

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]

Fünftes Kapitel. Von den verschiedenen Arten des Gesangs.

urn:nbn:de:bsz:31-70230

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.

DARDANUS.

O hört, ihr fasset mich, ihr seht mein Vertraun. Im Namen der zärtlichsten Liebe, ver...

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 verabschö 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 bloß 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 unentbehrlich 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.

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

Noch zweifeln an dem Siege. 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 liebe. 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 Wünsche.

Aus eu-rem Mund o Gott. Kann ichs er-fah-ren? Ach, was verlanget ihr? Welche Verwandlung, 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 Einfalt 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 bloß 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.