic lines in both treble and bass staves.

N^o 79.

Third system of musical notation, labeled 'N^o 79.'. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment with some rests.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff and complex melodic lines.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff and complex melodic lines.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with a grand staff and complex melodic lines.

N^o 80.

Seventh system of musical notation, labeled 'N^o 80.'. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff contains a complex, fast-moving melodic line with many slurs and ties. The bass staff contains a simple accompaniment of whole notes.

Second system of musical notation, similar to the first, with a complex treble staff and a simple bass staff accompaniment.

N^o 81.

Third system of musical notation, labeled 'N^o 81.'. It features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with complex treble and simple bass staves.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with complex treble and simple bass staves.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with complex treble and simple bass staves.

N^o 82.

Seventh system of musical notation, labeled 'N^o 82.'. It features a treble staff with a complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a continuous eighth-note scale. The bass staff contains a simple accompaniment with notes marked with a '6'.

Second system of musical notation. The treble staff continues the eighth-note scale. The bass staff accompaniment includes notes marked with '7' and '+4'.

Third system of musical notation. The treble staff continues the eighth-note scale. The bass staff accompaniment includes notes marked with '5' and '6'.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues the eighth-note scale. The bass staff accompaniment includes notes marked with '6' and '+6'.

Fifth system of musical notation. The treble staff continues the eighth-note scale. The bass staff accompaniment includes notes marked with '6' and '5'.

In folgender Stelle nimmt man bei jedem Achtel halb Atmen.

N^o 83.

Sixth system of musical notation, labeled 'N^o 83'. It features a treble and bass clef staff in common time. The treble staff contains a continuous eighth-note scale. The bass staff accompaniment includes notes marked with '5' and '6'.

Seventh system of musical notation. The treble staff continues the eighth-note scale. The bass staff accompaniment includes notes marked with '5' and '6'.

Nº 84.

Nº 85.

Nº 86.

Die folgenden Uebungen können nur von Zöglingen geübt werden, die diesen Umfang haben.

N^o 87.

Diese letzte Uebung dient, die Stimme an einen raschen Uebergang in und durch alle Register zu gewöhnen. Der Schüler muss sie unausgesetzt wiederholen, bis er müde ist.

N^o 88.

(Mehrere Male vom Anfange.)

.2. 2.

Vom Vorschlag oder der Appoggiatura (II)

Vorschlag ist eine Gesangsverzierung, welche die Italiäner appoggiatura nennen. Sie wird auf folgende Weise bezeichnet:

Appoggiatura (oder Vorschlag.)

h. oder 1.

(II). Appoggiatura kommt her von appoggiare, stützen. Die Stimme muss also sich stützen, und auf dem Vorschlage ruhen, und zur Hauptnote übergehen. Streifte man den Vorschlag, ohne die Stimme darauf ruhen zu lassen, so würde die Stelle verfehlt, und man wäre in Gefahr, falsch zu singen.

Der Vorschlag kann über und unter der Hauptnote (von oben und unten) gebraucht werden. Ueber der Note kann er mit der folgenden Note ein Intervall von einem ganzen oder halben Tone ausmachen. Unter der Note muss er stets ein Intervall von einem halben Tone bilden.

Beispiel.

Vorschlag über der Note. Vorschlag unter der Note.

Intervall von einem Ton. Eben so. Intervall von einem halb. Ton. Intervall v. einem halb. Ton. Eben so. Eben so.

Der Vorschlag gilt gewöhnlich halb so viel als die folgende Note, und diese Geltung wird nach der Geltung dieser Note bestimmt.

Ist der Vorschlag vorbereitet, so ist die Geltung, welche der Hälfte der folgenden Note gleich seyn muss, streng gemessen. Vorbereitet ist ein Vorschlag, wenn eine Hauptnote auf derselben Stufe vorhergeht.

Beispiel.

Einfache Stelle.

Dieselben Stellen mit vorbereitetem Vorschlag.

Vorbereitung. Vorbereitung.

Der Vorschlag von oben muss kräftiger angegeben werden, als von unten; beide aber müssen stärker ausgesprochen werden, als ihre Hauptnote. (12)

Man braucht auch im Gesang eine Manier, welche dadurch entsteht, dass man zu dem Vorschlag noch einen Vorschlag setzt, welches man Doppelvorschlag oder Doppelappoggiatura nennen kann.

Beispiel.

Einfache Stelle.

Mit Doppelvorschlag.

Ausführung.

Diese Stelle geschmackvoll und angenehm vorzutragen, muss die Stimme auf dem ersten Vorschlag ruhen, diesen vom zweiten durch einen äusserst leichten kaum hörbaren Athemb Absatz lösen, und schnell über die dritte hinüber zur Hauptnote gleiten.

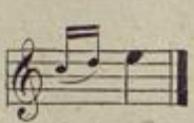
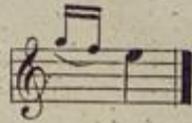
Gewöhnlich bezeichnet man, diese Manier nicht so, wie wir im vorigen Beispiele gethan; man braucht nur die einfache kleine Note. Der Lehrer von Geschmack und Einsicht muss den Schülern die Stellen bemerklich machen, wo dieser Doppelvorschlag anwendbar ist.

Andres Beispiel solcher Stellen.

(12) Verweilt man zu wenig oder zu viel auf dem Vorschlag, so wird in beiden Fällen die Wirkung verfehlt. Erhält er gleiche Kraft mit der Hauptnote, so verliert er an Ausdruck. Wer diese Schattirung nicht beobachtet,

kann der Manier nicht den Ausdruck geben, dessen sie fähig ist, und die Ausführung würde fehlerhaft, d. h. zu weich oder übertrieben werden.

Noch giebt es eine Art von Doppelvorschlag, welcher gewissermassen aus der wahren Appoggiatura entsteht, und nicht weniger ein Doppelvorschlag ist. Es ist dieser.

Beispiel r.  oder 

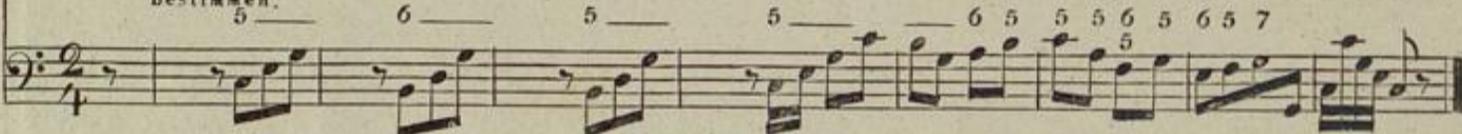
In dieser Verzierung müssen die beiden kleinen Nötchen geschleift und gleich artikulirt werden, und die Stimme darf nur auf der Hauptnote ruhn.

Beispiele dieser Manier.

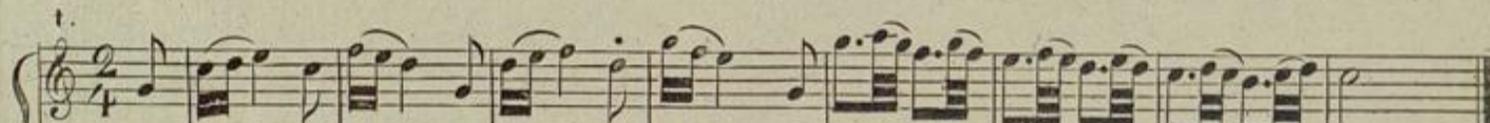
s. 

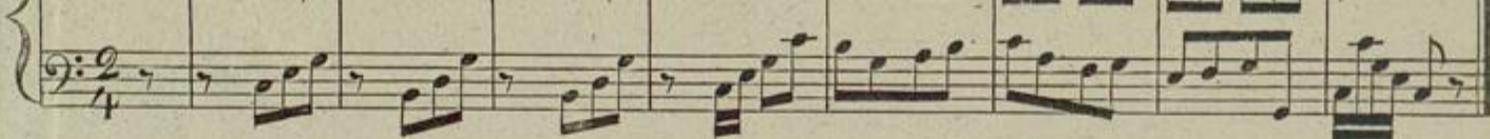
In diesen ersten Stellen gehören die zwei kleinen Nötchen zu der darauf folgenden und ihre Dauer ist nach der Dauer derselben zu bestimmen. In diesen Stellen gehören die zwei kleinen Nötchen zu der vorhergehenden Note und ihre Geltung ist nach der Geltung jener zu bestimmen.

5 — 6 — 5 — 5 — 6 5 5 5 6 5 6 5 7



Dem Wesen nach drücken diese kleinen Noten nur eine Art aus, den Gesang zu verzieren, welchen sie begleiten; man könnte sie füglich auf folgende Weise bezeichnen, wodurch erwiesen wird, dass dieser Doppelvorschlag aus der wahren Appoggiatura entspringt.

t. 



Man kann zu den zwei vorigen noch andre Vorschlagsnötchen setzen, um andre Gesangsverzierungen auszudrücken.

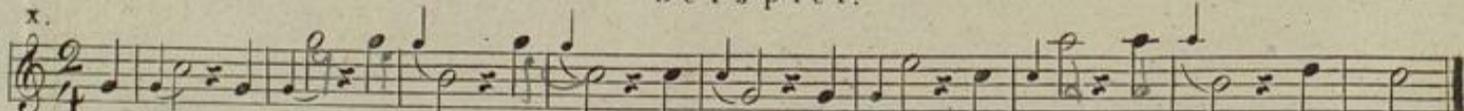
Beispiel u. 

Dies Beispiel, welches einen verzierten Gesang enthält, kann auf folgende Art geschrieben werden, welche dieselbe Wirkung thut, wie die dem einfachen Gesang beigelegten Vorschlagsnötchen.

Beispiel v. 

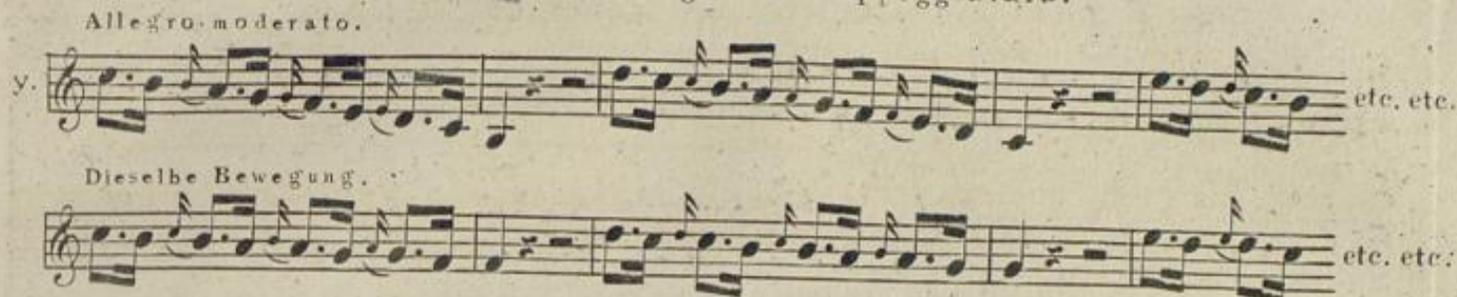
Die Komponisten brauchen zuweilen den Vorschlag um das Portamento anzuzeigen.

Beispiel.

x. 

Portamento. Idem.

In solchen Fällen kann das Vorschlagsnötchen nicht mehr als eigentlich sogenannte gewöhnliche Appoggiatura angesehen werden; alle Intervalle beschreiben; dann kann es aber



Das ist fast alles, was wir über den Vorschlag zu sagen hatten. Doch müssen wir bemerken, dass man ihn niemals auf der Anfangsnote des Gesangs gebrauchen muss, noch auf irgend einer Note, vor welcher Pausen vorhergingen, von welcher Art diese auch seyn mögen.

§. 3.

Vom Triller.

Das Trillo oder der Triller, uneigentlich Kadenz genannt, ist eine der schönsten Gesangsverzierungen, die man vorzüglich erlernen muss, die aber am schwierigsten zu lehren ist, indem es keine genaue Regel gibt, wornach man die Wirkung der Kehlorane bei dieser Manier bestimmen könnte. Alles was man thun kann, ist eine Methode vorzuschreiben, welche die Natur bei der Wirkung dieser Organe richtig leitet. Was hier beson-

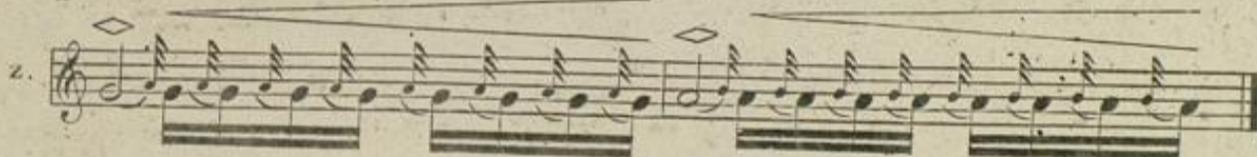
ders über den Triller gesagt wird, kann überhaupt auf alle Gesangsverzierungen angewendet werden.

Die Methode der alten italiänischen Singmeister, um das Trillo derjenigen Schüler zu vervollkommen, welche von Natur Anlage dazu hatten, oder um es denen zu verschaffen, welchen die Natur diese Anlage versagt hatte, bestand darin, sie bei Zeiten in Stellen zu üben, welche mit dieser Verzierung in Verbindung stehen. Diese Bemühung bildete die natürliche Anlage aus, und leitete die Organe nach und nach zu der gleichen schwingenden Bewegung, welche zum Triller gehört und seine Schönheit ausmacht.

Der Triller besteht aus einem Vorschlage von oben, den man trillern soll, und den man abwechselnd mit derselben Note artikulirt.

Folgendes Beispiel wird diese Erklärung deutlicher machen.

Beispiel.



Lebt man die Schüler in solchen Skalen, so muss man die über die Appoggiatura gegebene Regel beobachten.

Diese Uebungen, besonders die des Trillers, müssen anfangs sehr langsam geschehen, ohne Zunge, Lippen und Kinn zu bewegen, und so, dass die Töne des Trillers zu- und abnehmen, wie beim Aushallen der Stimme. Diese Bewegung darf nur nach und nach beschleunigt werden, so wie des Zöglings Mittel und Anlagen sich fester bilden.

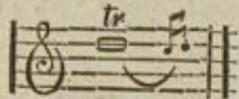
Diese Methode muss nothwendig genau befolgt werden, um die Richtigkeit der Intonation, und die Genauigkeit in der schwingenden Bewegung der beiden Töne des Trillers zu sichern. Ohne diese Vorsicht, und wenn man es der Phantasie des Schülers überliesse, würde man fürchten müssen, dass er entweder meckerte, indem er immer denselben Ton schnell abstiesse, oder dass er in einen andern Fehler verfiel, welcher darin besteht, den Triller in einem Terzenintervall zu schlagen, da er doch nur ein kleines oder grosses Sekundenintervall befassen muss, dem

Grunde gemäss, auf welchem die Note steht, welche er bezeichnet.

Am schönsten ist der Triller, wenn er in der Kehle gebildet wird, ohne dass der Ausstoss von der Brust ausgeht, und wenn die beiden Töne, welche ihn ausmachen, so zu sagen gleichzeitig gebunden und abgestossen werden, wie beim Läufer, der im Grunde nur ein auseinander gelegter Triller ist.

Der Triller darf weder zu schnell noch zu langsam geschlagen werden; im ersten Falle ist er fehlerhaft, im zweiten ohne Wirkung.

Diese Verzierung zu bezeichnen, braucht man folgendes Zeichen, welches man über die Note setzt, welche getrillert werden soll.



Die zwei kleinen Noten neben der Hauptnote zeigen den Schluss des Trillers an.

Der Triller in seinem ganzen Umfange, wie man ihn bei der Schlusskadenz, die man auch Orgelpunkt oder Endpunkt nennt, gebraucht, muss so ausgeführt werden:

Orgelpunkt. Ausführung.

a. Einfache Stelle. Stimmaushall. In einem Athem bis an das Ende und so lange als möglich.

Vor dem Triller im Orgelpunkte kann ein Stimmaushall auf der Tonika vorhergehen, wie im vorigen Beispiel, oder auch auf der Medianten oder Dominante, wie im folgenden Beispiel:

b. Triller. etc. Triller. etc. Stimmaushall. Stimmaushall.

Der Triller auf einem Ruhepunkte (Fermate), welcher meistens auf die Dominante irgend einer Tonart fällt, ist dem Umfange nach von dem Triller am Endpunkte verschieden. Man bezeichnet und führt ihn so aus:

Beispiel.

c. Ruhepunkt. Ausführung. In einem Athem. Einfache Stelle. Stimmaushall.

Wird der Triller auf jedem Tone einer aufsteigenden Reihe geschlagen, so bezeichnet und führt man ihn so aus:

Beispiel.

d. Bezeichnung. Ausführung. Andre Art der Ausführung.

Wird der Triller auf jeden Ton einer abwärtsgehenden Reihe gesetzt, so bezeichnet man ihn so:

e. Bezeichnung. Endpunkt.

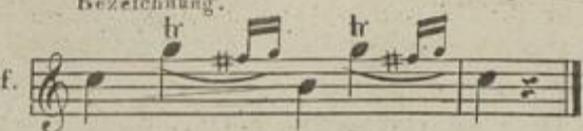
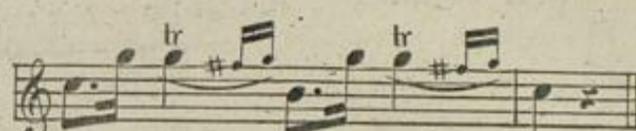
Die Ausführung ist wie im vorigen Beispiel, ausgenommen, dass man hier herunter, dort hinaufgeht, und auf dem d, wo der Endpunkt angegeben ist, der Triller eben den Umfang hat, wie in dem Beispiel vom Orgelpunkt.

Anmerkung. Nicht immer trifft man in der Musik diese beiden Reihen ganz wie wir sie in den beiden letzten Beispielen angegeben haben. So wie sie hier sind,

dienen sie nur als Uebungen. Auch können diese beiden Reihen aus Noten von minderer Geltung bestehen, oder verschiedenen Bewegungen unterworfen seyn. Dann ist der Umfang des Trillers der Geltung der Noten und der Bewegung des Trillers gemäss.

Der Triller in folgender Stelle wird auf die hier angegebene Art bezeichnet:

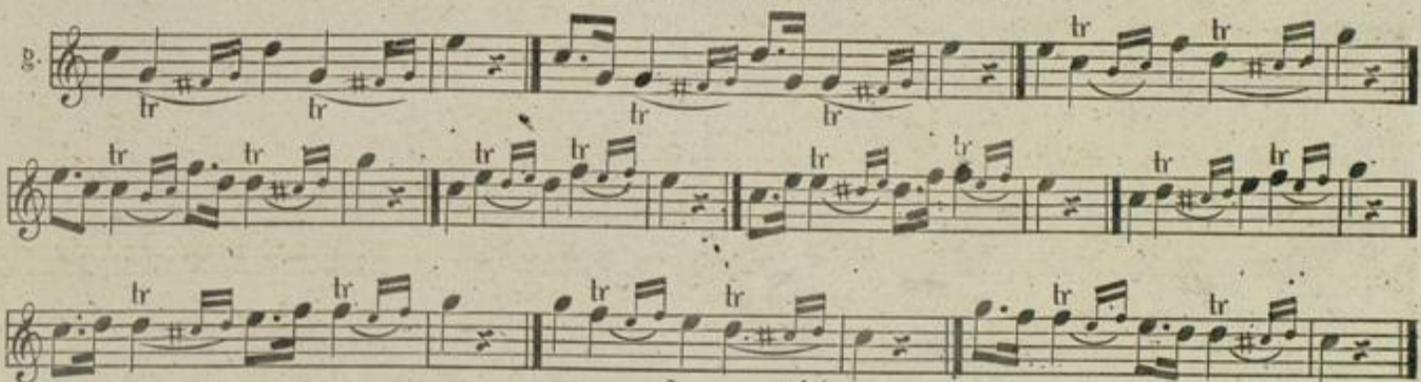
Bezeichnung.

f.  oder auch: 

Ausführung.



Diese Stellen können auf verschiedene Art vorkommen. Z. B.

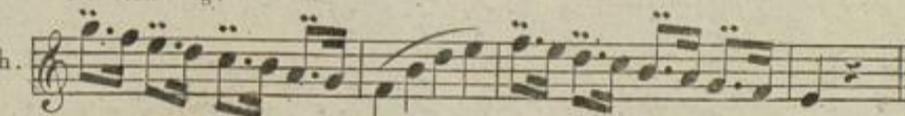


Aber die Mittel der Ausführung sind die selben, die wir schon angezeigt haben; man darf nur diese letzten Stellen üben.

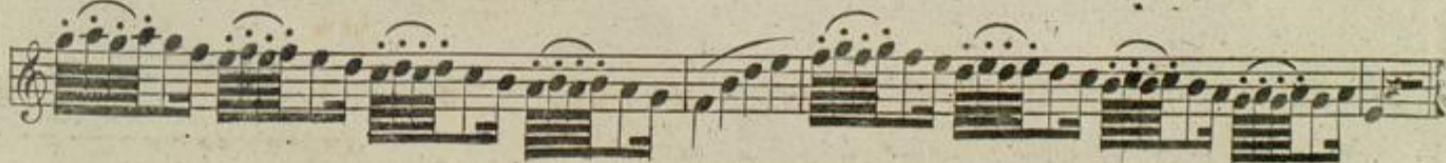
Der Triller so gebraucht, wie in folgender Stelle, wird bezeichnet mit .., und in diesem Falle nennt man ihn Mordent, Mordant. Diese Manier ist nur ein abgekürzter Triller.

Beispiel.

Bezeichnung.

h. 

Ausführung.



Es gibt noch mehrere Beispiele vom Triller; da aber die gegebenen die vorzüglichsten und am häufigsten vorkommenden sind, so enthalten wir uns, mehrere anzuführen.

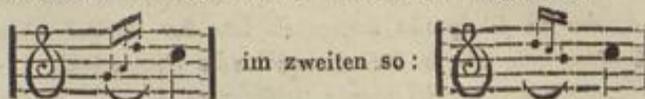
Noch müssen wir, ehe wir diesen Paragraph schliessen, bemerken, dass, sobald der Schüler fasst im Stande ist, den Triller nach unserer Vorschrift zu schlagen, der

Lehrer ihn denselben auf jedem Tone im Umfange seiner Stimme versuchen lasse, damit er sicher wisse, wo er ihn am leichtesten ausführt. Weiss er dies einmal, so wird er den Triller nur da üben, sicher, dass, wofern er ihn da vollkommen schlägt, er ihn leicht überall ohne Uebung wird schlagen können.

Vom Doppelschlag oder Gruppetto [13].

Gruppetto oder der Doppelschlag ist eine Verzierung, bestehend aus drei kleinen Noten, welche nicht nach der Geltung der damit bezeichneten Note, sondern nach dem Anheben des Taktes vor dieser Note gemessen werden.

Diese Manier kann im Auf- und Absteigen gebraucht werden. Im ersten Falle wird sie so angedeutet:



Diese drey Nötchen, welche das Gruppetto ausmachen, machen in verbundenen Stufen eine kleine, zuweilen eine verminderte Terz.

Beispiel.

Einfache Stelle.

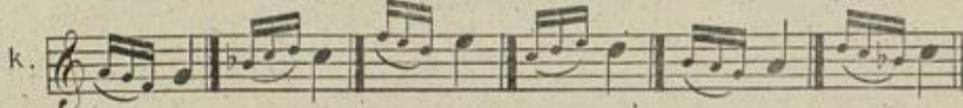
i.
 Dieselbe mit aufsteigendem Gruppetto.

 Kleine Terz. Eben so. Verminderte Terz.
 Dieselbe mit absteigendem Gruppetto.

 Kleine Terz. Eben so. Verminderte Terz.

Nie aber, weder im Auf- noch im Absteigen, bilden sie eine grosse Terz.

Beispiel.



Diese Manier würde die natürliche Anmuth dieser Verzierung vermindern, und sie zugleich schwerfällig machen. Das Verbot dieser Art folgt aus der Regel von der Appoggiatura, welche lehrt, immer einen halben Ton zwischen der kleinen Note nach unten, und der Hauptnote Zwischen-

raum zu lassen. Zum Beweis, dass man diese Regel für die Appoggiatura auch auf das Gruppetto anwenden müsse, darf man nur zeigen, dass dieses aus zwei kleinen Vorschlagsnoten besteht, deren eine über, die andre unter der Hauptnote angebracht wird.

Beispiel.

In C oder F. oder auch
 In A^{dur} oder F^{moll}.

Diese Vorschlagsnoten geben folgende wirkliche Gruppetti.



Diese Verzierung vollkommen auszuführen, muss man sie leicht artikuliren, aber die erste Note muss stärker angegeben und länger ausgehalten werden, als die andern.

Dazu muss sich nothwendig die Bewegung des Gruppetto nach der Bewegung des Musikstücks und nach dem Charakter der musikalischen Phrase richten, worin es vorkommt

[13] Wir haben die Benennung Gruppetto, womit die Italiäner die in diesem Paragraph abgehandelte Verzierung bezeichnen, beibehalten; erstlich weil sie uns dieselbe genau bezeichnete, indem diese Verzierung aus mehreren kleinen Noten besteht, welche sich

neben der Note, zu der sie gesetzt wird, gruppiren; zweitens weil die Franzosen, die sie bald Mordent, bald Brisé nennen, voraussetzen scheinen, dass diese Verzierung zwei verschiedene ausmache, da sie doch immer dieselbe, nur der Stellung nach verschieden ist.

Das heisst, in einem langsamen Gesang muss das Gruppetto langsam, in einem Andante minder langsam, und in einem lebhaften Gesange kräftig und schnell angegeben werden.

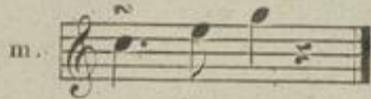
Was wir hier über das Verhältniss der Bewegung des Gesanges und des Gruppetto sagen, gilt auch von dem

Gruppetto, welches anstatt vor der Note, welche damit bezeichnet wird, erst nach derselben gesungen wird, und welches man mit dem Zeichen ω über der Note andeutet.

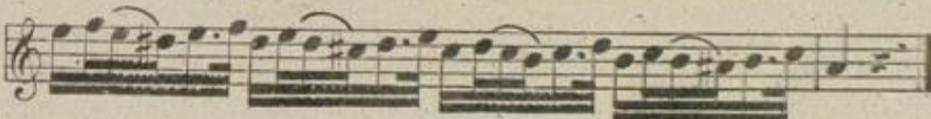
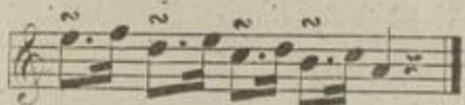
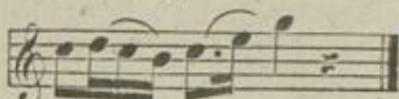
Wir wollen einige Stellen hersetzen, welche das Gruppetto erlauben, und wie wir schon bei andern Verzierungen gethan, die Bezeichnung und Ausführung beifügen.

Beispiel.

Bezeichnung.



Ausführung.



Fünfter Abschnitt.

Von der musikalischen Phrase (*)

Die Kunst, sinngemäss zu singen oder vorzutragen, hängt vom Athemholen ab. Ehe wir in die Sache selbst eingehen, erinnern wir die Schüler, dass sie beim Vokalisiren der Solfeggi, oder beim Vortrag einer Arie dieselben Regeln für das Athemholen und Athemhalten beobachten müssen, wie beim Skalasingen, dass sie nämlich ihren Athem so lange als möglich sparen lernen. Doch erlernt man die Kunst sinngemäss vorzutragen, nicht überhaupt durch das lange Athembewahren, sondern dadurch, dass man zur rechten Zeit an den durch die Harmonie in den musikalischen Phrasen angezeigten Orten Athem hole.

Um sinngemäss vorzutragen, muss der Schüler nur nach dem Schluss der Phrase, oder einen ihrer vorzüglichsten Glieder Athem holen.

Die musikalische Phrase ist, nach Rousseau, eine Gesangsreihe, welche ununterbrochen einen mehr oder weniger vollendeten Sinn gibt, und einen Ruhepunkt in einer mehr oder minder vollkommenen Kadenz findet. (S. dessen musikal. Wörterbuch unter dem Wort Phrase.)

Schluss einer Phrase nennt man den Ort, wo eine harmonische Kadenz Statt findet. Diese Kadenzen oder Ruhepunkte fallen auf die Tonika, Dominante und Sub-

dominante, und man kann von dem schlechten Ruhetheile eines dieser drei Akkorde, oder von einem der Töne ihrer vollkommenen Akkorde, um auf dem guten als Kadenz zu ruhen, übergehen zu einem andern Akkorde, oder einem andern Tone dieser Akkorde.

Eine gehörige Gesangsphrase besteht gewöhnlich mindestens aus vier Takten. Da nun aber ein Athemzug oft nicht auf vier Takte ausreicht, besonders in sehr langsamer Bewegung, so ist nöthig zu bemerken, dass überhaupt jede musikalische Phrase einen halben Taktpunkt enthält, wo man Athem schöpfen kann. Dieser halbe Ruhepunkt fällt gemeinlich auf die Dominante oder Subdominante (grosse Quarte); denn der Schluss ist fast immer mit der Kadenz auf der Tonika bezeichnet.

Es gibt also ein strenges vollkommenes Athemschöpfen, welches man ganzen (vollen) Athem, und ein anderes, das man halben Athem nennen kann, das abgerechnet, welches bei allen Pausen Statt finden kann.

Der volle Athem hat nur nach dem Schlusse der Phrase Statt; der halbe Athem ist auf dem vermittelnden Ruhepunkte nur denen vergönnt, welche etwa eine schwache Brust haben. Wenn also der Schüler die ganze Phrase in einem Athem vortragen kann, und nur nach dem Schlusse Athem zu schöpfen braucht, so ist das weit

(*) Wie in der Sprache eine Gedankenreihe sich durch mehrere kleinere Abschnitte zu einem Perioden, ihrem Bilde, rundet und aufbaut; so spricht sich auch ein musikalischer Gedanken in vielfach modificirten und figurirten, unter einer Harmonie befassten Akkorden aus. Diese Akkorde nun, wie jene Abschnitte, müssen untereinander zusammenhängen und wechselseitig sich tragen. Solche einzelne Akkorde, als Theilganze eines Gedankens, heissen musikalische

Phrasen und sind für den Gesang, was die Incise für die Rede. Sie als solche vom Gesange vortragen, nennen wir, sie sinngemäss vortragen, was im Texte phrase heisst. Dass dies mit gehöriger Vertheilung des Athem geschehe, ist eine Regel für die Mechanik des Gesanges, die allerdings in eine Singeschule gehört. Eine genauere Bestimmung des Begriffs aber schiebt hier an rechten Orte.

Ann. des Uebersetzers.

besser, als wenn er mitten in der Phrase Athem holt. Von dieser Bemerkung aber sind die Phrasen in sehr langsamer Bewegung auszunehmen, wo man durch erzwungenes und die natürliche Kraft übersteigendes Athem sich sehr ermüden, und die Stimme verletzen könnte.

Jetzt wenden wir das Gesagte auf die Ausführung einer Phrase von vier Takten an. Um für die Schüler die Stellen zu bemerken, wo sie athmen müssen, setzen wir ein Zeichen, welches das Athenschöpfen andeutet. Das Zeichen ; ; bedeutet vollen Athem, und ; halben Athem.

Beispiel.

Ein ganzer Athemzug.

Zuweilen verzögert die Melodie den mittlern Ruhepunkt, wie die Schlusskadenz; dann muss man nur nach jeder Verzögerung athmen, wenn man nicht in einem Athem zum Ende gelangen kann.

Beispiel.

Ein ganzer Athemzug.

Bestehen die Phrasen aus drei Takten, so sind die vorgeschriebenen Regeln nicht leicht zu beobachten. Dann muss des Lehrers Scharfsinn das Athmen des Schülers leiten.

Hier ist eine Phrase von drei Takten, wo ein vermittelnder Ruhepunkt ist, vermittelst der Kadenz auf der grossen Quarte, nach welcher man den halben Athem setzen kann.

Beispiel.

Ein ganzer Athemzug.

M. B. N^o 349.

Eine unveränderliche Regel ist, zu athmen vor einer Reihe Noten von grösserer Geltung, die gebunden sind, und wo man die Stimme aushallen lassen muss, Dann

hat die Vorschrift über die Phrase nicht mehr Statt, und die Nothwendigkeit Athem zu schöpfen, überwiegt die Regel.

Beispiel.

Ein ganzer Athemzug.

Lento.

Eben so muss des Lehrers Scharfsinn den Schüler beim Athemschöpfen in folgender Phrase leiten. Sie besteht aus vier Takten, und es scheint beim ersten Anblick sehr schwer, halben Athem

anzubringen. Doch wollen wir alle Ruhepunkte angeben, deren diese Phrase fähig ist, um den Schülern die Zwischenstellen anzuzeigen, wo sie athmen können.

Beispiel.

Ein ganzer Athemzug nach der Regel.

Die in obigen Beispielen aufgestellten Phrasen sind alle regelmässig, und ertragen folglich die Anwendung der für den sinngemässen Vortrag gegebenen Grundregeln. Wollte man Beispiele von allen musikalischen Phrasen geben, welche Ausnahmen sind, so könnte man, ohne die Sache zu erschöpfen, ein dickes Werk schreiben. Wir überlassen es also den mit der Harmonie vertrauten Lehrern, die Regeln in der Ausnahme zu ergänzen, und die fehlenden Beispiele durch raisonnirende Praxis zu geben, welche allein die Schüler leiten und in verwickelten Fällen bestimmen wird, wo oft die Regel unzulänglich ist wegen des Charakters und Baues der Phrasen.

Diesen Theil der Singekunst können wir den Gesangslehrern nicht dringend genug empfehlen. Ein Sänger, der nicht sinngemäss ein Stück vortragen kann, ist nie vorzüglich in seiner Kunst, wie reiche Naturgaben ihm auch zu Theil geworden. Ein sinnlos vorgetragener Gesang wird unordentlich, unverständlich, und wir vertrauen uns

zu behaupten, dass die Kunst, sinnemäss vorzutragen, für den Gesang das ist, was die Syntax für die Sprache. „Ein Sänger, (sagt J. J. Rousseau), welcher fühlt, seine Phrasen und ihren Accent richtig bezeichnet, ist ein Mann von Geschmack; wer aber nur Noten, Töne, Takt und Intervalle sieht und wiedergibt, ohne in den Sinn der Phrasen einzudringen, wie sicher und genau er auch übrigens sey, ist doch nur ein Lumpenkerl“.

Sechster Abschnitt.

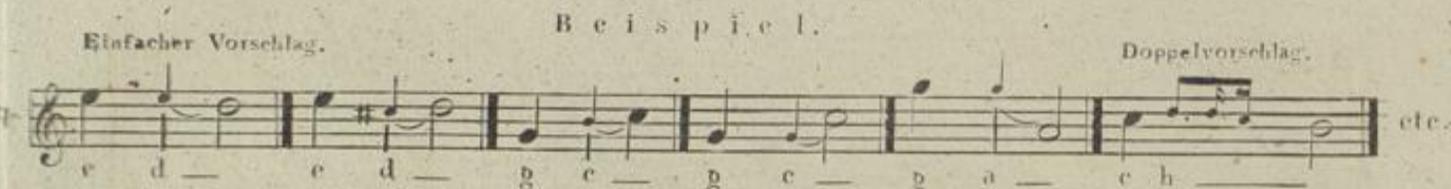
Von der Solmisation (Solfeggiren)

Solfeggio ist ein Musikstück, bestimmt zur Uebung der Schüler und Anwendung aller Regeln der Singekunst. Folglich müssen alle Züge (so zu sagen) und Verzierungen des Gesanges darin Statt finden. Sind die Schüler noch nicht hinlänglich in der Musik unterrichtet, so müssen sie die Solfeggi so singen, dass sie die Noten nennen. Dann müssen sie diese Namen sorgfältig artikuliren, und

mit Anmuth singen, ohne der Stimme einen Ruck zu geben. Ein Schüler, welcher zu solmisiren, also Musik zu lernen anfängt, ist noch nicht in den Gesangsverzierungen und Darstellungen geübt, wovon in den vorhergehenden Abschnitten gehandelt wurde. Bis er also davon unterricht-

et ist, muss er nur die Appoggiatura oder den Vorschlag üben, wenn er solmisirt.

Will man eine Appoggiatura mit den Namen der Noten singen, so muss man sie mit dem Namen der Note selbst artikuliren, wozu sie gehört.



Eben so verhält es sich mit allen übrigen Verzierungen. So wie der Schüler in der Musik fester wird, und durch anhaltendes Studium alle übrigen Verzierungen üben kann, wende er dies bei der Solmisation an. Ist er ein geschickter Musiker, so vokalisire er seine Lectionen mit a und e. Dann darf er in allem, was die Vokalisation betrifft, nur die in den Abschnitten des vorigen Kapitels angegebenen Vorschriften beobachten.

Eine unerlässliche Vorschrift für die Lehrer nicht blos im Solmisiren, wovon hier die Rede ist, sondern überhaupt für den Gesang ist, dass sie ihre Schüler bei Zeiten erwägen lehren, ob die intonirte Note richtig oder falsch; und, wenn sie falsch, ob sie zu tief oder zu hoch sey, damit sie sich selbst, ohne andre Hülfe als ihr Gehör, welches eben dadurch vollkommener wird, verbessern können.

B e m e r k u n g,

Am Ende dieser Singschule wird man mehrere unerlesene Solfeggi finden, wo der ganze und halbe Athem angezeigt ist, um sinngemäss nach den Regeln vorzutragen.

Viertes Kapitel.

Von der Aussprache.

Gewöhnlich verwechselt man Aussprache und Artikulation. Sie sind aber wesentlich unterschieden. Die Aussprache besteht darin, dass man jeder Silbe, jedem Buchstaben, es sey Selbst- oder Mitlauter, der in der Sprache, worin man singt, vorkommt, den gehörigen, einer vernünftigen Gewohnheit angemessenen Ton gebe. Die Artikulation ist die Art das hörbar zu machen, was vorzüglich die Sylben von einander unterscheidet, d. h. die Mitlauter, mit der, der auszudrückenden Empfindung, und dem Orte, wo man singt, gemässen Kraft. Mithin muss in dieser letzten Hinsicht, in einem Zimmer, in einem Concert, oder auf einem grossen Theater, die Aussprache dieselbe seyn; aber die Artikulation ist verschieden, und

muss kräftiger seyn im Verhältniss zu dem Umfange des Lokale, der Anzahl der Instrumente und der Zuhörer.

Die Regeln der eigentlich sogenannten Aussprache gehören in die Sprachlehre; auch ist das Studium dieses Theils der Litteratur einem Sänger unerlässlich, der sich in seiner Kunst auszeichnen will. Wir verweisen also dahin, was die Erklärung der verschiedenen Mundöffnungen und Zungenlage zur Bildung der Töne, welche jeder Buchstabe bezeichnet, betrifft. Nur dies fügen wir hinzu, dass die gesungene Aussprache von dem Aushallen der Stimme, (*messa di voce* —), bestimmt werden, dass die Organe der Aussprache sich beim Angeben der Selbstlauter nach den Regeln richten müssen, welche wir über das Ausströmen der Stimme gegeben haben.

Die Mitlauter müssen mit ihrem eigenthümlichen Tone gesprochen werden, und es darf keiner von den Fehlern begangen werden, die schon im Sprechen und Deklamiren unangenehm sind, weit mehr aber noch im Gesang.

Die einer fehlerhaften Aussprache unterworfenen Mitlauter (im Französischen) sind 1) das zischende c vor e und i, wenn es wie s klingt, wenn man, anstatt mit der Zungenspitze an das untere Zahnfleisch zu rühren, das obere oder die obere Zahnreihe berührt, oder auch sie zwischen den Zähnen verlängert. 2) Das g vor eben diesen Selbstlautern, wenn man es wie z oder auch so spricht, dass man die Zunge zwischen den Zähnen verlängert, aber weicher als beim c. 3) s, wenn man es wie das zischende c No. 1. ausspricht. 4) z, wenn man es weich wie No. 2. das g ausspricht, indem man die Zunge zwischen die Zähne stösst. 5) r, wenn man es schnarret, anstatt es natürlich auszusprechen. Dieser Fehler rührt daher, dass man, anstatt schnell den Gaumen zu berühren, und die Zungenspitze nach dem obern Zahnfleisch zu führen, ihn mit der Zungenwurzel berührt, die Zungenspitze aber nach dem untern Zahnfleisch richtet. Dadurch bewirkt die Zunge des Schnarrenden gerade das Gegentheil von dem, was sie thun musste, um r richtig auszusprechen.

Die Aussprache geht dann in der Kehle vor, statt in dem Munde. Dieser Fehler ist der auffallendste an einem Sänger. Er ist in Frankreich sehr zu Hause; in Italien fast gar nicht.

Beobachtet man diese der Sprachlehre und Musik gemeinschaftlichen Regeln, so wird man richtig aussprechen. Dabei muss man auch rund und hell aussprechen. Dies erlangt man durch besonderes Verfahren beim Gesange, nämlich 1) indem man die Stimme gemächlich braucht, sie ohne Anstrengung aus der Brust hervorströmen lässt, 2) indem man aufmerksam die verschiedenen Töne der Stimme auf die mit der Note bezeichneten Sylben und Worte leitet und vertheilt, 3) Wenn man nie das Wort von dem Tone trennt, der es hörbar machen soll, was man zuweilen durch erzwungene Aussprache thut, und wodurch man den Ausdruck zu erhöhen glaubt, aber nur Unwissenheit und schlechte musikalische Bildung verräth.

Auch lernt man hell und rund aussprechen, durch eine gute Artikulation der Mitlauter, wenn man ihnen, wie oben gesagt worden ist, den Grad von Stärke gibt, den der Ausdruck, der Ort, wo man singt, und die verhältnissmässige Besetzung des Orchesters erfordert.

Man muss bemerken, dass die verhältnissmässige Stärke der Artikulation der Mitlauter den Sänger weit hörbarer macht; als alle Anstrengungen der Stimme. Doch muss man sich hierbei vor aller Uebertreibung hüten. So darf man nicht aus Affektation die Wirkung der Mitlauter verlängern, und die Vokallaute verzögern, um sie dann über die Maassen hervorbrechen zu lassen. Dies ist besonders lächerlich bei der Aussprache des r, welches man dann schnarrt, wie einen Trommelwirbel. Eine gute Singekunst verbannt alle diese eiteln Verzierungen.

Ausser der sogenannten Aussprache und Artikulation muss man beim Vortrag des Textes auf dessen Sinn, auf die Lage der singenden Person, die Ideen, Gefühle und Leidenschaften achten, welche sie ausdrücken soll. Daraus entstehen beim Ausströmen der Stimme und bei der Artikulation Schattirungen, welche mächtig zu den Bewegungen beitragen, so die Musik zu erregen strebt. Diese Schattirungen machen im Gesange das aus, was man Ausdruck oder Accent nennt. S. den 6. Abschnitt.

Lage und Worte bestimmen den Charakter der Musik. Der Sänger muss das treue Organ des Dichters und Musikers seyn. Um ihre Absicht darzulegen, muss er davon durchdrungen, muss er von beiden begeistert seyn, und dann sie vergessen. Dann nehmen die Töne, die er wiedergibt, und die Worte, die er ausspricht, einen Accent an, der noch weit mehr zur Rührung und Bewegung beiträgt, als die Worte und Töne selbst.

Es ist leicht bemerkbar, dass dieselben vom Musiker mit eben den Noten ausgedrückten Worte, aber in verschiedenen Lagen, und vom Theatersänger in jeder dieser Lagen wiedergegeben mit der eigenthümlichen Aussprache, Artikulation und Accent, einen sehr verschiedenen, und oft schnurstracks entgegengesetzten Eindruck machen. Dies trifft man besonders im Recitativ, aber auch in Musik mit Begleitung wird es fühlbar.

Endlich müssen wir noch bemerken, dass, wenn das Organ keinen natürlichen Fehler oder eine Verwöhnung hat, die so unüberwindlich ist, als die Natur selbst, man durch Studium eine gute Aussprache und Artikulation erlangen kann, nicht aber einen Accent, welcher beiden einen bestimmten Charakter gibt, und dass das wahre Geheimniss dieses für die Singekunst so wesentlichen Theiles in der Einsicht und dem Gefühl des Sängers liegt.

Fünftes Kapitel.

Von den verschiedenen Arten des Gesangs.

Einleitung.

Wir haben bisher nur von dem Mechanismus der Stimme, und von der Bildung zum Sänger gesprochen; jetzt wollen wir uns über die verschiedenen Arten des Gesanges unterhalten. Wir werden diesen Gegenstand sehr vorsichtig abhandeln; denn wir fürchten Regeln zu geben, welche des Sängers Genie fesseln, und nicht für alle von Zeit zu Zeit in den Gesang eingeführte modische Veränderungen passen. Wir werden blos lehren, in welchem Styl man die Gesangsverzierungen jeder Gesangesart, die wir werden kennen lernen, ausführen müsse; keinesweges aber werden wir die Stellen bezeichnen, wo sie anzubringen sind. Auch werden wir keine Auswahl von willkürlichen Manieren und Zügen geben, [14] noch

[14] Sobald ein Schüler alles, was der Abschnitt über die Vokalisation enthält, so gut er kann, ausführt, muss der Lehrer ihm Manieren und Züge des Gesanges angeben. Doch müssen wir hier für die Lehrer erinnern, dass es Mangel an Erfahrung und Methode ver-räth, wollten sie jeden Schüler alle Arten von Manieren ausführen lassen, und wir getrauen uns zu behaupten, dass sie sich betüßeln würden. Wir sehen an Beispielen, dass nicht alle Stimmen ohne Unterschied alle Manieren ausführen können. Mithin muss ein erfahrener Gesangslehrer vor der Wahl der Manieren, womit der Schüler die zu singende Arie verzieren soll, eine völlige Kenntniss von dem Charakter, der Stärke, Biegsamkeit, kurz allen Eigenschaften seiner Stimme haben, damit er ihn unter den gewählten Manieren nur diejenige ausführen lässt, welche er, wo nicht augenblicklich,

doch ohne viele Mühe fassen und wiedergeben kann, ohne dass diese Manier an eigenthümlicher Bildung und Ausdruck verliere. Eine lang eingeübte Manier verräth immer die angewendete Mühe und Pein, und schadet dadurch dem Eindruck, den sie sonst macht. Wollte ein Singmeister das Gegentheil von dem thun, was wir hier behaupten, und darinn beharren, so wird er Zeit, Mühe und Schüler verderben; denn ihrem natürlichen Vermögen Gewalt anthuend wird er nur mittelmässige Sänger ziehen, die niemals in ihrem Vortrage sicher werden.

Auch legen wir den Lehrern auf, beständig den Schülern Mühsigung zu predigen im Gebrauch der Manieren und der Lust, den Gesang zu schmücken, und rathen den Schülern, sich nach dieser

ihre Stelle in einem gegebenen Gesangstück anzeigen: dies bleibt dem Geschmack und der unbestimmbaren Mode überlassen. Doch es ist unsre Pflicht die Sänger zu warnen, dass sie ja die gegebene Freiheit nicht falsch anwenden. Deshalb wollten wir die Methode und den Styl der berühmtesten italiänischen Sänger in verschiedenen Gesangsarten darlegen. Wenn sie sich darnach bilden, können sie auch hoffen, berühmt zu werden.

Erster Abschnitt.

Vom Recitativ.

Das Recitativ nähert sich am meisten von allen Gesangsarten der Sprache, es ist eine Deklamation nach Noten.

Man muss also beim Vortrage desselben ihm abwechselnd die Geschwindigkeit oder Langsamkeit geben, welche den verschiedenen Accenten der Leidenschaften angemessen sind. Folglich muss man immer eingedenk seyn, dass man im Recitativ zugleich singt und spricht, und dass dies beides nie getrennt seyn dürfe [15].

Um das Recitativ richtig zu scandiren, muss man die Intonation des ersten und vorletzten Tons der Phrase richtig angeben, die Stimme auf diesen beiden Tönen ruhen lassen, doch ohne sie zu sehr zu verlängern.

Die italienische Art, das Recitativ zu singen, mit der Art, wie es die Franzosen sprechen müssen, zu vereinigen, denken wir, es müsse einfach gesungen werden, und man dürfe sich einige kurze willkürliche Manieren, oder Gesangsverzierungen nur da erlauben, wo man einen oder mehrere Verse zu singen hat, in denen Anmuth oder eine sanfte Empfindung herrscht.

Auf dem Theater muss man im Recitativ willkürliche Manieren und Verzierungen sparsam anbringen; im Concert, wo es an Handlung und Täuschung fehlt, kann man sich mehr erlauben, und darf nicht so strenge seyn. Doch auch hier muss man sich vor Uebermaas hüten [16].

Wir wollen einige Verse anführen, wo man sich Verzierungen und Manieren erlauben kann. Doch bezeichnen wir beide nicht; denn unsern Grundsätzen getreu, halten wir dafür, Singemeister und Sänger selbst, bei welchen wir Geschmack voraussetzen, müssen sie wählen.

Beispiele.

Aus der Oper: Dardanus, von Sacchini, Akt 2. Scene 2.

The musical score consists of three staves. The top staff is the Treble clef, the middle is the Bass clef, and the bottom is the Bass clef. The lyrics are written below the middle staff. The tempo is marked 'Largo'.

weisen Vorschrift zu bilden, und vor der Gefahr des Beispiels zu hüten, auch wenn der Erfolg es krönte.

Wir wollen deshalb keinesweges das Ausschmücken des Gesanges verbannen; wir erlauben es vielmehr, nur muss es klüglich, mit Geschmack und Einsicht geschehen. Uebermaas ist jederzeit verwerflich. Ein gesunder Sinn verwirft die fehlerhafte Methode, Manier auf Manier zu häufen. Ein solcher Misbrauch wirkt auf das Ohr, wie ein gothisches verschöb keltes Denkmal auf das Auge, und unvermerkt verwickelt dieser Misbrauch in eine Menge von Unziemlichkeiten, worunter die vorzüglichsten sind: den Gesang, welchen der Komponist oft mühsam erfand, zu entstellen, ohne ihn besser zu machen; keinen Effect zu machen, wenn man glaubt recht viel zu machen. (denn die Ueberladung mit Manieren macht, dass sie sich gegenseitig schaden); die Aussprache beständig zu entstellen, besonders wenn man die Verzierungen auf unangenehme Selbstlauter legt; und endlich zum Lohne für alle gehabte Mühe nichts als den gerechten Tadel des sinnigen Zuhörers zu ärnten. Die an solche Fehler verschwendeten Beifallsbeweise rühren entweder von Geschmacklosen, oder Schmeichlern, oder Unwissenden her.

[15] Hieher gehört der heilsame Rath, nie Stellen des Recitativs ganz und gar zu sprechen. Der angebliche Vorwand, dass das an manchen Stellen gesprochene Recitativ an Kraft und Wahrheit gewinne, ist falsch; denn die Aufgabe ist zugleich zu singen und zu sprechen, nicht blos letzteres. Diese Art ist also unstatthaft: 1) weil

es wie unrichtige Intonation klingt, welche das Ohr, wie das Gefühl und die Vernunft beleidigt; 2) weil man dafür umgekehrt denselben Tadel verdient, wie der, welcher in der Deklamation singen wollte; 3) weil in einer Oper vom Zuschauer vorausgesetzt wird, dass die Personen, welche er sieht, nicht sprechen, nicht deklamiren wie Sprechende, sondern singen. Auf diese Voraussetzung gründet sich die Täuschung und folglich das Vergnügen. Wenn in dem Augenblicke, wo der Zuschauer in dieser Täuschung ist, der Schauspieler statt zu singen spricht, so ist der Reiz vernichtet; der Zuschauer wird an den Betrug erinnert, und anstatt, wie dies wohl anginge, den empfangenen Eindruck zu vermehren, vernichtet man ihn auf einmal. Was würde man wohl sagen, wenn in einer gesprochenen Tragödie ein Schauspieler einige Stellen als Recitativ hersagte? man würde einstimmig sagen, er habe den Verstand verloren, und wisse nicht was er thue. Was sollte man demnach von dem sagen, der mitten im Recitativ spräche?

[16] Zuweilen wird das Recitativ so überladen und entstellt, dass man Mühe hat es von einer Bravourarie zu unterscheiden. Das haben wir von den Italiänern, wenn es recht war, ihnen im Guten nachzuzahlen, so hatte man dagegen sehr Unrecht, ihre Manier zu übertreiben. Verzögerung ist überall Fehler. Dieser Misbrauch, obwohl in allen Fällen verwerflich, kann höchstens dann ertragen werden, wenn man im Recitativ in einer fremden Sprache singt vor Zuhörern, die sie nicht verstehen; aber unentzogen ist's in der Muttersprache.

sagt mir nicht das Glück, die Ge - lieb - te zu schaun.

Aus Orpheus, von Gluck. Akt 1. Scene 2.

rem.
s.
ORPHEUS.

Ja, ich dringe hindurch bis zum düste - ren Ufer, und das Schmerzensgestöhn beugt ge - wissereu Grim

Aus Alys, von Piccini. Akt 2. Scene 3.

ATYS.

O wir dürfen der süssesten Hoffnung uns freun, für uns wird Cy - bel' und Amor seyn.

Aus Roland, von Piccini. Akt 1. Scene 1.

ANGELIKA.

Heil mir! Heil mir! wie so schön ist Medo - ro!

Aus eben der Oper. Akt 1. Scene 2.

MEDOR.

Kö - nigin ist sie, weh mir! Schönheit ist ih - re Zier.

DIDO.
Ja, ich barr'-' was ihr wagt, füllt mich mit bangem Schrecken.

Von dieser Stelle bis zur Arie kann dies Recitativ mit gefälligen aber kurzen, anmuthig und ausdrucksvoll, vortragenen Verzierungen gesungen werden. Wir begnügen uns mit diesen Beispielen, die wir für hinlänglich halten, den Charakter der Verse im Recitativ kennen zu lernen, welche Manieren und Verzierungen zulassen.

Die Italiäner haben den Grundsatz, im Recitativ manche Noten zu verändern, um die Melodie einfacher und einförmiger, geschmackvoller und zierlicher zu machen.

Mit einigen Einschränkungen ist diese Manier, dünkt uns anzunehmen. Hier einige Beispiele solcher veränderten Noten.

Beispiele.

Anm. Die kleinen umgekehrten Nötchen neben den gewöhnlichen, sind die veränderten, von denen hier die Rede ist, und welche man statt der in der Melodie gegebenen braucht.

Diese Beispiele können in allen Tönen gebraucht werden.

1. Ich sah in Thränen strömen. Ja, mich hält der Gemahl. Denn um des Rufes willen

Noch zweifeln an dem Sie-ge. Ist nicht mehr was er wünschet. Nundann, ihr wolltet es so.

Wie seufzt das grosse Herz! Rüstet sich mir zum Trotze. Weh mir! es durfte wohl so edler Seelen streiten.

Doch weisst du wohl? Dass ich selber sie lie-be. O ihr brennt für einander. So zärtlich ach geliebt.

Eu-er Herz zu be-herrschen. Al-len Sterbli-chen gleich. Reissen auf mei-ne Wunden.

So kla-get ihr denn stets: Richtet sich nur die Re-de. Es flösst Verachtung ein. Er mich ver-achten?

Nur hassen o-der lie-ben. Und verachten die Macht. Wird sich nicht drüber prämen. Wiesie mit mir verfahr.

Hektor ist s, al-so sprach sie. Wollt ihr mich al-so lie-ben? Bringet dann eu-er O-pfer.

Bin be-reit euch zu fol-gen. Sein Herz aus eurer Hand. Ihn er-mu-thigen fer-ner.

Entflieh. Steh nur für sie, und ich ste-be für mich. Um mir sich ganz zu weihn, barret er dem Verstoss

Bestän-dig Tyran-nei-en Er lei-tet sie als Va-ter. Al-les den E-delmutb. Weil er es will.

Nein, nein, ich stö-re nicht. Und mit we-ni-ger Zwange. In ei-ner langen Kindheit.

Nein, nein, ich glaub es nicht; Seh' euch wie-der so hold. Das ist es, was ich hof-fe.

We-niger doch bescheiden. Will'gen sie nur dar-ein. Sie könnten unterschreiben. Denn er Hiersey

Das euch doch hatt' er-ei-let. Was ist uns die-ses Herz? Wie ist das denn so lan-ge?

Sie war sel-ber be-lei-digt. Nur ein'ges Wider-streben. Das ret-te-te mich noch.

Du glaubst an ih-re Treu-e! Die ich immer ge-sucht. Sel-ber sich so zu kränken.

Die Au-gen konnten lü-gen. Mied ich je eu-ren Blick. Da ichs doch muss ge-ste-hen.

Min-destens sol-let ihr Ein Ge-bot, das so stren-ge. Ganz ge-gen mei-ne Wün-sche.

Aus eu-rem Mund o Gott. Kann ichs er-fab-ren? Ach, was verlanget ihr? Welche Ver-wandlung, Gott!

Versuchen sie es selbst. Blick ich an oh-ne Thränen. Die Pracht und all der Jubel. Herrschet die Ruhe.

Gib dich einmal zu-frieden. Des un-tilg-ba-ren Grames. Es heisst, man lie-be.

Ich sel-ber will es sa-gen. Wenn er zu ihr sich flüch-tet. Ist sei-ne einz'ge Waffe.

Nun dann, Ma-da-me. Darf ich der Unruh trau-en. Und sei-ner Mutter Thränen.

Ach, meinem Schmerz. Ich se-be eu-re Thränen. Ich will sein Le-ben ret-ten.

Das sind Beispiele fasst von allen Stellen, wo diese veränderten Noten Statt finden, welche die Italiäner gebrauchen. Betrachtet man sie aufmerksam, so sieht man, dass die Veränderungen nur auf einem mehrmals wiederholten Tone geschehen, und beständig auf dem guten Takttheile [17] der musikalischen Phrase, nie auf dem schlechten. Diese guten Takttheile entsprechen den langen Sylben der Worte.

Solche veränderte Noten geben der Melodie des Recitativs mehr Weichheit und Ausdruck, besonders wo es gilt, pathetische und sanfte Empfindungen wieder zu geben, wie Schmerz, Traurigkeit, Liebe, Freundschaft etc. Soll man aber Zorn, Eifersucht, Schrecken, und überhaupt alle Empfindungen ausdrücken, welche Energie, ja wohl gar etwas Rauheit in der Deklamation heischen, so dürfen nach unserm Urtheile diese veränderten Noten nicht alle gebraucht werden, sondern nur die, welche die erforderliche Kraft des Vortrags nicht schwächen.

Da das Recitativ überall in seiner Bewegung der Deklamation folgen muss, so geben wir hiervon kein Beispiel. Man müsste alles verzeichnen, was gleich weitläufig und schwer seyn würde. Besser ist es, nichts, als es unvollständig anzuführen. Gefühl und Geschmack der Lehrer werden die Schüler leiten und die Beispiele ersetzen, die wir nicht anführen.

Zweiter Abschnitt.

Vom Kantabile.

Kantabile heisst singbar. Die Bewegung, die ihm zukommt, ist sehr langsam. Das Kantabile ist für

die Vokalmusik, was die Adagio von Corelli, Geminiani, Tartini besonders, und nach ihm Nardini, für die Instrumentalmusik waren. Diese Adagio sind Muster in dieser Art.

Muster vom Kantabile [18] für den Gesang, besitzen wir in den Arien dieser Art von Leo, Vinci, Hasse, Caffaro, Piccini, Sacchini, Jomelli, Gluck etc.

Ein Musikstück, wie das Kantabile, ist das schwerste, was man singen mag, auch kann nur ein grosses Talent es gehörig singen; denn es verlangt die schönste Stimme und die genaueste Kunst. Die zum Vortrage des Kantabile erforderlichen Eigenschaften sind: 1) dass man die Töne zu ziehen vollkommen verstehe, gehörig Athem holen, und ihn lange sparen könne; denn in dieser Gesangsart besonders hat man oft Gelegenheit, das abgehandelte Ausfallen der Stimme anzubringen. 2) dass man die Gesangsphrasen, die Verzierungen und Manieren mit Ausdruck und mit der Würde ausführe, welche diesen Gesang von allen übrigen unterscheidet. 3) dass man Kraft und Salbung in das Portamento lege.

Der Styl des Kantabile verträgt nicht viel Verzierungen; vielmehr erfordert er eine hohe Einfachheit. Alle Verzierungen, besonders die Manieren, müssen weit, und der (feierlichen) Stärke dieser Gesangsart gemäss ausgeführt, das heisst, langsamer als überall artikulirt werden, doch ohne sie schwerfällig zu machen, ohne die Zierlichkeit, Leichtigkeit, und den Ausdruck zu verwischen, die ihr eigen sind.

Soviel im Allgemeinen vom Kantabile [19]. Das Uebrige besteht in besondern Anwendungen, und hängt

[17] Wir setzen als bekannt voraus, wo die guten Noten in einer musikalischen Phrase statt finden, oder in einem Takte, welches dasselbe ist. Wer es nicht weiss, muss die Anfangsgründe der Musik zu Rathe ziehen, welche sich im Anfange des ersten Theils des Solfeggio des Konservatorium befinden.

[18] Man wird am Ende dieses Werkes Stücke dieser Art wie die übrigen, wovon in den folgenden Abschnitten gehandelt wird, finden. Diese Stücke, die man als Muster von Einfachheit und Reinheit ansehen kann, können als Uebungen im Solmisiren, Vokalisiren und Textsingen dienen. Die Begleitung ist auf blosser Klavierbegleitung eingeschränkt, um sie ausführbarer zu machen.

[19] Diese Gesangsart, die man mit Recht das non plus ultra des Gesangs nennen kann, wird heut zu Tage, wie in Vokal- so in Instrumentalmusik vernachlässigt, oder besser gesagt, sie geht ganz unter. Zu wünschen wäre, dass sie wieder auflebte; denn das Studium, welches ihr vorangehen muss, müsste treffliche Sänger bilden. Aber seit einiger Zeit hat man nicht Geduld genug zu studiren, weil man zu geniessen strebt, und sobald unsre jungen Leute wahrnehmen, dass sie eine erträgliche oder schöne Stimme, und mehr oder weniger Anlage haben, werfen sie sich unbesonnen in das Gebieth der Musik, ohne je rückwärts zu sehen, ohne etwas gelernt zu haben. Der erste Beifall, den ihnen meistens unwissende, oder gefällige Schmarotzer zollen, ist ihnen die sicherste Gewähr ihres angeblichen Talents, und ein hinlänglicher Fingerzeig, von dem Augenblicke an ein, so zu sagen, kaum angefangenes Studium abzubrechen. In unsern Tagen will man fertig werden, ohne die geringste Mühe; und wendet man einige Mühe darauf, so geschieht es, um Gewohnheitsfehler mit Naturmängeln zu verbinden, oder um Na-

turgen zu verderben. Was ist nun daraus erfolgt? dass man, bis auf wenige Ausnahmen, fasst überall, wo man singen hören will, tadeln muss. Denn hier hört man unaufhörliche geschmacklose, schlecht ausgeführte, der Harmonie widersprechende Verzierungen, gemackerte Läufer und Triller; dort hört man einen langweilig schleppenden, taktwidrigen Gesang, mit unaufhörlichen, schrecklichen und betäubenden Schreien durchweht, welche, wie man meint, unzweideutige Zeichen der Wärme und der vorzugweise dramatischen Empfindung sind. Kurz, fast überall hört man falsch singen, schlecht aussprechen, und schleppend miauen, was für die gute Art von Portamento, für wahres Gefühl und wahren Ausdruck gehalten wird. Und alles dies wird beklatscht! und warum? weil der Mangel an Studium und guter Schule den wahren Geschmack und schönen Vortrag verderbt und verbannt hat. Ununterrichtete und ihren Fehlern preisgegebene Sänger haben unmerklich den Geschmack des Publikums verderbt, welches jetzt das Mittelmässige für schön, das Schlechte für mittelmässig hält, übrigens keine schulgerecht gebildeten Muster, die es zurückbringen könnten, anhörnd, hinwiederum die neuen nach einander auftretenden Sänger verderbt, und sie täglich in dem Irrthum hinhält, dessen Opfer er selbst ward. Vielleicht führt die Zeit glücklichere Veränderungen herbei; welche diese Bemerkungen, die wir hier, um Schüler vor der Gefahr des Beispiels zu warnen, machen mussten, unnütz und unstatthaft machen. Wir legen indess darüber unser Glaubensbekenntnis ab, und behaupten, dass, gäbe es auch Muster, die nicht nachzuahmen wären, es doch allerdings auch einige gäbe, die nachzuahmen sind. Das Schwere ist nur richtig zu wählen, um der Gefahr zu entgehen.

sowohl vom Geschmack der Lehrer, als den Anlagen und Studien der Schüler ab.

Dritter Abschnitt.

Vom Andante.

Das Andante ist das Mittlere zwischen lebhafter und langsamer Bewegung; es ist eine gemässigte Bewegung.

Der Styl des Andante ist anmuthig; die Bewegungen der Stimme müssen hier ausdrucksvoll, leicht und anmuthig seyn: die Verzierungen müssen reizende Einfachheit haben, und die Melodie nicht überladen; die Manieren müssen verhältnissmässig zu der Bewegung dieser Gesangsart vorgetragen werden, das heisst, nicht zu schnell, noch zu langsam, sondern in dem ihnen eigenthümlichen Styl.

Vierter Abschnitt.

Vom Allegro.

So nennen die Italiäner die lebhafteste Bewegung. Sie findet in verschiedenen Gesangsarten Statt, und trägt mancherlei Schattirungen (und Abstufungen).

Das Allegro, wovon wir zuerst sprechen, bezieht sich auf die Bravourarie. In solchen Arien kann ein Sänger die Biegsamkeit, Kraft und Gleichheit der Stimme, wie Genauigkeit und Richtigkeit des Vortrages bewahren.

Da bis auf wenige Ausnahmen diese Gesangsart nicht dem leidenschaftlichen Gefühl sich eignet, so darf der Sänger, ausser den vom Komponisten vorgeschriebenen Passagen, alles wagen, und neue Verzierungen hinzusetzen, wenn sie nur der Harmonie gemäss sind, ohne zu befürchten, dass er den Sinn, oder die dramatische Schicklichkeit beleidige. Denn selbst auf dem Theater wird angenommen, dass eine Bravourarie ausdrücklich geschrieben wird, um die Kehle und das Talent eines Sängers glänzen zu lassen.

Die Manieren in einer Bravourarie müssen sehr lebhaft, aber klar, rund, geschmeidig und kräftig seyn.

Wir brauchen keine Bravourarie als Muster anzuführen; diese Art ist so bekannt, die berühmtesten Komponisten haben so viel, woran man sich üben kann, geschrieben, dass wir es für überflüssig halten, länger dabei zu verweilen. Nur dies bemerken wir noch, dass die Mode, Bravourarien zu singen, in Italien, wo sie entstand,

fast ganz vorüber ist: sie wird unstreitig auch in Frankreich vorüber gehen.

Vom Orgelpunkt (Kadenz) und der Fermate.

Davon muss besonders bei den Bravourarien gehandelt werden; darum behielten wir uns vor, hier davon zu sprechen.

Wie man gewöhnlich einen Orgelpunkt an das Ende des ersten Stückes, und des Adagio in einem Instrumentalconzert setzt, so setzen ihn die Komponisten auch am Schluss einer Bravourarie oder eines Cantabile.

Der Orgelpunkt, den die Italiäner Kadenz nennen, muss in einem Athem vorgetragen werden [20]. Dies Gesetz haben die besten Sänger Italiens unverbrüchlich gehalten, und alle Singschulen ernstlich geachtet. Die Kadenz muss streng anfangen, mit einem Stimmaushall und mit einem sehr verlängerten Triller enden. Um das Gesetz, in einem Athem zu singen, genau zu beobachten, muss man seine Kraft berechnen, ehe man eine Kadenz anfängt; damit man immer Athem genug habe, leicht zu enden.

Der Anhalt- oder Ruhepunkt, welchen die Italiäner Fermata nennen, ist nun im Verlauf einer Arie, auf einer Dominante, oder auch Medianten etc. Ob man ihn durch Verzierungen verlängere, oder ihn nur in einem Stimmaushall bestehen lasse, womit er jedesmal beginnen muss, muss er, wie die Kadenz, in einem Athem gesungen werden.

In Kadenz und Fermate, besonders in der Kadenz, kann der Sänger seiner Phantasie in Hinsicht auf Verzierungen einen freien Schwung geben, und sehen lassen, ob er Musiker, Kenner der Harmonie, der Verkettung der Modulationen ist, ob er leicht auf den Punkt zurückkommen kann, von welchem er ausging, und den er keck verliess.

Fünfter Abschnitt.

Vom Agitato.

Agitato heisst buchstäblich: hin und her bewegt, figürlich: leidenschaftlich, schwärmend, voll Unruhe und Bestürzung. Die Bewegung des Agitato ist lebhaft und markirt. Es wird besonders zum starken Ausdruck der Verzweiflung, des Schmerzes, Zornes, der Eifersucht etc. gebraucht, ist also ein Wahnsinn in der Musik, welcher Wärme-Hingebung und Spannung erfordert. Es verlangt vom Sänger unendlich viel Gefühl und Ausdruck, rührenden Ton, und feste Sicherheit.

[20] Seit einiger Zeit lässt man die Kadenz in Bravourarien weg. Die Komponisten thun hier, was die Sänger fordern. Italienische Sänger von ehemals, auch wohl noch jetzt, werden geglaubt haben, ihr Ruf müsse darunter leiden, wenn die Kadenz wegliebe. Sie

hatten dafür herrliche Gründe; jetzt hat man sie dawider, weil die Kunst, lange athmen zu können, nicht mehr ein wesentliches Gesetz des Gesanges ist. Es ist also Zeit, dieses vergessene Gesetz wieder in seiner Kraft einzuführen.

In einer Arie dieser Art müssen Verzierungen unstatthaft seyn, wofern sie nicht kurz sind, den Ausdruck verstärken, und da gebraucht werden, wo die Verwirrung des Gefühls auf das Höchste gestiegen ist. Nur wenige Manieren sind hier passend; diese mit der dem Ausdruck der Worte und der Bewegung angemessenen Kraft und Schnelligkeit angebracht, werden den leidenschaftlichen Accenten des Agitato eine Zierlichkeit verschaffen die nie schadet, nie unstatthaft ist, wenn sie nur mit Einsicht und Geschmack dargestellt wird.

Unter den vielen Arien im Agitato führen wir folgende als Muster zur Uebung an.

	Se il ciel mi divide	im Alessandro nell' Indie.
	Lasciami, o ciel pietoso	in Zenobia.
von Piccini.	Cesse d'agiter mon ame	in Diana und Endymion.
	Il est affreux! il est extrême	in Penelope.
	Helas! pour nous il s'expose	in Dido.
von Sacchini.	Vous pouvez tout sur moi	in Evelina.
von Gluck.	O combat! ô désordre extrême!	in Echo und Narcissus.

Sechster Abschnitt.

Von der syllabischen Arie.

So heisst eine Arie, wo jede Sylbe eine Note hat. Es genügt zu bemerken, dass eine solche Arie alle Manieren und Verzierungen, so wie alles, was ein talentvoller Sänger ausserdem anwenden kann, verbietet. Es ist nur eine Art musikalisch zu sprechen. Auch nennen die Italiäner sie deshalb Aria parlante. Alle Bewegungen, nur nicht die langsamen, sind ihr angemessen. Sie fordert im Vortrage viel Sicherheit, richtige Intonation, sorgfältige Aussprache und Artikulation. Uebrigens muss der musikalische Rhythmus scharf bezeichnet werden, die Stimme, obwohl ohne Uebertreibung, auf den guten Takttheilen verweilen.

Solche redende Arien trifft man beständig in komischen Opern. Ehedem setzte man sie in Italien auch für die ernsthaften; Metastasio hatte einen besondern Rhythmus dafür. Jetzt sind sie darin nicht mehr Mode, und nur für die komischen Opern besimmt.

Siebenter Abschnitt.

Vom Rondo und Arien mit zwei Bewegungen.

Es gibt Rondo's von verschiedenem Charakter, nämlich: lustige oder ernste, grazioso's, oder traurige. Ein Rondo kann in einer oder in zwei entgegengesetzten Bewegungen fortgehen; das hängt von dem Sinn des Textes und der Phantasie des Komponisten ab. Ein Rondo wird in mehrere Strophen oder Reprisen eingetheilt, wovon die erste nach einer jeden immer wiederkehrt. Die Kunst des Sängers besteht nun darin, diese erste Reprise, so oft sie wiederkehrt, verschieden vorzutragen, um der Einförmigkeit vorzubeugen.

Im Rondo sind die italiänischen Sänger besonders vorzüglich. Sie verstehen es, die Grundharmonie bewahrend, die Sängerpartie der ersten Periode so zu verzieren, dass sie immer verschieden und kunstreich geschmückt wieder erscheint. Damit aber die Zuhörer für die Variationen des Gesanges der ersten Periode ihnen Dank wissen, so führen sie das erstemal diesen Theil ganz einfach und so aus, wie ihn der Komponist niederschrieb. Darnach kann der Zuhörer, was der Sänger von dem Seinigen hinzusetzt, beurtheilen, und dadurch werden sie ihres Effekts gewiss.

Es gehört viel natürlicher Geschmack und Ausdruck dazu, ein Rondo zu singen, auch Gefühl, wenn auch nicht so tiefes, als zum Agitato.

Das Rondo mit zwei Bewegungen [21], deren erste langsam, die zweite lebhaft ist, gibt nun einen doppelten oder gemischten Charakter, welcher im Verhältniss zu dem Style der ersten Bewegung, das Mittlere ist zwischen dem Kantabile und Andante, und in Rücksicht auf den der zweiten Bewegung sich dem Agitato nähert, indem es doch einen graziösen Anstrich behält, der dem letztern nicht ganz zukommt. Wir können nun den Styl bestimmen, worin die Manieren im Rondo vorgetragen werden müssen.

In der ersten Bewegung werden die Manieren weder die Würde, wie im Kantabile, noch die Leichtigkeit des Andante haben. Man muss also einen Mittelweg wählen doch immer bedenken, dass, welche Bewegung und welchen Ausdruck sie auch von der Art entlehnen, zu welcher sie gehören, sie doch immer den ihnen eigenthümlichen Accent beibehalten müssen.

In der zweiten Bewegung müssen sie wie im Allegro gebraucht werden, doch mit mehr Anmuth und Würde, als in der Bravourarie.

[21] Sarti, ein berühmter Komponist, nicht blos in der Musik, sondern auch in der Mathematik erfahren, lieferte zuerst ein Rondo mit zwei Bewegungen. Er schrieb in Rom für den be-

rühmten Sänger Millico das bekannte schöne, für alle Rondos von doppeltem Charakter musterhafte Rondo: un amante sventurato etc.

In den Rondos einer Bewegung werden die Manieren den dem Charakter, welcher durch die Bewegung bestimmt wird, angemessenen Gang nehmen.

Die Muster in Rondos sind so vielfach und bekannt, dass wir es für überflüssig halten, dies oder jenes Stück hieria vor andern anzuführen. Schüler können sich ohne Unterschied in allen üben, welche im Theater oder auch in Concerten gefallen haben.

Was die genannten Arien mit doppelter Bewegung betrifft, so sind sie gemischter Art, wie die in dieser Art gearbeiteten Rondos; deshalb nennen die Italiäner sie Arien von zwei Charakteren. Gewöhnlich ist die erste Bewegung dieser Arien langsam, und ganz im Charakter des Kantabile, die zweite lebhaft, und fast von gleichem mit dem Agitato.

Demnach ist leicht der Styl zu bestimmen, in welchem sie gesungen werden müssen, und wir verweisen deshalb den Leser auf die Abschnitte vom Kantabile und Agitato in diesem Kapitel.

Es gibt mehrere Arien in dieser Art, die wir als Muster zur Uebung für Schüler anführen wollen. Es sind:

von Gluck.	} Ah malgré moi	} aus der Alceste
von Sarti.		
von Paisiello.	} Mentre ti lascio, oh figlia	} aus la disfatta di Dario.
von Pergolese Buranello Galuppi Jomelli Piccini. Sacchini. Sarti.	} Se cerca, se dice	} aus d. Olimpiade

Noch gibt es ausser den abgehandelten Gesangsarten mehrere, die im Grunde nur Schattirungen und abgeleitet sind. Man muss die angegebenen als die vorzüglichsten betrachten, und bei ihrem Vortrage sich nach jeder derselben richten. Es würde zu weitläufig seyn, von allen diesen Schattirungen zu sprechen, welche eben so viel verschiedene Charaktere ausmachen. Studium, Beurtheilungskraft, Gefühl und Geschmack werden dem Sänger sie bekannt machen, so dass er sie in die gehörige Klasse stellen, und nach dem Hauptcharakter, aus welchem

jeder dieser untergeordneten entsteht, den Styl bestimmen wird, worin jede gesungen werden muss.

Sechstes Kapitel.

Vom Ausdruck.

Ausdruck im Gesange ist eine Naturgabe, welche die Kunst vergebens nachzumachen streben würde; man kann sie erklären, leiten, aber nicht lehren. Ein kalter Mensch kann ein fertiger Sänger werden, aber nie ein ausdrucksvoller.

Der Ausdruck kommt aus dem Gefühl, um immer ausdrucksvoll zu seyn, muss man sich nicht stets dem Gefühl ganz überlassen.

Es gibt keinen Ausdruck ohne Wahrheit; keine Wahrheit jenseits, wie diesseits der Empfindung, die man ausdrücken soll. Täglich hört man kalte und übertreibende Sänger; die ersten erreichen ihren Zweck nicht, die letztern überschreiten ihn, und beide misfallen gleicherweise, indem sie sich von der Wahrheit entfernen.

Diese zwei Klippen zu vermeiden, muss man den Umfang seines phisischen und moralischen Vermögens genau kennen lernen, um sie frei leiten zu können, wenn man den Gang der Leidenschaften in den verschiedenen Charakteren der bürgerlichen Gesellschaft studirt hat. Achilles und Thersites, Medea, und Antigone, Alexander und Panurg haben in den gleichen Leidenschaften nicht den gleichen Ausdruck.

Der Geist muss das Gefühl leiten, in Kenntniss der Menschen aller Zeiten und Länder. Lang und mühsam ist dies Studium, aber unerlässlich für den Sänger, der sich für das Theater bestimmt. Ohne Studium keine Wahrheit, ohne Wahrheit kein Ausdruck, ohne Ausdruck kein Geschmack [22], ohne Ausdruck und Geschmack kein dramatischer Sänger.

Siebentes Kapitel.

Von den harmonischen und litterarischen Kenntnissen, die ein Sänger haben muss.

Zur Vollendung des Sängers gehört nicht bloss eine schöne Stimme, ausgebildet nach der besten Methode, stauenswerthe Mittel der Ausführung: er muss auch Kenntnisse haben.

Die Kenntnisse eines Sängers müssen nicht sich auf das blosses Treffen und vom Blatt singen beschränken, was schon ein langes Studium voraussetzt. Er muss auch eine ausgebreitete Kenntniss der Akkorde, der Gesetze der

[22] Das hier gebrauchte Wort Geschmack bedeutet nicht Anmuth und Zierlichkeit, die ein fertiger Sänger dem Gesange geben kann. Es bedeutet das Vermögen, welches die Natur gibt, in der Reihe der Dinge jedes an seinen Platz zu stellen, der ihm gehört. Dies ist der Geschmack, der vom Ausdruck herrührt. Anmuth und Zierlichkeit wechseln mit Zeit und Ort; sie bilden eine Manier, die

man annimmt, vergisst, und wieder mit andern vertauscht. Der Geschmack, wovon in diesem Abschnitte und fast in allen übrigen die Rede ist, wechselt niemals, weil er sich auf die Natur gründet. Ein Künstler, der ihn nicht besitzt, zu welcher Kunst er sich auch bekenne, wird nichts schaffen, was nicht das Gepräge der Mittelmässigkeit trüge.

Harmonie, und der Modulation haben: er muss die Harmonie auf dem Pianoforte angeben können, und es wäre nicht unnütz, wenn er die Grundsätze der Komposition kenne.

Diese Kenntnisse sind einem Sänger nöthig, damit er nie Verzierungen brauche, die gegen die Harmonie verstossen, oder die Natur und den Charakter, wie der Melodie, die sie schmücken, so der damit verbundenen Begleitung.

Was die litterarischen Kenntnisse betrifft, so muss ein Sänger durchaus vollkommen seine Sprache verstehen, damit er die Worte richtig ausspreche, gehörig accentuirt, ihre bestimmte Bedeutung kenne, und alle Feinheiten und Schattirungen des Styls fasse.

Widmet ein Sänger sich dem Theater, so muss er auch noch Mythologie und alte, wie neuere Geschichte verstehen. Er muss Dichter lesen. Poesie und Geschichte werden sein Gedächtniss schmücken, seine Phantasie erwärmen, und sein Gemüth in der hohen Stimmung erhalten, welche nöthig ist, grosse dramatische Leidenschaften auszudrücken, den Charakter und die Gesinnung der Personen wieder zu geben, von denen die Geschichte oder die Fabel spricht, und die er darstellen soll.

Achtes Kapitel.

Von der Erhaltung der Stimme.

Die Stimme ist Unpässlichkeiten, Krankheiten unterworfen, welche zuweilen unheilbar werden, und den Verlust dieses Organs der Sprache und des Gesanges veranlassen. Wir wollen die Maassregeln, ihnen zuvorzukommen, angeben. Die Vorschriften, welche wir geben wollen, werden für die, so sich dem Gesange weihen, eine Art von Gewohnheitsdiät seyn, welche sie soviel als möglich vor nachtheiligen Zufällen bewahren wird.

In jedem Alter muss man sich hüten, die Singübungen in zu hohen oder zu tiefen Tönen zu verlängern;

denn nur in den Mitteltönen verändert das Stadium am wenigsten. — Wo es aber ermüdet, muss es sogleich unterlassen werden.

Man muss kein Instrument anhaltend und lange spielen. Saiteninstrumente, selbst das Klavier oder Fortepiano, wenn man es mit Virtuosität spielen will, halten die Muskeln in einer Spannung und Anstrengung, welche sich den Stimmorganen mittheilt, und auf die Länge ihnen schädlich werden kann.

Man darf sich nicht gewaltsamen Uebungen ergeben, wie dem Laufen, Ringen, Fechten, oder selbst dem Tanze, wenn er zu lebhaft und anhaltend ist. Man darf sogar nicht lange an einem Tische schreiben, weil dann der obere Theil des Körpers immer in einer gefährlichen Zusammenziehung sich befindet.

Nie gehe man plötzlich ohne gehörige Vorsicht, aus übergrosser Hitze in übergrosse Kälte, verhalte sich nie im Zugwinde. Heiserkeit, Katharr, Flüsse sind die Folgen solcher Unvorsichtigkeit, und können die Stimme nur verderben und verschlimmern.

Man meide alles Uebermaas selbst der Arbeit, und wache nie spät in die Nacht, besonders während Stimmwandlung. Es ist unbestreitbar, dass alles Uebermaas die Stimme vernichtet, Unfolgsamkeit, wie sie auch heisse, kann um den Vortheil bringen alles Raths, den wir gegeben, aller Studien, die wir angezeigt, aller in dieser Singeschule gegebenen Uebungen. Denn ist die Stimme einmal verloren, wozu nützt erworbene Fertigkeit?

Vom Beginn der Stimmwandlung bis zum Ende verhalte man sich, wie 1, 7. angerathen worden.

Befolget man diese hier gegebenen Vorschriften, so kann man sicher eine Stimme bewahren, wo nicht Krankheiten oder Unpässlichkeiten, oder organische, durch unermuthete Ursachen zugezogene Fehler die Warnungen fruchtlos machen, welche Erfahrung und wahrer Kunstseifer eingeben.

