

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]

Drittes Kapitel. Von der Vokalisation im Allgemeinen.

urn:nbn:de:bsz:31-70230

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

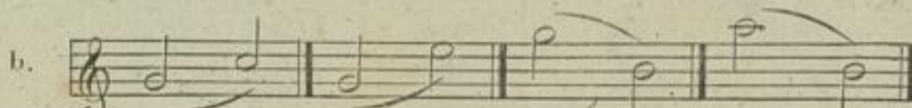


Diese Töne müssen gleich und bestimmt artikulirt werden, ohne sie zu vereinzeln, das heisst, ohne dass die Kehle zu merklich sich bewege.

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.

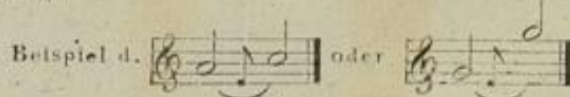


[7] Der Grund ist einleuchtend. Die Töne werden dünner und folglich schwächer, je höher sie werden. Um sie also im Gleichgewichte mit den tiefen zu erhalten, muss man ihnen mit gehöriger Vorsicht die fehlende Kraft ertheilen.

[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.

20 Sekunden, Athmen. Eben so.

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.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a series of eighth notes with diamond-shaped ornaments above them. The bass clef contains a series of half notes with fingerings 6, 6, 5, and 6 indicated below the notes.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a series of eighth notes with diamond-shaped ornaments above them. The bass clef contains a series of half notes with fingerings 7, 6, 7, and 7 indicated below the notes.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a series of eighth notes with diamond-shaped ornaments above them. The bass clef contains a series of half notes with fingerings 6, 5, 7, and 7 indicated below the notes. A triller is marked above the final note of the bass line.

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. Athmen.

First system of exercise No. 9, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a series of eighth notes. The bass clef contains a series of half notes with fingerings 6, 7, ++, 6, 6, 6, 7, and 7 indicated below the notes.

Second system of exercise No. 9, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a series of eighth notes. The bass clef contains a series of half notes with fingerings 6, 6, b7, 5, 6, 6, 6, 6, 7, and 6 indicated below the notes. An 'Athmen' marking is above the final note of the bass line.

Third system of exercise No. 9, consisting of a treble and bass clef. The treble clef contains a series of eighth notes. The bass clef contains a series of half notes with fingerings #6, 6, #6, 6, 6, and 6 indicated below the notes. A triller is marked above the final note of the bass line.

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.

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.

Triller. 3

Skala die Töne anzugeben.

Beschleunigte Bewegung.

Athmen.

N^o 23.

Triller. 7

Uebung die Töne zu tragen.

N^o 24.

Triller. 7

Uebung die Töne anzugeben.

Beschleunigte Bewegung.

Athmen.

N^o 25.

Triller. 7

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.

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 melodic line with notes and slurs. The bass staff contains a supporting line with notes and fingerings (6, 5, 4, #, 6, #, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 5, 6, 5, 7). The exercise is marked with 'Athmen.' above the staff.

Folgende Uebung muss wie die vorletzte gesungen werden.

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

Musical notation for exercise N° 34, starting with a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with notes and slurs. The bass staff contains a supporting line with notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 3, 7, 3, 6, 6, 5, 6, 5). The exercise is marked with 'Langsam.' and 'Athmen.' above the staff.

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen. Athm.

Musical notation for the second system of exercise N° 34, consisting of a treble and bass staff with notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6, 5, 3, 3, 6, 6, 5, 6, 6, 6, +6, 6). The exercise is marked with 'Athmen.' above the staff.

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen. Athm.

Musical notation for the third system of exercise N° 34, consisting of a treble and bass staff with notes and fingerings (6, 6, +6, 6, +6, 6, +6, 5, +6, 6, 6, #, 5, 5). The exercise is marked with 'Athmen.' above the staff.

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen. Athm.

Musical notation for the fourth system of exercise N° 34, consisting of a treble and bass staff with notes and fingerings (6, 6, 6, +6, 5, 5, 6, +6, 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 6, 6, +6). The exercise is marked with 'Athmen.' above the staff.

Athmen. Athmen. Athmen. Athmen.

Musical notation for the fifth system of exercise N° 34, consisting of a treble and bass staff with notes and fingerings (5, +6, 6, 6, 5, 5, 7, 6, 6, 6, 6, +6, 5, +6, 6, 6, 5, 7). The exercise is marked with 'Athmen.' above the staff.

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

N^o 35.

Beschleunigte Bewegung. Athmen. Athm.

Athmen.

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

N^o40.



Musical score for No. 40, featuring a treble and bass staff. The piece consists of six measures. The first five measures show a continuous eighth-note pattern in the treble staff, while the bass staff has a simple accompaniment of quarter notes. The sixth measure features a trill in the treble staff, indicated by a circled 'tr' above the note. The bass staff continues with a quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

N^o41.



Musical score for No. 41, featuring a treble and bass staff. The piece consists of six measures. The treble staff has a continuous eighth-note pattern. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes with some fingerings (5, 6, 6, +4, 6, 5, 6, 6+4) indicated below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

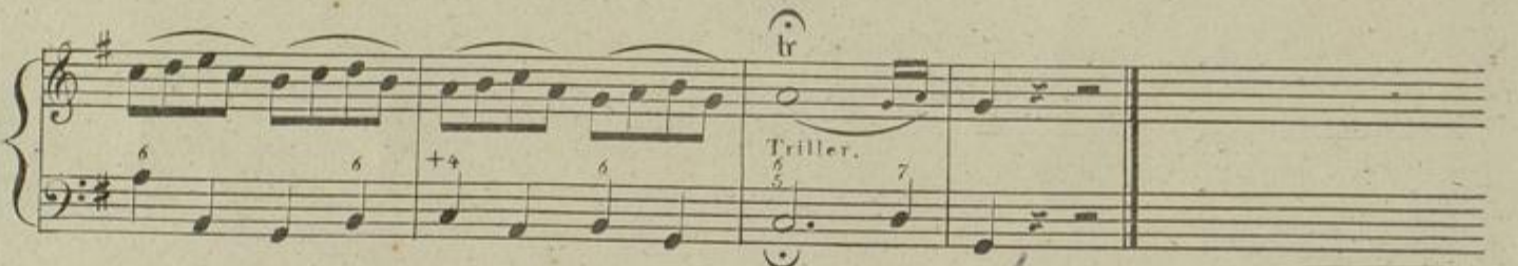


Musical score for No. 42 (treble and bass staves). The piece consists of six measures. The treble staff has a continuous eighth-note pattern. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes with some fingerings (6, 6, 6, +6, 6, 5, 5, 6, 5, 5) indicated below. The sixth measure features a trill in the treble staff, indicated by a circled 'tr' above the note. The bass staff continues with a quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

N^o42.



Musical score for No. 42 (treble and bass staves). The piece consists of six measures. The treble staff has a continuous eighth-note pattern. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes with some fingerings (5, 2, 5, 6, 6, 2, 6, +4, 6, 6) indicated below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

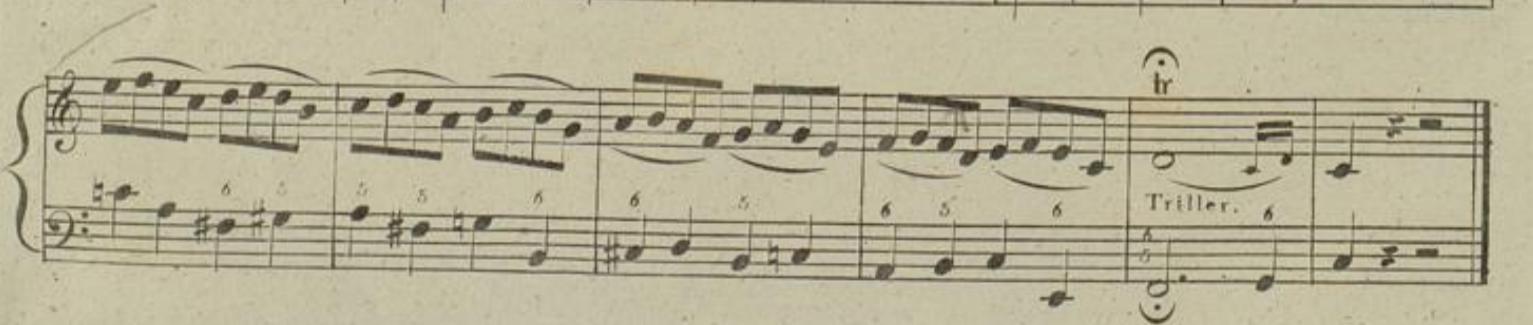


Musical score for No. 43 (treble and bass staves). The piece consists of six measures. The treble staff has a continuous eighth-note pattern. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes with some fingerings (6, 6, +4, 6) indicated below. The sixth measure features a trill in the treble staff, indicated by a circled 'tr' above the note. The bass staff continues with a quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

N^o43.



Musical score for No. 43 (treble and bass staves). The piece consists of six measures. The treble staff has a continuous eighth-note pattern. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes with some fingerings (6, 6, 6, 6, 6, 6) indicated below. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).



Musical score for No. 44 (treble and bass staves). The piece consists of six measures. The treble staff has a continuous eighth-note pattern. The bass staff has a simple accompaniment of quarter notes with some fingerings (6, 5, 5, 6, 6, 5, 6, 6) indicated below. The sixth measure features a trill in the treble staff, indicated by a circled 'tr' above the note. The bass staff continues with a quarter note. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is common time (C).

Nº 44.

Nº 45.

Nº 46.

Nº 47.

M. B. 349

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 säfftigen.

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 exercise No. 70 consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a vocal line, and the lower staff is a bass clef with a piano accompaniment. The music is in common time (C). The vocal line features a series of eighth-note runs, with slurs and fingerings (5, 6, 5) indicated. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line.

The second system continues the exercise. The vocal line has a key signature change to one flat (B-flat) and continues with eighth-note runs. The piano accompaniment remains consistent with the first system.

The third system continues the exercise. The vocal line features a key signature change to two flats (B-flat and E-flat) and continues with eighth-note runs. The piano accompaniment remains consistent.

The fourth system continues the exercise. The vocal line continues with eighth-note runs, including a trill-like figure. The piano accompaniment remains consistent.

The fifth system continues the exercise. The vocal line continues with eighth-note runs. The piano accompaniment remains consistent.

The sixth system concludes the exercise. It begins with the instruction "Triller. In einem Athem." above the vocal line. The vocal line features a trill and a final cadence. The piano accompaniment ends with a final chord. A finger number "7" is written below the piano staff.

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. A '+6' marking is present above the first measure of the bass staff.

The second system of music follows the same two-staff format. The treble staff continues the melodic line with similar rhythmic patterns and ornaments. The bass staff provides accompaniment. A '+6' marking is present above the first measure of the bass staff.

Nº 73.

Exercise Nº 73 is presented in a grand staff format. The treble clef part features a continuous sixteenth-note pattern. The bass clef part consists of a simple harmonic accompaniment with quarter notes. A '6' marking is visible above the first measure of the bass staff.

The third system of music continues the two-staff format. The treble staff has a melodic line with sixteenth notes. The bass staff has a simple accompaniment. A '+6' marking is present above the third measure of the bass staff.

Nº 74.

Exercise Nº 74 is in a grand staff. The treble clef part has a sixteenth-note pattern. The bass clef part has a simple accompaniment. A '6' marking is visible above the first measure of the bass staff.

The fourth system of music continues the two-staff format. The treble staff has a melodic line with sixteenth notes. The bass staff has a simple accompaniment. A '+6' marking is present above the third measure of the bass staff.

Nº 75.

Exercise Nº 75 is in a grand staff. The treble clef part has a sixteenth-note pattern. The bass clef part has a simple accompaniment. A '6' marking is visible above the first measure of the bass staff, and a '7' marking is visible above the second measure.

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 chords with fingerings like '+6' and '7'.

Third system of musical notation. The treble staff continues with a similar melodic pattern, and the bass staff has chords with fingerings '5', '6', and '5'.

Fourth system of musical notation. The treble staff continues with a similar melodic pattern, and the bass staff has chords 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 contains a melodic line, and the bass staff has a simple accompaniment with a '6' fingering.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues with a similar melodic pattern, and the bass staff has chords with a '6' fingering.

Seventh system of musical notation. The treble staff continues with a similar melodic pattern, and the bass staff has chords with fingerings '6' and '7'.

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 simpler accompaniment with some fingerings indicated by numbers 5 and 6.

Second system of musical notation, similar to the first. The treble staff continues the complex melodic line. The bass staff has fingerings 5, 6, and 7 indicated.

N^o 77.

Third system of musical notation, labeled 'N^o 77.'. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a complex melodic line. The bass staff has a simple accompaniment with a fingering of 5.

Fourth system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a complex melodic line. The bass staff has fingerings 5 and 6 indicated.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a complex melodic line. The bass staff has fingerings 5 and 6 indicated.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a complex melodic line. The bass staff has fingerings 5 and 6 indicated.

N^o 78.

Seventh system of musical notation, labeled 'N^o 78.'. It features a grand staff with a treble clef and a bass clef. The treble staff has a complex melodic line. The bass staff has a simple accompaniment with fingerings 4, 5, and 6 indicated.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a complex melodic line with many sixteenth notes, while the lower staff has 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 staves.

N^o 79.

Third system of musical notation, labeled 'N^o 79.'. It features a grand staff with a treble clef and a common time signature 'C'. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a bass line 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 common time signature 'C'. The upper staff has a melodic line, and the lower staff has a bass line with some rests.

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 sixteenth notes. The bass staff contains a simple accompaniment of quarter 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 a complex treble staff and a simple bass staff accompaniment.

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

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

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 grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a continuous eighth-note scale. The lower staff contains a bass line with a few notes and rests. A finger number '6' is written above the first note of the bass line.

Second system of musical notation, similar to the first. The upper staff continues the eighth-note scale. The lower staff has a bass line with a finger number '7' above the first note and a '+' sign above the second note.

Third system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note scale. The lower staff has a bass line with finger numbers '5' and '6' above the first and second notes respectively.

Fourth system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note scale. The lower staff has a bass line with finger numbers '6' and '+6' above the first and second notes respectively.

Fifth system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note scale. The lower staff has a bass line with a finger number '6' above the first note. The system ends with a double bar line.

In folgender Stelle nimmt man bei jedem Achtel halb Athmen.

N^o 83.

Sixth system of musical notation, labeled 'N^o 83.'. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The upper staff contains a continuous eighth-note scale. The lower staff contains a bass line with a few notes and rests. Finger numbers '5' and '6' are written above the first and second notes of the bass line.

Seventh system of musical notation. The upper staff continues the eighth-note scale. The lower staff has a bass line with finger numbers '5' and '6' above the first and second notes respectively.

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.

(Mehr als vom Anfange.)

.2. 2/4

Vom Vorschlag oder der Appoggiatura (II)

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

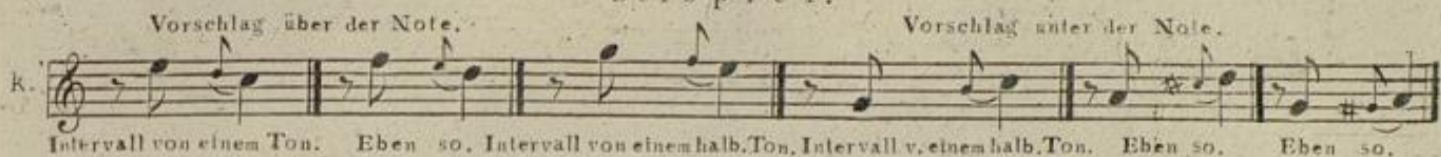
Appoggiatura (oder Vorschlag.)

(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.



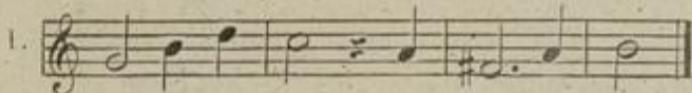
Intervall von einem Ton. Eben so. Intervall von einem halb.Ton. Intervall v. einem halb.Ton. Eben so. Eben so.

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.

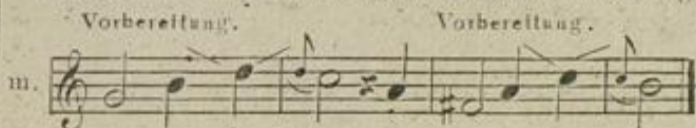
Beispiel.

Einfache Stelle.



Dieselben Stellen mit vorbereitetem Vorschlag.

Vorbereitung. Vorbereitung.

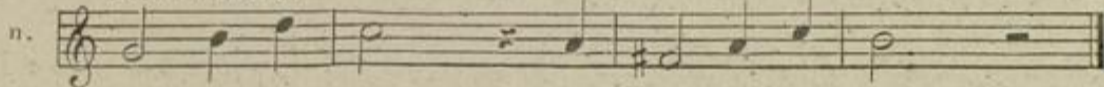


Der Vorschlag von oben muss kräftiger angegeben werden, als von unten; beide aber müssen stärker ausgesprochen werden, als ihre Hauptnote. (12)

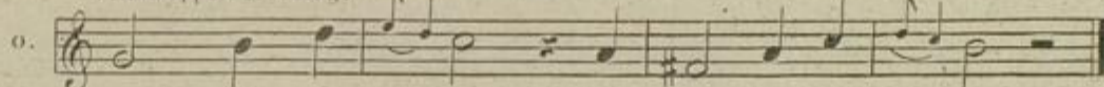
Man braucht auch im Gesang eine Manier, welche dadurch entsteht, dass man zu dem Vorschlag noch einen Vorschlag setzt, welches man Doppelvorschlag oder Doppelappoggiatura nennen kann.

Beispiel.

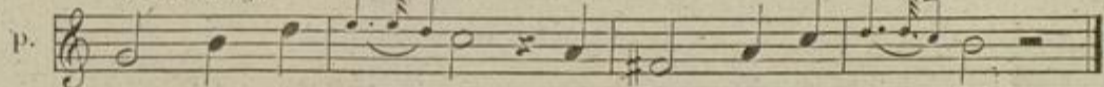
Einfache Stelle.



Mit Doppelvorschlag.



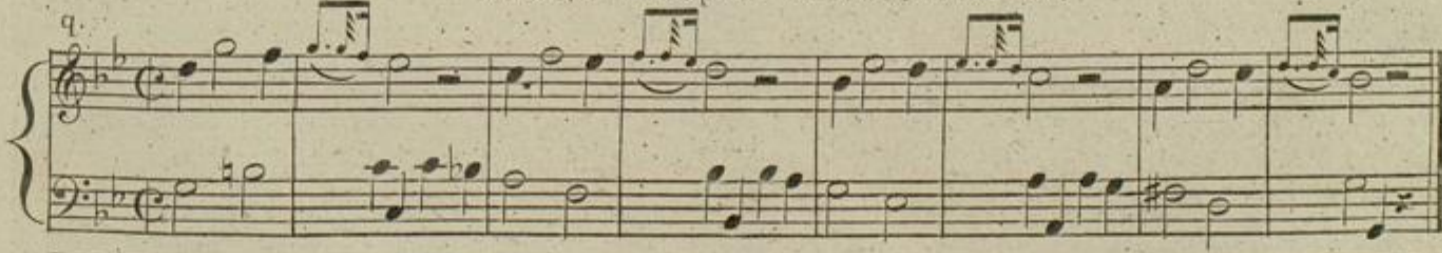
Ausführung.



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.

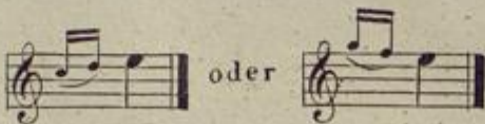
Andres Beispiel solcher Stellen.



(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.

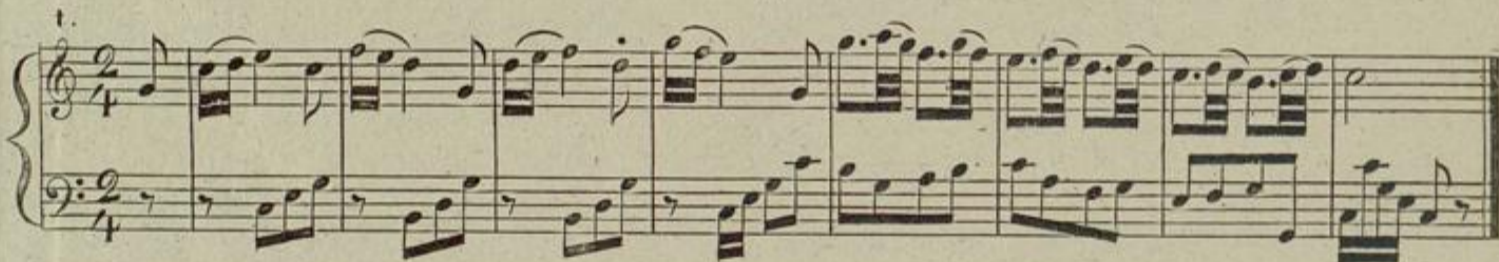
Beispiele dieser Manier.

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.

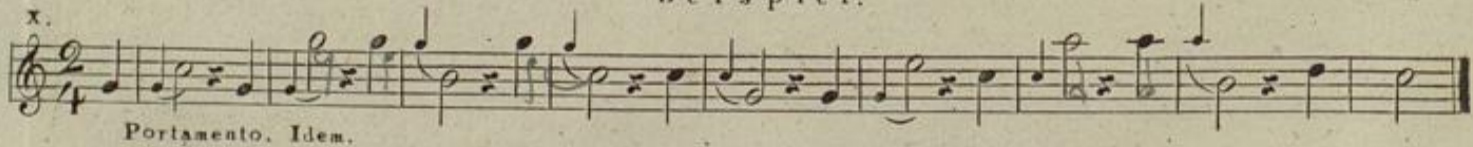
Beispiel u. 

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. 

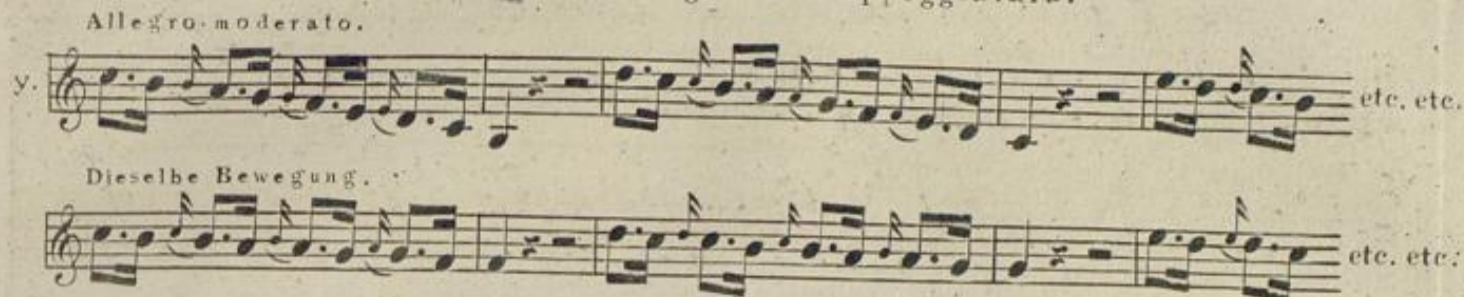
Die Komponisten brauchen zuweilen den Vorschlag um das Portamento anzuzeigen.

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-

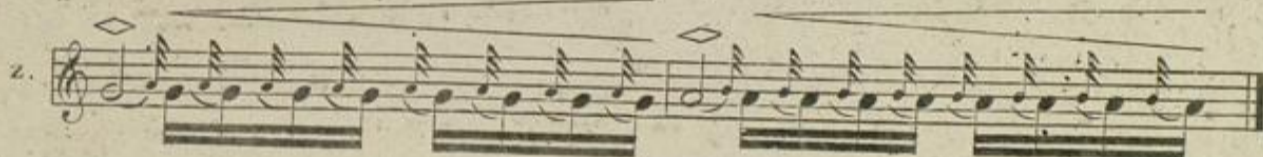
ders über den Triller gesagt wird, kann überhaupt auf alle Gesangsverzierungen angewendet werden.

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.

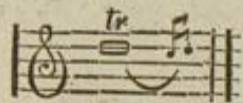
Diese Methode muss nothwendig genau befolgt werden, um die Richtigkeit der Intonation, und die Genauigkeit in der schwingenden Bewegung der beiden Töne des Trillers zu sichern. Ohne diese Vorsicht, und wenn man es der Phantasie des Schülers überliesse, würde man fürchten müssen, dass er entweder meckerte, 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 Median- te oder Dominante, wie im folgenden Beispiel:

b.  etc.  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.

M. B. 349



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.

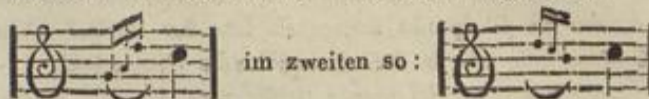
Noch müssen wir, ehe wir diesen Paragraph schliessen, bemerken, dass, sobald der Schüler fasst im Stande ist, den Triller nach unserer Vorschrift zu schlagen, der

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.

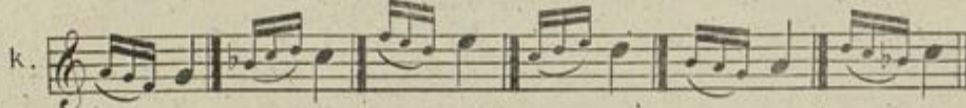
Kleine Terz. Eben so. Verminderte Terz.

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^s 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.

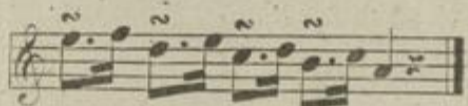
Was wir hier über das Verhältniss der Bewegung des Gesanges und des Gruppetto sagen, gilt auch von dem

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.

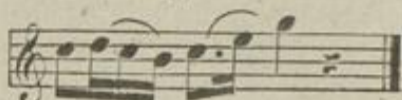
Wir wollen einige Stellen hersetzen, welche das Gruppetto erlauben, und wie wir schon bei andern Verzierungen gethan, die Bezeichnung und Ausführung beifügen.

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.

Larghetto.

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, sinngemäss 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 unterrich-

tet 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.