

# Syllabus

des

Conservatoriums der Musik

in

PARIS.

Enthaltend:

(die Grundregeln des Gesanges, Übungen für die Stimme,  
Solfeggien aus den besten ältern und neuern Werken, und Arien  
in jeder Art von Bewegung und Charakter.)

Verfasst

von

BERNARDO MENGIOZZI, CHERUBINI, GARAT,  
GOSSEC, MÉHUL, RICHER, GINGUÉNÉ, LANGLE, É,  
PLANTADE und GUICHARD.

Mus. Div. pg. 84/18

Leipzig.

Pr. 3 Rthl. 8 Gr.

bei Hoffmeister & Kühnel.

(Bureau de Musique.)

Antonia Maria Francisca Hoffmeister

0497347

LIBRERIA  
REGIA  
MEXICENSIS



---

*Erster Abschnitt,*  
*welcher von dem Mechanismus der Stimme handelt.*

---

E r s t e s   K a p i t e l

V o n   d e r   S t i m m e .

**D**ie Stimme ist das Organ der Sprache und des Gesanges. Dieses Organ philosophisch definiren zu wollen, würde hier, wo es bloß auf Unterricht im Gesange angesehen ist, etwas Ueberflüssiges seyn. Um jedoch mancherlei Anweisungen, welche hier vorkommen werden, gehörig zu verstehen, dürfte es nicht unnöthig seyn, sich eine allgemeine Kenntniß von den Werkzeugen zu verschaffen, wodurch die Stimme in Bewegung gesetzt wird.

Außer dem Gaumen, der Zunge, den Zähnen und den Lippen, die auf den Mechanismus der Stimme Einfluß haben, sind auch die Lunge, die Luftröhre, der Luftröhren-Kopf (Larynx), die Stirn- und Kinnbackenhöhlen (sinus frontales und maxillares), und die Nasenhöhlen, welche zur Bildung oder zur Modifikation derselben beitragen:

Die Lungen; eine Art von Blasebälgen, welche in der Brust befindlich sind und sich ausdehnen und zusammenziehen, sind eines der wesentlichsten Mittel der Respiration, ohne welche es gar keine Stimme gäbe.

Die Luftröhre; eine Art von Kanal, mittelst welchem die Luft in den Lungen aus und eingeht, ist ein knorplichter Körper, welcher hinten im Munde anhebt und sich in den Lungen verliert, woselbst er sich in zwey Theile theilt, die man die Luftröhren-Aeste nennt, und wovon der eine die Luft in den rechten, der Andere in den linken Lungenflügel leitet.

Der Luftröhren-Kopf ist eins der wesentlichsten Organe zum Athemholen (der Respiration) und das Hauptinstrument der Stimme. Er bildet den obern Theil der Luftröhre, hat die Gestalt eines cylinderförmigen Kanals, der sich durch eine Klappe öffnet, die man Glottis (Stimmritze) nennt, durch welche die Luft beim Athmen, Singen oder Sprechen auf- und niedersteigt. Sie kann sich zusammenziehen und ausdehnen, wie man will, und je nachdem sie sich mehr oder weniger erweitert, erfolgen alle Verschiedenheiten in den Tönen der menschlichen Stimme. Die Glottis wird durch einen sehr dünnen und biegsamen Knorpel geschützt, den man Epiglottis (Stimmritzen-Deckel) nennt; er ist beweglich, hat die Gestalt eines Epheublatts, ist innerhalb concav und außerhalb convex, und dient hauptsächlich, die Glottis nöthigenfalls zu bedecken.

Die Stirnhöhlen sind in den Stirnbeinen, oberhalb der Nase und den Augenbraunen.

Die Kinnbackenhöhlen sind in dem obern Kinnbacken, über der obern Kinnlade befindlich.

Die Nasenhöhlen befinden sich in der Nase, welche durch eine knorplichte Scheidewand in der Mitte von einander getheilt wird; die vordern Nasenlöcher bilden die äußere, und die hintersten die innere Mündung der Nase.

Alle diese Theile haben unter sich eine mehr oder weniger direkte Kommunikation, sind aber, wie schon gesagt, allesammt nothwendig zur Hervorbringung oder zur Modifikation der Stimme.



Da die Luft, welche durch das Athmen in Bewegung gesetzt wird, das hauptsächlichste Erforderniß des Organs der Stimme ist, so wird es von Nutzem seyn, den Mechanismus des Athemholens kennen zu lernen.

## Zweites Kapitel.

### Vom Athemholen.

Die Respiration geschieht dadurch, daß die Lunge die Luft in sich zieht und wieder von sich stößt; folglich durch zweierley Art von Bewegung, durch Einathmen und durch Ausathmen. In erstem Fall dehnen sich die Lungenflügel aus, um die äußere Luft in die Brust aufzunehmen; im andern sinken sie zusammen, um sie wieder herauszutreiben.

Es ist zu bemerken, daß der Akt des Athmens beim Singen von dem beim Sprechen, in etwas verschieden ist. Wenn man athmet, um zu sprechen, oder auch um frische Luft zu schöpfen, so ist das Erste was geschieht, daß man die Luft einsaugt; worauf die Bauchmuskeln aufgetrieben werden, und der obere Theil sich ein wenig in die Höhe zieht. Diese beiden Bewegungen erfolgen langsam, wenn der Körper in seinem natürlichen Zustande ist. Im Gegentheil aber, wenn man athmet um zu singen, so wird der Bauch eingedrückt und springt, indem die Brust schwillt und vordringt, mit Schnelligkeit wieder hervor.

Bey dem Ausathmen muß der Unterleib nur sehr langsam in seinen natürlichen Zustand gebracht werden und die Brust sich ganz allmählig senken, damit man die Luft, welche man eingeathmet hat, so lange als möglich bey sich behalte und schone; man muß sie nur langsam und ohne die Brust durch Stoßen zu erschüttern, fahren lassen: sie muß gleichsam wieder abfließen.

Man kann angehenden Singschülern nicht genug die Übung des Athemholens empfehlen, weil darauf bey dem Gesange Alles ankommt. Alle Tage müssen sie es sich zur Pflicht machen, sich damit zu beschäftigen; und auch ohne zu singen, müssen sie sich die Fertigkeit zu verschaffen suchen, den Athem so lange als nur irgend möglich an sich zu halten, und zwar genau nach den Regeln, die wir in dem dahin gehörigen Artikel ertheilen werden. Jedoch, versteht sich, mit gehöriger Einschränkung, welche die Rücksicht auf Gesundheit auflegt. Ein Sänger, der sich nicht in der Kunst des Athemholens geübt hat, wird genöthiget seyn, oft zu athmen; aber eben dadurch werden seine Hilfsmittel bald erschöpft seyn, und seine Stimme wird nur noch schwache und unsichere Töne hören lassen. Ohne eine große Masse Luft, die man schnell und lange Zeit festhalten kann, giebt es weder Kraft noch Klang in der Stimme; ja, ohne diese Fähigkeit ist man sogar nicht im Stande, gehörig in Phrasen zu singen. Ein Hauptfehler, vor dem man seine Schüler bewahren muß, ist, daß sie nicht mit einer Art von Schluchzen Athem schöpfen; dies ermüdet sehr, den Sänger sowohl, der diese unglückliche Gewohnheit angenommen hat, als auch den Zuhörer. Diese böse Gewohnheit zerstört am Ende alle Kraft unserer Brust, und man muß dabey sehr bald alles Singen gänzlich einstellen.

## Drittes Kapitel.

### Vom Angeben des Tons.

Wenn der Ton einmal gefaßt ist, so muß er ungezwungen und schnell angegeben werden, damit er nicht fehlerhaft werde. Dies letztere geschieht auf zweierley Art: wenn man nemlich den Ton nicht gleich fest angiebt, so wird er guttural und bleibt gleichsam in der Kehle stecken; wenn man ihn aber zu sehr nach dem Kopfe zu preßt, wird er nasal, und dann entsteht, was man durch die Nase singen nennt.

## Viertes Kapitel.

### Eintheilung der Stimme.

Es giebt zwei Gattungen von Stimmen, die Männer- und die Weiberstimme. Jede dieser beiden Stimmen theilt sich wieder in eine tiefe, mittlere und hohe ein. Die tiefe männliche Stimme heißt nach dem Italienischen *Basso*, im Französischen *Basse Contre*. Die mittlere männliche Stimme ist der *Baritono*



(hohe Bafs), *Basse-Taille* oder *Concordant*. Was die hohe männliche Stimme betrifft, so unterscheiden die Franzosen die gewöhnliche Tenor- und hohe Tenor-Stimme (*Taille* und *Haute Contre*) von einander; allein diese Eintheilung ist nur illusorisch. Denn ob ein Ton mehr oder weniger hoch, mehr oder weniger nasal ist — das bringt doch keine neue Art von Stimme hervor, wie man bald in dem Artikel, der von dem Umfange der verschiedenen Stimmen handelt, das Mehrere sehen wird.

Die Italiener nennen die hohe Mannsstimme Tenor, denn bei ihnen gehört die eigentliche Altstimme den Weibern zu. Wir glauben also die dreierlei Arten der männlichen Stimme mit den Namen: Bafs, *Concordant* (Baritono) und Tenor schlechtweg bezeichnen zu müssen.

Auch die Weiber haben dreierlei Arten von Stimme: den tiefen Alt (*Haute Contre*), den die Italiener Contralto nennen; den Mittel-Sopran (*Bas-dessus*), oder Mezzo Soprano; und den Diskant (*Dessus*), oder eigentlichen Soprano.

Wir werden also, da es bei uns nicht Gebrauch ist, die tiefe weibliche Stimme *Haute-Contre* zu nennen, dieselbe durch Contralto andeuten, so wie wir die mittlere, tiefen Sopran (*Bas-dessus*), und die hohe Stimme Soprano oder (*Dessus*) nennen werden.

---

## F ü n f t e s   K a p i t e l .

Von den natürlichen Übergängen (*Registres*) der verschiedenen Stimmen.

Die Männer haben zwei Arten von Stimme oder Register; eine Brust- und eine Kopfstimme, welche letztere man auch, aber uneigentlich Falsch nennt.

Die Töne der Bruststimme werden zunächst durch Anstrengung der Brust hervorgebracht. (Dieser Art sind allemal die tiefen und mittleren Töne). — Die Kopftöne werden durch die Stirn- und Nasenhöhlen gebildet. Dies muß mit der gehörigen Vorsicht geschehen, wenn die im dritten Kapitel angezeigten Mängel vermieden werden sollen.

---

## S e c h s t e s   K a p i t e l .

a) Von dem Umfange der verschiedentlichen Männerstimmen.

Die männliche Bafsstimme begreift zwey Oktaven in sich; vom F unter der ersten Linie im Bafs-System (welcher den Schlüssel auf der vierten Linie hat), bis zum eingestrichenen f. Man kann den Umfang aber auch von G bis zum eingestrichenen e annehmen, weil das tiefe F gewöhnlich zu schwach, und das eingestrichene f nur durch Anstrengung hervorgebracht und schreyend wird.

Bei dieser Stimme hat der Übergang von der Brust- zur Kopfstimme so viel Schwieriges, daß selbst der Sänger, welches der letztern mächtig ist, nur sehr selten davon Gebrauch macht. Es soll also davon gar nicht mehr die Rede seyn.

Der Umfang des Baritono's (*Concordant*) kann für die Bruststimme auf zwölf Töne bestimmt werden, nemlich vom H bis zum eingestrichenen f; was darüber hinaus ist, wird Kopfstimme.

Der Tenor-Umfang kann in der Bruststimme auf elf Töne angenommen werden, nemlich vom d der ersten Linie des Tenorsystems bis zum g über den Linien. — Es giebt Tenore, die in der Bruststimme bis a oder b hinauf gehen, und dies ist, was die Franzosen *Haute Contre* nennen; aber dergleichen Tenore sind so selten, daß man darum keine besondere Art von Stimme anzunehmen braucht.

Zur Kopfstimme wird der Tenor, bei dem eingestrichenen a, und geht so weiter hinauf, selbst bis zum zweigestrichenen d und wohl noch höher.

b) Von dem Umfang der Weiberstimmen.

Der Contraalt ist für die weibliche Stimme, und von dem nemlichen Umfange wie der Bafs der Männer, nur eine Oktav höher; auch hat er für die Kopfstimme eben dieselben Unbequemlichkeiten.



Der tiefere Sopran hat den Umfang des Baritons, in der höhern Oktave, und kann mit der Kopfstimme singen.

Der Diskant oder hohe Sopran hat (in dem Umfange von zwei Oktaven) drei natürliche Abtheilungen, oder Register; die erste Abtheilung begreift vier Brust-Töne, von c auf der ersten Linie des Diskantschlüssels, bis f im zweiten Zwischenraum von unten gerechnet. — In dem zweiten Revier ändert sich die Stimme bei g der dritten Linie, und dieser Ton bis zu seiner Oktave erfordert eine Anstrengung des obern Theils des Luftröhren-Kopfs (Larynx).

Nur in dem kleinen Umfang von  $\bar{a}$  bis  $\bar{c}$  sind Kopftöne für die dritte Abtheilung der Diskantstimme; drüber hinaus fangen die Nasaltöne an.

Diese Stimme hat in der Höhe, so zu sagen, keine Beschränkung. Es gibt Weiber, die eine so außerordentlich feine Stimme (*voix sur-aiguë*) haben, daß sie bis zum dreigestrichenen g, ja selbst zum d der sechsten Oktave des Klaviers hinauf geht. Unterdeß ist dies eine sehr seltene Naturgabe.

## Siebentes Kapitel.

### Von der Verwandlung (Mutation) der Stimme.

In der Periode, wo beide Geschlechter aus der Kindheit in den Zustand der Mannbarkeit übertraten, bewirkt die Natur eine Veränderung in der Stimme. Die Zeit ist nicht bei allen gleich, weder bei dem einen noch bei dem andern Geschlecht, und kann also hier nicht genau angegeben werden. Unterdeß ist so viel gewiß, daß bei der Mutation mit der männlichen Stimme eine gänzliche Verwandlung vorgeht, so daß sie einen von dem vorigen ganz entgegengesetzten Charakter bekommt, während die Veränderung bei dem weiblichen Geschlecht in weiter nichts besteht, als daß die einmal vorhandene Stimme nur mehr Kraft und Klang, zuweilen auch mehr Umfang erhält.

Nach mehreren Beobachtungen, die man über die männliche und weibliche Stimme angestellt hat, ist man vor dem Eintritt der Mannbarkeit so ziemlich im Stande, bei einem Kinde beiderlei Geschlechts vorher zu bestimmen, welchen Charakter die Stimme nachher annehmen wird. Hat ein Knabe und ein junges Mädchen vor jener Zeit eine helle und ausgreifende Stimme, so wird der Erstere hinterher einen hohen Tenor, und die Letztere einen Sopran erhalten. Ist aber beider Stimme vorher von der Beschaffenheit, daß es ihnen leichter wird abwärts, als aufwärts zu steigen: so läßt sich mit ziemlicher Gewißheit annehmen, daß der Knabe einen Baritono, und das Mädchen einen tiefen Alt bekommen wird.

Dies ist der Gang der Natur, wenn sie nicht durch Krankheiten oder Ausschweifungen, oder durch zu angestrengte Übung im Singen während der Mutations-Zeit, in ihrem Geschäft aufgehalten oder ihr geradezu entgegen gewirkt wird. Stört man die Natur auf die eine oder die andere Art, so fallen die Wirkungen der Mutation anders aus, und man kann bestimmt annehmen, daß, wenn Krankheiten, Unregelmäßigkeiten in einem gewissen Punkt und überspannte Sing-Übungen, die Stimme nicht unwiederbringlich verderben, diese Dinge die Stimme doch sehr beschränken, und schwache, winzige Stimmen zum Vorschein kommen lassen, wiewohl diese nicht allemal zu den schlechtesten gehören. Gewöhnlich hat dies zur Folge, daß die Stimme etwas tiefer wird, als sonst geschehen seyn würde, Jünglinge also einen Baritono statt des reinen Tenors, oder einen tiefen Bass, statt des hohen Basses, bekommen; und die jungen Mädchen einen Mezzo-Sopran, statt des Diskants, oder einen tiefen statt des gewöhnlichen Alts.

Diese Stimmen sind natürlicher Weise sehr beschränkt, sowohl in der Tiefe, als in der Höhe.

Da nun also solche Erfahrungen vorhanden sind, so ist überaus nöthig, daß man eine Methode einführe, welche der Verschlechterung der Stimme nach der Mutation, zuvorkomme; sollte sie auch durch Hindernisse, die nicht zu vermeiden standen, zu einem nur geringem Umfange gebracht worden seyn.

Der Schüler muß gewöhnlich zu singen aufhören, wenn die ersten Spuren der Mutation sich einstellen. Dieser Gebrauch hat sich durch die alten Meister eingeführt, die besorgt waren, die unerfahrenen jungen Leute



möchten Schaden an ihrer Stimme erleiden, wenn sie sie vor oder binnen der Zeit der Krisis allerhand Arten von Solfeggi's in der Höhe und Tiefe durcheinander singen ließen. Sie hatten in diesem Sinne allerdings Recht; denn es ist auf jeden Fall besser, den Schüler lieber gar nicht singen zu lassen, als seine Stimme zu einer Zeit, wo sie die größte Schonung erheischt, zu sehr anzustrengen. Allein wir sind doch der Meinung, daß man, bey recht viel Vorsicht, den Schüler dennoch, selbst während der Krisis singen lassen kann; nur muß es sehr mäßig geschehen und ohne die tiefen, am wenigsten aber die hohen Töne der Stimme zu forciren.

Zu dem Ende muß der Lehrer tagtäglich die Stimme seines Schülers beobachten und studieren, damit er aus den Übungen welche er ihn vornehmen läßt, allmählig die Brusttöne weglasse, welche er bey der Mutation verlieren wird. Findet er, daß seiner Stimme nicht mehr bleibt, als ungefähr der Umfang einer Oktave, so muß er das Singen einstweilen ganz und gar einstellen.

Wenn man diese Methode bei Knaben und Mädchen, besonders aber bei ersteren, mit treuer Gewissenhaftigkeit befolgt, so wird man die Stimmen der Eleven, statt sie zu verderben, nicht allein erhalten, sondern die Mutation selbst wird auch dadurch um so schneller von statten gehen, und ihr Ende erreichen.

## *Zweiter Abschnitt,* *welcher das Praktische der Singschule betrifft.*

### E r s t e s K a p i t e l.

#### Stellung des Singschülers beim Üben der Tonleiter.

Natürliche Unvollkommenheiten der Organe, die bey der Stimmbildung ihren Einfluß äußern, und Fehler, die von einer langen und verkehrten Anwendung jener Fähigkeiten herrühren, die wir von der Natur erhielten, sind schwer zu verbessern. Es ist daher die Pflicht des Lehrmeisters, der ersten Quellé, aus welcher jene Fehler und Mängel entsprangen, aufmerksam nachzuspüren, und ihnen, wo möglich, abzuhelfen; und er muß, so lange er nur kann, Alles dazu thun, daß der Schüler derer nicht noch andere annehme. Denn läßt man üblen Angewöhnungen erst Zeit sich festzusetzen, und man will sie dann hinterher fortschaffen, so wird man weder durch Geduld, noch durch die sorgfältigsten Bemühungen dazu gelangen, sie gänzlich auszurotten. Ein Schüler, der unter guter Leitung ein vortreflicher Sänger hätte werden können, wird unter jenen Umständen, wenn auch nicht gerade ein ganz schlechter, doch nur ein sehr mittelmäßiger Sänger werden; eine natürliche Folge, wenn man den Schüler in der ersten Periode seiner musikalischen Erziehung verwahrloset.

Die, dem Gesange am mehresten entgegen wirkenden Fehler rühren zum öftern von einer fehlerhaften Lage der Theile des Mundes her. Diese bilden zwar eigentlich den Ton nicht, aber sie dienen doch dazu ihn zu modifiziren. Hierauf muß also die Aufmerksamkeit des Lehrers zum allerersten gerichtet seyn.

Da die Natur ihre Gaben nicht unter alle Individuen gleich vertheilt, diesem einen zu kleinen Mund, dem andern einen zu großen; diesem zu lange, jenem zu kurze Zähne giebt, und bey manchem die obere Kinnlade zu weit über die untere hervorliegend macht: so muß ein wohl unterrichteter und Alles genau beobachtender Lehrer darauf Bedacht nehmen, von allen diesen Unvollkommenheiten Vortheil zu ziehen und dieselben durch eine gute Sing-Methode auf das beste zu benutzen.

Es ist daher vor allen Dingen nothwendig, daß der Lehrer seinen Schüler bey allen Singübungen gegen sich über habe, um ihn auf der Stelle einhalten zu lassen, wenn er findet, daß er nicht ganz genau nach der Vorschrift verfährt.



Bey allen Singübungen ist das Auf- und Absingen der Tonleiter das Schwerste, aber auch zugleich das Unentbehrlichste. Geschieht dies wie es soll, so bildet es unausbleiblich die Stimme des Schülers, und rundet und kräftiget sie. Auch gelangt man dadurch am sichersten dahin, die Fehler der Stimme und die natürlichen Mängel der Organe zu verbessern. Die alten italienischen Singmeister empfahlen zu dem Ende diese Übung Vorzugsweise vor allen übrigen, und wir haben eine Menge Erfahrungen, welche von der Weisheit dieses Rathes zeugen.

Wenn der Schüler sich zum Absingen der Tonleiter wohl in Stand setzen soll, so muß er 1) gerade aufrecht stehen, doch ohne den mindesten unnatürlichen Zwang. 2) Muß er den Kopf aufrecht halten, ohne ihn jedoch zu sehr hinten über zu werfen; denn, wenn die Kehlmuskeln zu sehr angespannt sind, so können sie nicht mit der gehörigen Freiheit wirken. 3) Der Mund muß gleichsam lächelnd und schicklich geöffnet seyn, wenigstens so weit, als es die natürliche Bildung seines Mundes zuläßt, damit er den Vokal, welcher der Tonleiter zum Grunde gelegt ist, deutlich und sicher, ohne Hin- und Herschwanken, aussprechen könne. 4) Muß er sich beim Öffnen des Mundes hüten, daß seine Gesichtszüge keinen widrigen Ausdruck annehmen; auch muß er sich vor dem Grimassiren mit den beweglichen Theilen des Gesichtes in Acht nehmen. 5) Muß er die Zunge an die untern Zähne leicht anlegen. 6) Die obere Kinnlade muß perpendikulär, und in einer mäßigen Entfernung von der untern gehalten werden.

Da keine Regel ohne Ausnahme ist, so scheint es uns von Nutzem darauf Acht zu geben, bey welchem Grade der Oeffnung des Mundes die Stimme des Schülers angenehmer, wohlklingender und reiner wird. Auf diese Weise lasse man ihn den Mund jedesmal gestalten; versteht sich, daß darunter nicht die deutliche Aussprache des Vokals, auf welchem er die Skala singen soll, leide.

Bevor der Schüler den Ton angiebt, und während er auf die angezeigte Art den Mund öffnet und ihn in seine gehörige Lage bringt, — welche unbeweglich dieselbe bleiben muß, so lange der Ton dauert — muß er schnell Athem hohlen. Wir beziehen uns hier auf das zweite Kapitel des ersten Abschnitts, wo von dem Einathmen und Ausathmen die Rede war. Mit letzterem insonderheit muß man, so viel als möglich, ökonomisiren.

## Z w e i t e s   K a p i t e l .

### Übung in der Skala.

Die Übung in der Skala, sowohl auf- als abwärts, muß auf dem Vokal A geschehen. Hat die Stimme des Schülers hierin Sicherheit erlangt, so kann man ihn auf dem Vokal E singen lassen.

Gleich im Augenblick nach dem Athemholen, muß er den Ton richtig fassen, und dieser muß gleich beim ersten Angeben gemäßiget, doch aber sicher und fest seyn; darauf läßt er ihn zu einer gewissen Stärke anschwellen, und alsdann eben so stufenweise wieder abnehmen. Der Ton muß sich unmerklich verlieren, ohne daß der Schüler dabey weder Mund noch Zunge bewegt, und eben so wenig beim Ausgehen des Tons, durch den mindesten Druck der Brust, nachhilft.

Ein solches Ausziehen des Tons nennen die Italiener *messa di voce*. Dieses muß einen Anfang, ein Mittel und Ende haben, und die Übung darin muß auf jedem Ton der Skala angestellt werden. Die besten italienischen Sänger machen niemals eine Schluß-Kadenz (*point d'orgue*) oder einen verlängten Triller, ohne dieses *messa di voce*. Ein geschickter Sänger, der eine gute Methode hat, wird stets, wiewohl immer mit gehöriger Proportion, allen Tönen seiner Stimme die Eigenschaft dieses *messa di voce* zu geben, oder sie mit andern Worten, ausziehen und zu relachiren wissen; besonders in Arien von langsamerem Zeitmaafs. Wenn Sänger, die diese Studien niemals gemacht haben, sich demungeachtet einbilden, das *messa di voce* in ihrer Gewalt zu haben, so darf man nur sicher glauben, daß sie weiter nichts, als sehr mittelmäßige Subjekte sind.

Es ist zu bemerken, daß die größte Stärke gerade in die Hälfte der Dauer des Tones fallen muß. Hat der Schüler Kraft genug in der Lunge (zu welcher man es mit der Zeit durch viele Übung bringen kann), um den Athem zwanzig Sekunden lang an sich zu halten, so wird das Forte sich bey der zehnten oder eilften Sekunde finden.



Auf die angezeigte Art muß jeder Ton der Skala gesungen werden, und zwischen jedem Ton muß der Schüler frischen Athem holen.

Es ist zu bemerken, daß die Diskantisten, wenn sie die Skala singen, die Sexte (also von  $\bar{c} \leftarrow \bar{a}$ ) und die Decime ( $\bar{e}$ ) fast besfändig zu tief intoniren. Um diesen Fehler zu verbessern, muß man den Schüler bey diesen Noten den Mund mehr, als bey den übrigen, öffnen und ihn diese Töne so schwach als möglich angeben lassen. Auch pflegt bey dem Aufsteigen die Stimme sich herab-, und bey dem Niedersteigen hinaufwärts zu neigen; diesem Übel muß man auf die nehmliche Weise abzuhelpen suchen.

Übung in der Tonleiter, um die Stimme zu bilden, der Intonation Sicherheit zu verschaffen und richtig Athem holen zu lernen. (Siehe das Beispiel No. 1.)

NB. Für den zweiten oder Mezzo-Sopran braucht die Tonleiter nicht höher, als bis zu  $\bar{e}$ , oder höchstens bis  $\bar{f}$  zu gehen. —

Der Tenor hat ganz dieselbe Tonleiter wie der Sopran, nur eine Oktav tiefer.

Für den Baritono so wie für den Contraalt, braucht man diese Skala nur in G zu transponiren, wo denn der erste Ton G für jene Stimme (S. 2.) und für diese (S. 3.) bezeichnet ist. Auf gleiche Weise verhält es sich mit allen Übungsexempeln, welche hier in der Folge an seinem Orte vorkommen sollen.

Mit dieser Übung muß alle Tage, besonders im Anfange fortgefahren werden, jedoch in gehöriger Maafse, weil sonst die Brust darunter leiden möchte. Sobald der Lehrer gewahr wird, daß der Schüler müde zu werden beginnt, muß er mit dieser, so wie überhaupt mit jeder Singübung einhalten.

1. 20 Sekunden Athemzug, Jedem (Alle übrigen Noten werden gehalten und nuancirt, wie die erste.)

## D r i t t e s K a p i t e l .

### Von der Vokalisation überhaupt.

Vokalisiren heißt, auf einen Vokal oder untergelegten Laut singen.

Wir haben Kap. II. dieses Abschnittes gesagt, daß man die Tonleiter wechselsweise auf den Vokal A und E singen soll. Wir fügen hier noch hinzu, daß nur allein auf diese beiden Laute vokalisirt werden muß, und verwerfen hiermit die Gewohnheit, auch auf andere Vokale zu solfeggiren, hauptsächlich auf I und U, schlechterdings, weil bey der Artikulation dieser beiden Vokale der Mund eine ganz entgegengesetzte und dem Singen nachtheilige Lage annimmt. Dieses Verbot gründet sich nicht allein darauf, daß jene Vokale die Stimme entstellen, sondern auch weil so gesungene Stellen, sobald sie über den Umfang von vier Tönen hinaus gehen, monoton klingen und einen äußerst unangenehmen Effekt machen. Ein Sänger oder ein Komponist, der Passagen auf diese häßlichen Vokale anbringen wollte, würde den offenbarsten Beweis von seiner Geschmacklosigkeit geben, und sich verdientem Tadel aussetzen.

Bey dieser Übung muß man darauf sehen, daß der Schüler den Mund stets in gleicher Öffnung erhalte, und besonders niemals weder mit dem Kinne wackle, noch die Zunge hin und her bewege. Kurz es muß hierbey ganz so zugehen, wie bey dem Singen der Tonleiter.

Um gut zu vokalisiren, dazu gehört, daß der Schüler 1) den Ton gleich zu fassen wisse; 2) die Naturabtheilung seiner Stimme, also den Übergang von der Brust- zur Kopfstimme, so wenig als möglich merklich mache; 3) die Stimme trage; 4) alle und jede Verzierungen des Gesanges mit Anmuth, Leichtigkeit und Präzision exekutire; und 5) die musikalischen Phrasen pünktlich observire.

Von jedem dieser Dinge insbesondere, mit hinzugefügten Beispielen zur Übung.



## Erste Abtheilung.

### Vom Treffen des Tons.

Der Ton muß gleich auf einmal frei und richtig angegeben werden, ohne vorheriges Umhertappen, und ohne Versuch, durch Nebentöne den Hauptton herbeizuführen.

Jede Note der nachfolgenden Tonleiter muß so gesungen werden, daß man weder zwischen ihr und der vorherigen, noch der nachfolgenden eine Art von Schluchzen aus der Kehle hört. — Auch muß der Schüler nicht, wie in der obigen Skala No. 1., nach einer jeden Note Athem schöpfen; vielmehr die ganze Tonleiter bis zum letzten Ton in einem Athem sowohl hinauf- als herabsingen. Er muß also auf jede Note nur so viel vom Athem verwenden, als zu einer festen Intonation erforderlich ist, und die Bewegung darnach einzurichten suchen, damit er mit dem Athem bis zuletzt auskommen kann.

### Zur Übung.

Einfache, taktmäßig abgetheilte Tonleiter, in etwas lebhafter Bewegung zu singen. (S. 4.)

## Zweite Abtheilung.

### Von der Art und Weise, die verschiedenen Stimm-Register mit einander zu verbinden.

Wie schon im sechsten Kapitel des ersten Abschnitts gesagt worden ist, so sind beym Sopran drey Stimmregister zu verbinden, nemlich die Bruststimme mit den Mitteltönen, und diese mit der Kopfstimme.

Das erste dieser sogenannten Register besteht gewöhnlich nur aus vier bis fünf Tönen, vom  $\bar{c}$  nemlich zum  $\bar{f}$ , bisweilen zum  $\bar{g}$ . Dies zu bestimmen, muß der Beurtheilung des Lehrers überlassen bleiben. Geht das Stimmregister nur bis  $\bar{f}$ , so muß hier schon der Übergang zum folgenden gemacht werden; in dem andern Fall, muß man den Übergang bey  $\bar{g}$  durch vielfache Übung möglich zu machen suchen.

Diese Übung besteht darin, daß man den jedesmaligen Ton, der die Scheidung zwischen den Brust- Mittel- und Kopftönen macht, lange aushalten und den folgenden sich daran unmerklich gleichsam anlegen lasse. Es macht große Schwierigkeiten diesen Übergang zu befördern, ohne daß dadurch ein gewisses sehr unangenehmes Schluchzen entsteht, das die Veränderung der Stimm-Stufen zu begleiten pflegt. Man kann es aber dadurch vermeiden, wenn man die Töne der Bruststimme so wenig stark als möglich angeben, und dafür lieber die Mitteltöne etwas verstärken und schwellen läßt.

Die Mittelstufe endet mit dem Ton ( $\bar{g}$ ), und die der Kopfstimme fängt sich mit dem Ton ( $\bar{a}$ ) an.

Zur Verbindung dieser beiden letztern Stufen ist ein, dem vorigen ganz entgegengesetztes Mittel nöthig. Soll sie nemlich mit Leichtigkeit statt haben, so muß man den letzten Ton der mittleren Stufe stärker, und den darauf folgenden der Kopfstimme schwächer nehmen lassen. Der Grund davon ist, weil dieser letztere Ton ohne hin klingender ( $\bar{g}$ ellender) ist, und also gegen den vorigen einen zu großen Abstich machen würde.

### Übungen zur Verbindung der Kopfstimme mit der Mittelstimme.

Der Buchstab B. bedeutet Bruststimme; M. Mittelstimme; die Linien  $\diagup$   $\diagdown$  bezeichnen das Athemholen. (S. 5.)

### Übung zum Überleiten der Mittelstimme in die Kopfstimme.

K. bedeutet Kopfstimme. (S. 6.) Die beiden letztern Stellen werden von dem Schüler nicht eher geübt, als bis er die Töne ( $\bar{h}$  und  $\bar{c}$ ) in seiner Gewalt hat.

Der Tenorist hat zwei Stufen mit einander zu verbinden (Siehe Kap. 6 des ersten Abschnitts), nemlich die Brust- mit der Kopfstimme. Der höchste Brustton im Tenor ist  $\bar{g}$  über den 5 Linien. Bey diesem fängt also die Übung zum Übergang beider Stimmregister, sowohl auf- als abwärts, an, und diese geschieht auf die nemliche Weise wie bey dem Diskant.

Bey Tenorstimmen, die noch nicht ausgebildet sind, muß diese Übung schon bey  $\bar{e}$  der 5ten Linie angefangen werden. Dies zu entscheiden, muß man dem Lehrer überlassen.



Übung zur Verbindung der Bruststimme mit der Kopfstimme. (S. 7.)

Ist der Schüler dahin gekommen, daß er in langsamen Noten von einer Stufe seiner Stimme zur andern mit Leichtigkeit und Sicherheit übergehen kann, so muß er diese Übung in einem immer schnelleren Zeitmaße wiederholen, bis er im Stande ist, die Übergänge in Sechzehnthel-Noten mit eben derselben Leichtigkeit zu machen.

Diese Bemerkung gilt für beide Stimmen, den Diskant und Alt, für welche auch eigentlich die obigen Exempel gegeben sind.

Was den Baritono und den Contraalt betrifft, so hat der gegenseitige Übergang ihrer Register so viel Schwierigkeit, daß er bey ihnen darum gar nicht vorzufallen pflegt, wie wir schon im 6ten Kap. des ersten Abschnitts gesagt haben.

Für den Mezzo-Sopran oder tiefen Diskant, und den Mitteltönen zwischen dem hohen und tiefen Tenor (Concordant) welches Kopftöne sind, muß man es gänzlich dem Lehrer überlassen, die Übungen, welche für diese Stimmen passen, aus der gegenwärtigen Abtheilung auszuheben.

Dritte Abtheilung.

Vom Tragen des Tones.

Das was die Italiener Portamento nennen, besteht darin, wenn die Töne fließend gesungen oder geschliffen werden. Die Töne können auf zweierlei Art getragen werden: Einmal, wenn mehrere Töne von gleichem Zeitwerth, die in abgesetzten Stufen auf einander folgen, zusammen verbunden oder fließend gesungen werden; wie z. B. (S. 8.)

Athemh.

4,,

Langsam

5,,

Langsam

6,,

Langsam

7,,

8,,



Diese Töne müssen alle gleich und deutlich artikulirt werden, ohne sie von einander zu trennen; das heißt, ohne daß man dabei eine zu merkliche Bewegung in der Kehle wahrnimmt.

Bei solchen Stellen müssen die Töne, welche aufwärts gehen, etwas mehr Nachdruck erhalten, die herabsteigenden hingegen müssen etwas schwächer gesungen werden; denn es ist eine allgemeine und unabänderliche Regel beim Gesange, daß von zweien Tönen der, welcher der höhere ist, stärker, als der tiefere artikulirt werden muß, und daß der Grad der Stärke sich nach dem Auf- und Absteigen der Töne richtet. Jedoch ist dabey wohl zu bemerken, daß wenn die Stimme von einem tiefen Tone zu einem höhern aufsteigt, die Stärke des Tons nach einem wohl überlegten Maafs geschehen muß, damit der Sänger nicht genöthigt werde zu schreien.

Der Grund davon ist klar. Die Dünne des Tons und folglich seine natürliche Schwäche nimmt zu, je feiner er wird. Um die hohen Töne also mit den niedrigen ins Gleichgewicht zu bringen, muß man ihnen, versteht sich mit der gehörigen Vorsicht, den Grad der Stärke, der ihnen von Natur abgeht, durch Kunst zu geben suchen.

Die zweite Art, die Stimme zu tragen, findet zwischen zwei Tönen statt, die ein größeres oder kleineres Intervall bilden, und nur in entferntern Stufen nach einander folgen, wie z. B. hier: (S. 9.)

Bey diesen Stellen läßt sich nicht eigentlich das Portamento der Italiener anbringen. Dies besteht darin, daß man die Stimme, mittelst einer sehr unmerklichen Bindung beider Noten, von einer zur andern übergleiten lasse, so daß man die zweite schon einigermaßen vorweg nimmt. (S. 10.)

Hier folgen einige Beispiele von verschiedenen fehlerhaften Manieren, die Töne zu tragen. Man muß sie ja sorgfältig vermeiden, da sie nur eine ungeschickte und lächerliche Nachahmung des wahren Portaments sind.

Die gute Methode verbietet durchaus, erstens das Portament bey der ersten Note, womit der Gesang anhebt, anzufangen, denn es kann und darf ja nur erst da statt finden, wo ein Intervall eintritt. Zweitens ist es nach derselben fehlerhaft, den Ton auf eine gezwungene Weise zu verstärken, und Stellen zu schleppen und zu zerren, oder aber auf jede Mitte des Intervalls, über das man leicht hinweg gleiten sollte, einen besondern Nachdruck zu legen. Drittens verwirft sie den noch weitgrößern Übelstand, der daher entsteht, wenn man aus dem vorgeschriebenen Intervalle herausgeht, indem man den ersten Ton fahren läßt und erst einen Abschweif nach unten zu macht, um zu dem andern Ton zu gelangen. Z. B. (S. 11.)

So verträgt sich das rechte Portamento ebenfalls nicht mit der falschen Methode, in einer lebhaften aufsteigenden Passage, wo die Noten unmittelbar aufeinander folgen, zu jeder Note zuvor noch einen kleinen Ansatz von unten her zu nehmen. (S. 12.)

Noch ein weit üblerer Effekt würde aus dieser Verkehrtheit entspringen, wenn man bey dem hier oben bemerkten Portamento, jeder dieser Noten einen Ruck geben wollte.

Hiermit hätten wir denn die fehlerhafte Art des Portamento beim Aufsteigen der Töne angegeben. Es bleibt uns nun noch übrig, vom Portamento beim Herabsteigen derselben zu sprechen. Wenn man beim absteigenden Intervall das Portament anbringt, so hat man sich in Acht zu nehmen, daß man, indem man den obern Ton des Intervalls verläßt um zum zweiten desselben zu kommen, die Bindung nicht zu langsam und schleppend geschehen lasse; denn alsdann würde es grade so klingen, als wenn jemand aus tiefer Brust seufzte, oder aus vollem Halse gähnte. Dieses lange, widerliche Gezerr läßt sich ungefähr so durch Noten deutlich machen: (S. 13)

Man versuche es, und lasse die Stimme durch alle diese halben Töne, ohne einen davon deutlich zu machen, langsam hindurchgehen, und man wird gerade die Wirkung hervorbringen, die einige Sänger durch ihr Portamento auf unser Ohr machen.

Alle diese Beispiele werden den Schülern in der Absicht gegeben, um sie auf das ernstlichste vor all dergleichen Mißbräuchen zu warnen.

Wenn man ein Portamento aus der Tiefe in die Höhe anbringt, so geht die Stimme vom Schwachen zur Stärkern über, und zwar mittelst einer leisen und zarten Nachhülfe der Kehle. Im umgekehrten Fall muß die Stimme schwächer werden, um das Schmettern des Tons zu vermeiden, der aus dem Gegentheil zu entstehen pflegt, und um zugleich der Regel gemäß zu handeln, die es dem Sänger zur Pflicht macht, den hohen Tönen Stärke zu geben, und die niedrigen schwächer vorzutragen.

Bey alle dem muß man den Schüler bemerken lassen, daß das Portament mit gehöriger Ökonomie und ja nicht immer und überall angebracht werden muß; denn wollte es ein Sänger unausgesetzt verschwenden, so würde seine ganze Manier zu singen daüber in Monotonie und Weichlichkeit ausarten. Nichts ist nöthiger, als daß er durch verschiedenartige Manieren seinem Gesange Mannigfaltigkeit verschaffe, also abwechselnd bald die Töne trage, bald sie frisch ergreife, ohne sie zu schleifen.



Übungen im Tragen der Stimme.

Die nachfolgende Tonleiter muß eben so ausgeführt werden, wie die, welche oben zur ersten Bildung der Stimme mitgetheilt wurde. Der Schüler muß nicht eher Athem holen, als bis er die Stimme auf den zweiten Ton übertragen hat. (S. 14.)

Da es etwas sehr Wesentliches ist, daß der Schüler frühzeitig an einen guten Triller gewöhnt werde, so muß man ihn anhalten, daß er am Schluß einer jeden Skala, (wie es hier auch bemerkt ist) einen Triller schlage. Und weil eine gewisse Methode dazu gehört, um ihn gut schlagen zu lernen, so verweisen wir auf den Abschnitt des gegenwärtigen Artikels, worin von dieser Verzierung des Gesangs die Rede ist. Es ist gut, wenn man ihn immer vorläufig zu Rathe zieht.

Mit der folgenden Tonleiter hat es dieselbe Bewandnifs, wie mit der beym Übungsexempel No. 4. zum Tonangeben. Nicht eher als nach dem ersten c des achten Taktes darf der Schüler Athem holen, dann wieder nur nach dem c des sechzehnten, und zuletzt vor dem d, das dem Triller vorhergeht.

In etwas lebhafter Bewegung (S. 15.)

9,, 10,, Ausführung .

11,, oder Ferner oder 12,, 13,,

14,, 20 Sekunden . Athemzug . Idem

Mit einem Athemzug .

Triller

15,, Athemholen .

Athemholen . Athemholen . Triller wie in N<sup>o</sup> 14.



Die Uibung\* geschieht auf eben die Weise, wie bei N<sup>o</sup> 14. (für das Tragen der Töne.)

16,

Das Folgende wird eben so geübt, wie N<sup>o</sup> 15. das heisst, die Töne werden fest ergriffen, ohne geschliffen zu werden. Der Schüler darf wieder nur nach dem C des 8<sup>ten</sup>, und nach dem C des 16<sup>ten</sup> Takts und vor dem C des Takts, welcher dem Triller vorhergeht, Athem holen.

In etwas lebhafter Bewegung.

Athemholen

17,

Athemholen

Skala zum Tragen der Stimme.

18,



19,, Skala zum Treffen der Töne.

Athem

Athem

20,, Übungsexempel, die Stimme zu tragen.

Athem

21,, Übungsexempel, die Töne zu treffen.  
Etwas lebhaft.

Athem

Athem

tr

22,, Skala, die Töne zu tragen.

23,, Skala, die Töne zu treffen.  
Etwas lebhaft.

Ath:

Athem

tr



24,, Übung im Tragen der Töne.

25,, Übung im Treffen der Töne.

26,, Skala, die Töne zu tragen.

27,, Skala, die Töne zu treffen.

28,, Übung im Tragen der Töne.

29,, Übung im Treffen der Töne.



30,, Skala die Töne zu tragen.

31,, Skala, die Töne zu treffen.

32,, Übung im Tragen der Töne.

33,, Übung im Treffen der Töne.

34,, Skala, die Töne zu tragen.

35,, Skala, die Töne zu treffen.

36,, Übung im Tragen der Töne.

37,, Übung im Treffen der Töne.



— 16 —  
SKALA

Welche alle Intervalle aus den vorhergegangenen Uibungen umfasst; das Tragen der Stimme (Port de voix) muss durch alle Intervalle hindurch auf die Art geübt werden, wie beim Anfang dieser Abtheilung angegeben worden ist.

38,,

Etwas Langsam

Athemh.

Athemh.

6 4 5 6 4 7 8 7 b7

6 4 b7 8 7 5 6 4 5 3 6 4

5 3 7 8 7 5 6 4 5 3 6 4 5 6 5 7 (6 Triller)

Uibung auf derselben Skala, wobei man die Töne gerade =  
=weg angiebt.

39,,

Moderato.

Athemh.

6 4 5 6 4 7 8 7 b7

6 4 5 3 6 4 b7 8 7 5 6 4 5 3 6 4 5 3

b7 8 7 5 6 4 5 6 4 5 3 6 5 6 5 4 7 (5 Triller)



Uibungsexempel, die dazu dienen können, der Stimme Leichtigkeit zu verschaffen. Die Töne der nachfolgenden Skala müssen getragen werden, und zwar so, dass beim Aufsteigen der Ton stärker, und beim Absteigen schwächer wird.

Langsam    Athem.    Ath.    Ath.    Ath.    Ath.    Ath.    Ath.    Ath.

40 „

In der folgenden Scala werden die Töne glattweg gesungen, nicht getragen.

Lebhafte Bewegung. ( Die Stärke nimmt mit jedem Ton zu, bis zum obern C. )

41 „



Folgende Uibung, wie die vorletzte .

Langsam

42

Lebhaftte Bewegung.

Wie N<sup>o</sup> 41 .

43



Auf die Uibung der diatonischen Leiter muss die der halben Töne folgen . Diese müssen langsam genommen werden , um der Intonation Reinheit und Sicherheit zu verschaffen . Allmählich kann man das Zeitmaass geschwinder und geschwinder nehmen , doch nur bis zu einem gewissen Punkt , denn sonst würde ein Meckern entstehen , oder man würde so etwas hervorbringen , was einer lauten Lache ähnlich ist . Würde man in diesem Fall die Töne binden , so würde man eine Art von Gähnen hervorbringen .

44 „

Ist man so weit , dass man die halben Töne , getragen , genau und richtig angeben kann , so kann man dieselbe Uibung mit den halben Tönen , in geradem Anschlage und ohne Schleifung , anstellen . Hiernächst kann man folgende Uibungen in halben Tönen eintreten lassen , die zugleich dazu dienen werden , die verschiedenen Uibergänge der Stimme zu erleichtern .

Uibungsexempel zur Verbindung der Bruststimme mit den Mitteltönen .

45 „

Uibungsexempel , die Mitteltöne mit der Kopfstimme zu verbinden .

46 „

Die letztern Skalen werden auch für die Tenoristen dazu dienen , den Übergang der Bruststimme zur Kopfstimme zu erleichtern . Statt des M (Mitteltöne) braucht man dañ nur ein B (Bruststimme) zu setzen .



Bei den folgenden Uebungen ist zu bemerken, dass man die Brusttöne beim Exspiriren(\*) nicht zu stark her austreibe, sondern vermittelst einer Bewegung der Kehle so artikulire, dass sie weich und doch markig oder kernig klingen. Alle gebundene Stellen in diesen Exempeln müssen anfangs langsam executirt werden, und man muss die Bewegung nur sehr stufenweise zunehmen lassen.

47,,

sen.

49,,

51,,

Triller

Triller

Triller

Detailed fingering numbers are present in the piano parts of exercises 47, 48, 49, 50, and 51.

(\*) Exspiriren wird in einem besondern Sinn genommen, der das Gegentheil vom Aspiriren ist.



52,,

6 6 7 4 2 6 7

53,,

6 5 6 6 6 5 5 6 5 5 7 4 3

54,,

5 6 6 5 5 6 3 3 3 3 6 6 5 5 5 7

55,,

5 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 2 6 5 2 6 5 2 6

56,,

6 5 5 6 7 5 4 5 6 7 8 3 3 =

57,,

6 4 7 5 6 8 6 5 6 5 6 6 5 7

58,,

5 5 6 6 5 6 5 6 5 6 5 6 5 6 7 5 6 4 3

59,,

6 4 2 6 6 5 4 6 6 5 6 4 7 3

4



60,,

22

Musical score for measures 60-61. The right hand features a complex, rapid sixteenth-note pattern with frequent chromaticism. The left hand provides a steady accompaniment with chords and moving lines. A fermata is placed over the final note of measure 61.

61,,

Musical score for measures 61-62. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent in style. A fermata is placed over the final note of measure 62.

62,,

Musical score for measures 62-63. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent in style. A fermata is placed over the final note of measure 63.

Musical score for measures 63-64. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent in style. A fermata is placed over the final note of measure 64.

Musical score for measures 64-65. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent in style. A fermata is placed over the final note of measure 65.

63,,

Musical score for measures 65-66. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent in style. A fermata is placed over the final note of measure 66.

Musical score for measures 66-67. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent in style. A fermata is placed over the final note of measure 67.

64,,

Musical score for measures 67-68. The right hand continues with intricate sixteenth-note passages. The left hand accompaniment remains consistent in style. A fermata is placed over the final note of measure 68.



65,,

Musical notation for measures 65-66. The system consists of a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is common time (C). The right hand features a continuous eighth-note pattern with slurs. The left hand has a bass line with various fingerings indicated by numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7.

66,,

Musical notation for measures 66-67. Similar to the previous system, it shows the continuation of the eighth-note pattern in the right hand and the bass line in the left hand.

67,,

Musical notation for measures 67-68. The right hand continues with eighth-note runs, and the left hand provides harmonic support with a steady bass line.

68,,

Musical notation for measures 68-69. The eighth-note pattern in the right hand remains consistent, while the left hand's bass line continues to evolve.

69,,

Musical notation for measures 69-70. The right hand's eighth-note pattern is still present, though the left hand's bass line becomes more sparse with fewer notes.

70,,

Musical notation for measures 70-71. The right hand continues with eighth-note runs, and the left hand has a few notes in the bass line.

71,,

Musical notation for measures 71-72. The right hand's eighth-note pattern continues, and the left hand has a few notes in the bass line.

Musical notation for measures 72-73. The right hand continues with eighth-note runs, and the left hand has a few notes in the bass line.



72,, 24

73,,

74,,

75,,

In dem folgenden Übungsexempel kommen abgestossene Noten vor. Diese Art zu singen ist nur für hohe Diskantstimmen. Die abgestossenen Noten werden durch Stoss oder Druck der Kehle (expirierend) hervorgebracht, und dieser Stoss erfolgt aus der Brust und dem Unterleib, der dabei in einer oscillirenden Bewegung ist, indem er gegen das Zwergfell drückt. Obgleich nun solche punktirte Stellen vermittelst der Expiration hervorgebracht werden, so muss diese doch keineswegs zu merklich sein. Es ist daher nothwendig, dabei die Oeffnung des Mundes um ein Weniges zu verengen, und die Stimme zu mässigen.

76,,

77,,



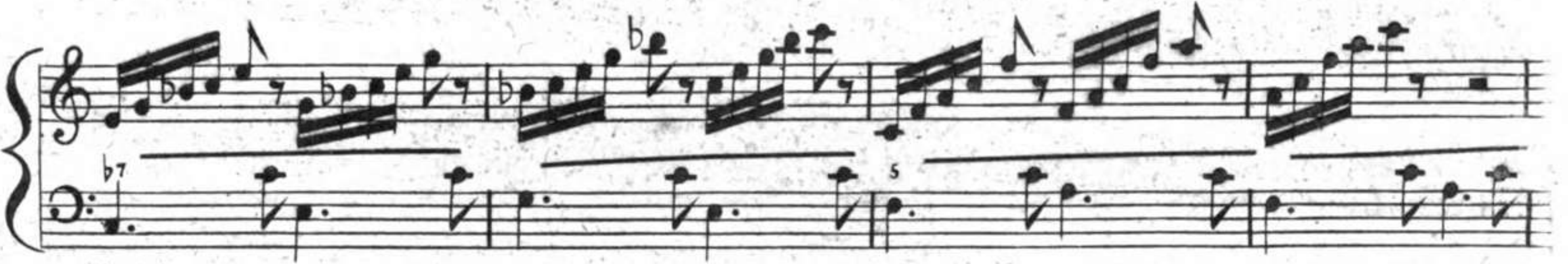
Die folgende Uibung dient, die drei Stimmregister des Soprans in Verbindung zu setzen. Bis zum höchsten C muss man, natürlicherweise, nur solche Schüler steigen lassen, die so weit hinauf können.

77



Noch andere Passagen zur Uibung der Stimme.

78



Triller  
Mit einem Athemzug



### Vierte Abtheilung.

#### Von den Verzierungen des Gesanges.

##### §. 1.

#### Von Passagen (der Roulade.)

Passagen sind, wie der Triller, unter den Verzierungen des Gesangs am schwersten auszuführen. Zu den erstern gehört zu allererst Leichtigkeit und Biagsamkeit der Stimme. Wer diese nicht von Natur hat, muss sie sich durch unausgesetzte Übung zu verschaffen suchen. Eine Regel beim Passagensingen ist, dass keiner der Theile des Mundes dabei bewegt werden muss; er muss ganz in derselben Lage, wie beim Skalasingen, gehalten werden.

Ferner müssen die Töne, woraus die Passage besteht, zugleich geschleift, und doch durch die Kehle etwas herausgestossen oder markirt werden, jedoch muss dies ohne zu merkliche Exspiration geschehen. Der geringste Verstoss gegen diese Regel würde bei einer Roulade den Effekt hervorbringen, als wenn man lacht.\* Diese Art, Passagen zu machen, nennt man Meckern; hat man einmal diese üble Gewohnheit angenommen, so ist sie schwer wieder zu vertilgen.

Bei aufsteigenden Passagen müssen die Töne allmählig verstärkt werden, so wie im umgekehrten Falle die Stärke auf gleiche Weise abnehmen muss. Dies folgt aus dem, was wir weiter oben in der 3<sup>ten</sup> Abtheilung dieses Kap. von der Verstärkung und Verminderung der Töne gesagt haben. Dabei bemerken wir ein für alle Mal, das jeder erste Ton, womit eine Roulade anfängt, stark ergriffen werden muss, um den folgenden Tönen Nachdruck zu geben, welche sodann, nach der festgesetzten Regel nützlich werden müssen.

Anfangs muss der Schüler die Rouladen langsam exekutiren, damit sie rein herauskommen und er die Mittel in seine Gewalt bekomme, sie nett und mit aller Vollkommenheit zu singen. Allmählig lässt er die Bewegung geschwinder werden, nach Verhältniss, wie er derselben mehr und mehr mächtig wird.

#### Uibungen in Passagen.

Der Lehrer muss bei allen folgenden Uibungsexempeln darauf sehen, dass er den Schüler keine andern Rouladen machen lasse, als deren äussersten Ton er mit seiner Stimme erreichen kann.

Der Ton wird so exekutirt, wie bei der Skala N<sup>o</sup> 1.

79,,

80,,

\* Bei dieser fehlerhaften Art, sich in Rouladen zu üben, die leider nur zu allgemein ist, und besonders bei neuern französischen Sängern angetroffen wird, kann man recht den Unterschied wahrnehmen, der zwischen der wahren Art zu singen und der Sucht zu übertreiben, herrscht.



81,,

27

82,,

83,,

84,,

85,,



86,, 28

87,,

88,,

89,,

This image shows a page of musical notation for piano, consisting of ten systems of grand staves. Each system contains a treble and bass clef staff. The music is in common time (C) and features a complex, flowing melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. Measure numbers 86, 87, 88, and 89 are clearly marked at the beginning of their respective systems. A measure number '28' is also present at the top of the first system. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall style is characteristic of 18th or 19th-century keyboard music.



90,,

29

91,, Bei der folgenden Stelle wird nach jeder Achtelnote kurz Athem geholt:

92,,

93,,

94,,



Die folgenden Uebungen lässt man nicht eher vornehmen, als bis die Stimme des Schülers dazu den erforderlichen Umfang hat.

95,,

Dies letzte Beispiel dient dazu die Stimme zu gewöhnen, mit Schnelligkeit und doch mit gehöriger Verbindung die verschiedenen Register derselben zu durchlaufen.

96,,

97,, *oder* 98,, Intervall eines Tons, eines halben, eines halben. Idem. Idem.

99,, Einfaches Beispiel. Dasselbe mit präparirtem Vorschlage, *Präparation*

100,, Mit doppeltem Vorschlag, Ausführung.

101,, 102,,

103,,

104,,

105,,



*Von den Vor- und Nachschlägen, oder der Appoggiatur.*

Der Vorschlag ist eine Verzierung des Gesanges, welchen die Italiener *Appoggiatura* nennen. Man bezeichnet ihn auf folgende Weise. (S. 97.)

Das Wort *Appoggiatura* kömmt her vom Zeitwort *appoggiare*, stützen, anlegen; dieserhalb muß die Stimme auf dem kleinen Nötchen ruhen und auf die folgende Hauptnote angeschleift werden. Wollte man die Vorschlagsnote nicht herausheben, so würde man fehlerhaft singen.

Der Vorschlag kann oberhalb oder unterhalb der Hauptnote angebracht werden. Ist er über der Note, so kann er ein Intervall bald von einem ganzen, bald von einem halben Ton machen. Unterhalb der Hauptnote aber giebt er überall nur das Intervall eines halben Tons.

*Beispiel.* (S. 98.)

Der Vorschlag hat gewöhnlich den halben Werth der folgenden Note, und erhält ihn folglich von dieser.

Geht dem Vorschlage eine Hauptnote vorher, die denselben Ton hat, so bekommt er streng den halben Zeitwerth der folgenden Hauptnote, vor welcher er steht. (S. 99.)

Der Vorschlag über der Note bekommt mehr Stärke, als der unter derselben; doch aber muß einer wie der andere stärker, als die Hauptnote selber, gesungen werden.

Wenn der Vorschlag zu stark, oder auch zu schwach angegeben wird, so verliert er in beiden Fällen an Wirkung. Singt man beides, Hauptnote und Vorschlag, gleich stark, so hört dieser dadurch auf zu seyn, was er seyn soll. Wer auf diese Unterschiede beim Singen nicht Acht giebt, entzieht dieser Manier das Nüanzirte, dessen sie fähig ist, und die ganze Manier wird dadurch fehlerhaft; entweder wird der Gesang zu weichlich, oder er erhält etwas Überspanntes.

Es giebt auch Fälle, wo man dem Vorschlage noch einen zweiten Vorschlag beigesellt: man kann dies einen Doppel-Vorschlag nennen.

*Beispiel.* (S. 100.)

Wenn dies angenehm und geschmackvoll exekutirt werden soll, muß man den ersten Vorschlag markiren, ihn durch einen außerordentlich leisen, kaum hörbaren Athemdruck auf die zweite Vorschlagsnote leiten, und darauf die Stimme schnell auf die Hauptnote übergleiten lassen.

Man pflegt die, im vorigen Exempel enthaltene Manier nicht so wie sie da geschrieben ist, sondern bloß durch einen simplen Vorschlag zu bezeichnen. Es ist Sache des Lehrers von Geschmack und von Erfahrung, den Schüler bemerken zu lassen, wo jedesmal ein solcher Vorschlag anzubringen ist.

*Ein anderes Beispiel.* (S. 101.)

Es giebt noch eine andere Art von Doppel-Vorschlag, der etwas von dem gewöhnlichen abweicht, aber dennoch einer ist; z. B. (S. 102.)

Hier werden die beiden kleinen Nötchen ganz gleich artikulirt und geschliffen, und die Stimme fixirt sich erst auf der Hauptnote.

*Beispiele.* (S. 103.)

a) Hier gehören die kleinen Nötchen zur folgenden Hauptnote, und erhalten von dieser auch ihre Dauer.

b) Bey diesen Beispielen gehören die nachschlagenden kleinen Nötchen zur vorhergehenden Hauptnote, und erhalten auch von dieser ihren Werth.

Eigentlich bezeichnen diese kleinen Nötchen weiter nichts, als eine gewöhnliche Verzierung, die man auch durch Noten so andeuten könnte. (S. 104.)

Woraus erhellet, daß der sogenannte Doppelvorschlag eigentlich nicht zu den Vorschlägen gehört. Auf diese Weise kann man den vorigen Nötchen deren noch mehrere anhängen, und sie dienen alsdann zur Verzierung des Gesanges, ohne daß darum besondere Vorschläge daraus entstehen. (S. 105.)



Welche Stelle auch so geschrieben werden kann. (S. 106.)

Bisweilen setzen die Komponisten vor der großen oder Hauptnote eine kleine vorschlagende Note, um dadurch nur das Portamento anzudeuten. (S. 107.)

Dies kann durch alle Intervalle hindurch so fortgesetzt werden; ohne daß dadurch das kleine vorge-setzte Nötchen als ein eigentlicher Vorschlag betrachtet werden kann.

Anderer Beispiele, welche zur Übung im Vorschlage dienen können. (S. 108.)

Dies ist ungefähr, was wir von dem Vorschlage zu sagen haben. Die einzige Bemerkung noch: daß man niemals, weder auf der Anfangsnote eines Gesanges, noch auf einer solchen, welcher eine Taktpause vorhergeht, einen Vorschlag anbringen muß.

### §. 3.

#### Vom Triller.

Der Triller (im Italienischen *Trillo*) ist eine der schönsten Zierrathen des Gesanges, welche man schlechterdings in seine Gewalt zu bekommen suchen muß; aber er läßt sich am schwersten lehren, weil es keine ganz genaue Regel giebt, nach welcher man unausbleiblich auf die dabey nöthige Bewegung der Kehlgänge selber wirken kann. Alles was geschehen kann, ist, daß man eine Methode vorschreibe, die das Manöver der Organe zu einer gewissen Regelmäßigkeit bringe. Die nachfolgenden Bemerkungen, den Triller betreffend, finden auch für alle andere Zierrathen des Gesanges ihre Anwendung.

Die Methode, welche die alten italienischen Singmeister gebrauchten, um den Triller bey Schülern, die eine natürliche Anlage dazu hatten, zur Vollkommenheit zu bringen, und ihn auch solchen, in deren Kehle ein natürliches Hinderniß vorhanden war, beizubringen, bestand darin, daß sie sie alle die Manieren sehr frühzeitig üben ließen, welche Ähnlichkeit mit dem Triller haben. Dadurch wurde bey dem einen die natürliche gute Anlage immer mehr ausgebildet, und bey dem Andern die Fähigkeit erzeugt, sich eine gleiche oscillatorische Bewegung der Kehle, die zum Triller erforderlich ist und eben seine Schönheit ausmacht, zu eigen zu machen.

Der Triller besteht aus einer Vorschlagsnote, die über der Hauptnote liegt und abwechselnd mit dieser (in anhaltend gleichförmiger Bewegung) artikulirt wird. Diese Erklärung wird durch folgendes Beispiel deutlicher werden: (S. 109.)

Bey diesen Übungen des Trillers muß ganz dieselbe Regel, wie bey den Vorschlägen, beobachtet werden. Erst muß man sehr langsam singen, ohne dabey weder Zunge, noch Lippen, noch Kinn zu bewegen, und muß die Töne des Trillers abwechselnd schwellen und abnehmen lassen, wie bey dem Tonausziehen. Allmählig, wenn die Fähigkeit des Schülers wächst, nimmt auch die Schnelligkeit des Trillers zu.

Diese Methode muß man, da sie höchst wesentlich ist, durchaus befolgen, damit die Intonation ihre Vollkommenheit erhalte; und das Oscilliren der beiden Triller-Töne in vollkommen gleicher Bewegung erfolge. Wenn man nicht streng darauf hält, vielmehr den Schüler nach Belieben trillern läßt, so gut es gehen will, so gewöhnt er sich das abscheuliche Meckern an, wo er einen und denselben Ton mit Schnelligkeit herausstößt; oder aber er verfällt in den Fehler, in der Terz, statt in dem Intervall eines ganzen oder halben Tons, zu trillern, je nachdem nun die Stufe ist, welche der Ton voraussetzt.

Der Triller ist dann von der besten Art, wenn er sich ganz rein und leicht in der Kehle bildet, ohne daß eine Nachhülfe der Brust nöthig ist, und wenn die beiden Töne, aus welchen er besteht, vereint und doch so zu sagen, einzeln herausgehämmert erscheinen. Eben so verhält es sich mit der Roulade, die eigentlich nur ein mehr entwickeltes, ausgreifendes Trillo ist.

Der Triller erfordert ein gewisses Mittelmaas von Geschwindigkeit und Langsamkeit; ist er zu geschwind, so ist er fehlerhaft, ist er zu langsam, so macht er gar keinen Effekt.

Folgendes ist das Zeichen dieser Zierrath: (S. 110.)

Die beiden der Hauptnote angehängten kleinen Nötchen bedeuten den Nachschlag, der immer erfolgen muß.



Der Triller bey einer Schlufs-Kadenz muſs folgendergeſtalt ausgeführt werden: (S. 111.)

Der Halt vor dem Schlußtriller iſt entweder in der Tonika, wie in dem eben gegebenen Beiſpiel, oder in der Mediante und Dominante, wie bey den folgenden: (S. 112.)

Der Triller bey einer Fermate, die gewöhnlich auf die Dominante irgend eines Grundtons fällt, iſt in Abſicht der Länge von dem Schluß-Triller verſchieden. Er wird ſo bezeichnet und ausgeführt: (S. 113.)

Wenn der Triller Ton für Ton ſtufenweiſe fortſchreitet, ſo wird er ſo geſchrieben und ausgeführt: (S. 114.)

Wenn der Triller auf eine Reihe abwärts ſteigender Noten angebracht wird, ſo wird er ſo bezeichnet: (S. 115.)

Aber die Ausführung geſchieht auf die nehmliche Weiſe, wie im vorigen Beiſpiele, nur daſs es hier abſteigend geſchieht, und auf dem letzten Schlußtriller, der auf dem vorletzten Ton fällt, angehalten wird, wie unten zu erſehen.

Dergleichen Reihen von Trillern kommen in der Muſik nur ſelten vor, und man hat ſie hier bloß zur Übung des Schülers hergeſetzt. Sie können auch auf einer gleichen Reihe von Noten, von geringerer Geltung vorkommen; oder es kann mittendurch eine abwechſelnde Bewegung hinzukommen: in dieſem Falle richtet ſich die Länge des Trillers nach der Geltung der Noten und nach der Bewegung.

106,, 

Portamento. Idem.

107,, 

Allegro moderato

108,, 

Allegro moderato

109,, 

110,, 

111,, 

Kadenz tr

Ausführung

Wie ſie einfach erſcheint. *Messa di Voce.* Mit Einem Athemzug bis ans Ende, und ſo lange als man vermag.

112,, 

Triller

Messa di Voce

113,, 

Triller

Fermate. Einfach.

Messa di Voce

Mit Einem Athemzug.

114,, 

Bezeichnung

Ausführung.

Oder auch:

115,, 

Schluss-Kadenz.



Wenn der Triller so fällt, wie in folgendem Beispiel, macht man ihn so: (S. 116.)

Allein die Ausführung ist ganz eben so, wie vorher; es braucht weiter nichts zu geschehen, als das man diese Stellen ganz wie gewöhnlich übe.

Wenn der Triller, wie im folgenden Beispiel, markirt ist, so ist er, was die Italiener *Mordente* nennen.

Der *Mordent* ist also weiter nichts, als ein coupirter, verstümmelter Triller. (S. 117.)

Es giebt noch andere Arten von Trillern; aber da die oben angeführten die vorzüglichsten sind und am häufigsten vorkommen, so mag es dabey sein Bewenden haben.

Doch, ehe wir diesen Paragraphen schliessen, wollen wir noch bemerken, das der Lehrer den Schüler auf jeden Ton seiner Stimme, so weit der Umfang derselben reicht, einen Triller versuchen lassen muß, sobald er sich dazu nur einige Fähigkeit durch Befolgung unserer Methode erworben hat; und zwar aus der Ursache, damit er wisse, auf welcher Stufe der Triller ihm am leichtesten wird. Alsdann braucht er den Triller nur auf dieser Stufe zu üben, und er kann gewiß seyn, das, wenn er ihn auf diesem Ton zur gehörigen Vollkommenheit gebracht hat, er ihn auch auf den übrigen Tönen leicht wird machen können, ohne sich darauf besonders üben zu dürfen.

#### §. 4.

##### *Vom Doppelschlag oder Gruppetto (petit Groupe).*

Der Doppelschlag gehört ebenfalls zu den Verzierungen des Gesanges. Er besteht aus einer Figur von drey kleinen Noten, die aber nicht auf das Zeitmaas der Note, vor welcher sie steht, sondern unmittelbar nach der vorhergehenden Note zwischen inne fällt.

Wir haben die Benennung (Gruppetto) von den Italienern entlehnt, weil sie uns die Verzierungsart, von welcher in diesem Paragraphen die Rede ist, am bestimmtesten auszudrücken scheint, und weil ja auch mehrere kleine Noten, welche einer Hauptnote zum Schmuck dienen, zu einer Gruppe verbunden sind.

Er findet im Auf- und Niedersteigen statt; im ersten Fall wird er so bezeichnet (S. 118.), im andern so (S. 119.)

Diese drey Nötchen des Doppelschlags sind allemal in dem Umfang einer Terz, einer grossen oder kleinen, eingeschlossen. (S. 120.)

Das Gruppetto darf in folgenden Fällen, weder im Auf- noch Absteigen, als grosse Terz angebracht werden. (S. 121.)

Denn dies würde der ganzen Verzierungsart das Graziöse nehmen, und ihr eine gewisse Steifheit und Ungelenkigkeit geben. Dieses Verbot gründet sich auf die Regel des Vorschlags überhaupt, nach welchem die untere Vorschlagsnote allemal ein halber Ton seyn muß. Zum Beweise, das diese Regel beim Doppelschlag zum Grunde liegt, darf man nur zeigen, das er eigentlich aus Nötchen besteht, wovon eine über, und eine unter der Hauptnote sich befindet. Folgendes Beispiel mag es deutlicher machen: (S. 122.)

Diese Verzierung muß leicht und ungezwungen geschehen; doch erhält die erste Note derselben einen grössern Nachdruck und wird auch etwas länger gehalten. Ein sehr wesentlicher Umstand dabey ist, den man ja nicht übersehen muß, das sich der Doppelschlag nach der Bewegung des Musikstücks richtet und jedesmal im Charakter der musikalischen Phrase gemacht werden muß, mit andern Worten: in einem langsamen Gesange muß auch der Doppelschlag langsam genommen werden; in einem Andante weniger, und bey einem lebhaften Tempo muß er drall, kräftig und schnell ausfallen.

Eben dasselbe findet auch bey dem Doppelschlag statt, wenn selbiger nicht vor einer Note, sondern hinter derselben steht; auch hier muß er sich nach der Langsamkeit oder Schnelligkeit des Tempo's richten.

Hier folgen einige Stellen, bey welchen sich das Gruppetto anbringen läßt, wobey wir, wie bey den übrigen Verzierungen, die Art und Weise der Ausführung anzeigen wollen: (S. 123.)



116,, Bezeichnung.



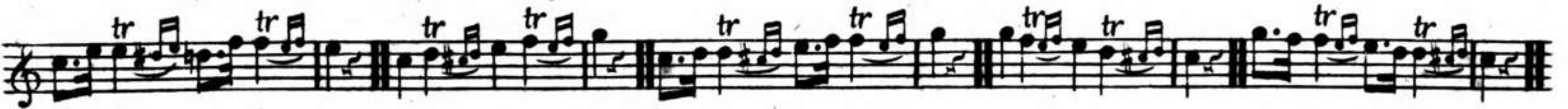
oder auch:



Ausführung.



Diese Stellen können auf verschiedene Weise geschrieben erscheinen, als:



Bezeichnung.

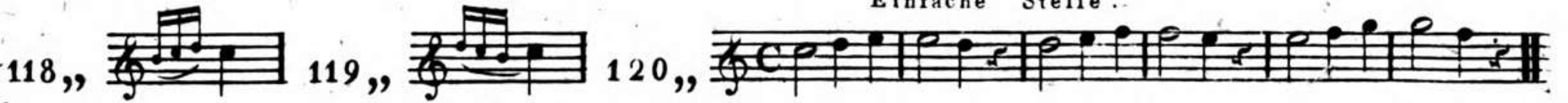
117,,



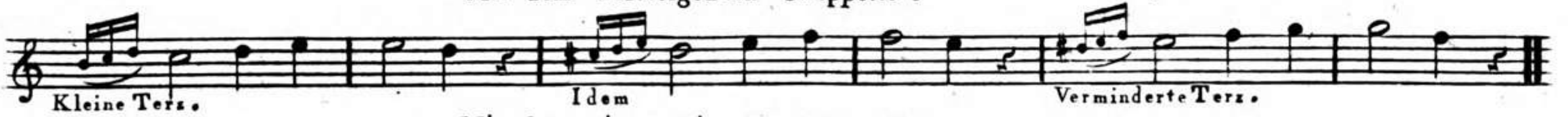
Ausführung.



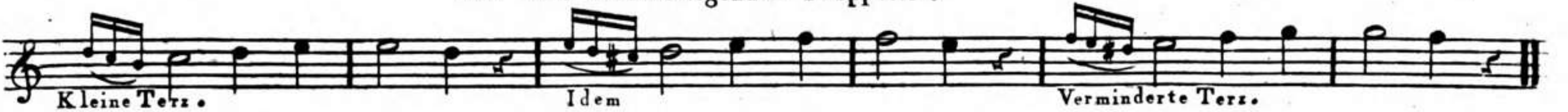
Einfache Stelle.



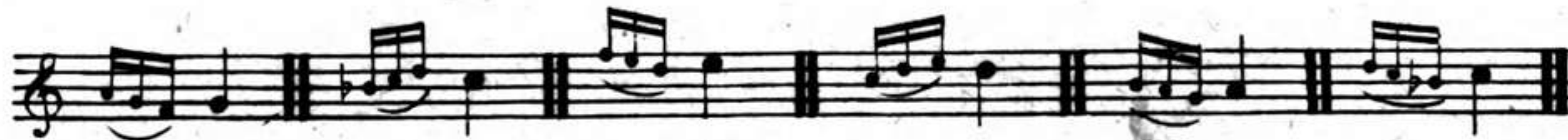
Mit dem aufsteigenden Gruppetto.



Mit dem niedersteigenden Gruppetto.



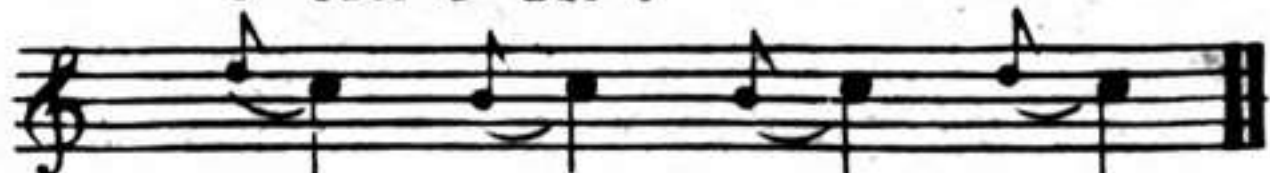
121,,



C oder F dur.

1 2 2,,

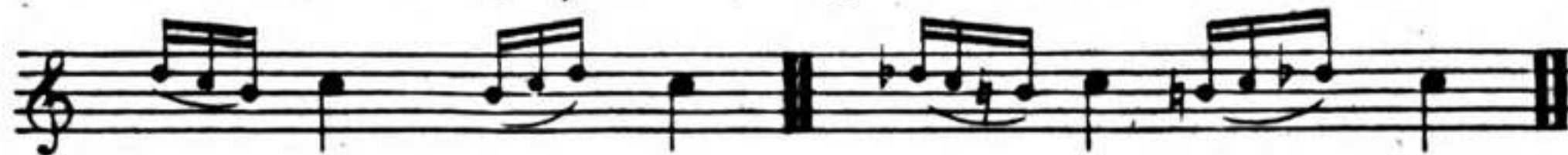
As dur oder F moll.



oder auch



Aus welchen Vorschlägen ja offenbar folgende Doppelschläge bestehen:



Bezeichnung.



1 2 3,,



Ausführung.





## Fünfte Abtheilung.

## Von der musikalischen Phrase (Periode.)

Um eine musikalische Phrase nach Methode zu singen, kömmt alles auf das Athemholen an.

Ehe hiervon bey dem Singeschüler die Rede ist, muß man vor allen Dingen die Bemerkung voran schicken, daß, er mag solfeggiren oder Arien singen, dabey dieselbe Regel des Athemholens befolgt werden muß, welche er bey den Übungen der Tonleiter befolgte. Er muß also richtig Athem schöpfen und ihn so lange, als möglich, an sich halten. Unterdeß, durch die Fertigkeit den Athem lange an sich zu halten, hat man noch nicht die Kunst gelernt, Phrasen zu singen, sondern es gehört dazu, daß man wisse, wie man zu rechter Zeit und an seinem Orte, je nachdem es die Harmonie erfordert, die der musikalischen Phrase zum Grunde liegt, Athem holen soll.

Man darf in der Regel nicht eher, als nach dem Schluß einer Phrase, oder nach einem der Hauptglieder derselben, Athem schöpfen.

Nach I. I. Rousseau (Siehe dessen *Dictionnaire de Musique*, beim Wort Phrase) ist die musikal. Phrase, „eine Folge von „melodischen Tönen, die, ohne Unterbrechung, einen mehr oder weniger vollständigen Sinn giebt, und, durch einen „mehr oder minder vollkommenen Schluß, bey einem gewissen Rückpunkte endet.“

Der Schluß einer Phrase befindet sich da, wo die Harmonie eine Kadenz macht.

Diese Kadenzen oder Ruhepunkte fallen auf die Tonika, auf die Ober- und die Unter-Dominante; und man kann bey dem schlechten Takttheil einer jeden dieser Hauptstufen, oder eines der Töne, welche ihren vollkommenen Akkord bilden, Athem schöpfen, und ihn bey der Kadenz auf dem guten Takttheile, auf einer jener Hauptstufen, oder auf einem andern Ton derselbigem Akkorde, fahren lassen.

Eine regelmäßige, wohl eingerichtete Gesang-Phrase begreift gewöhnlich vier Takte in sich. Allein, da es oft nicht möglich ist mit dem Athem auf die Dauer von vier Takten auszureichen, zumal bey sehr langsamem Zeitmaße, so ist nöthig zu bemerken, daß eine jede musikalische Phrase in der Mitte einen Ruhepunkt hat, wo man allenfalls Athem holen kann. Dieser Punkt findet sich gewöhnlich in der Dominante oder auch in der Unter-Dominante, denn den Schluß macht fast immer die Kadenz auf der Tonika.

Es giebt also ein scharfes Athemholen mit voller Brust, das man die volle Respiration (*grande Respiration*); und ein anderes, das man leisere, oder halbe Respiration (*Demi Respiration*) nennen kann; jene ungerechnet, welche bey jeder Pause statt finden kann.

Die erstgenannte Respiration findet nur nach dem Schluß einer Phrase statt; die andere ist nur auf dem mittlern Ruhepunkt derselben zulässig, und zwar nur in dem Fall, wenn der Schüler eine schwache Brust hat.

Der Schüler sonach, der im Stande ist die ganze Phrase mit einem einzigen Athemzug zu vollenden, wird unstreitig unendlich besser singen, als der, welcher in der Hälfte derselben absetzen muß. Indefs leidet dies, wie gesagt, auf Phrasen in sehr langsamer Bewegung keine Anwendung; wollte man hierbey die Brust über Vermögen anstrengen, so würde man den Schüler zu sehr ermüden und der Stimme selber Schaden zufügen.

Jetzt zur Anwendung dessen, was von der Phrase in vier Takten gesagt worden ist. Um es dem Schüler recht anschaulich zu machen, wo er athmen muß, so soll ein jeder solcher Ort besonders bezeichnet werden. Das Zeichen ;; bedeutet: volle Respiration; das einfache Zeichen ; die getheilte oder halbe Respiration. (S. 124.)

Bisweilen ereignet es sich, daß die Melodie den mittleren Einschritt der Phrase, und selbst die Schlußkadenz retardirt: in diesem Fall muß erst nach dieser Retardation Athem geholt werden, man müßte denn mit einer einzigen Respiration bis zu Ende ausreichen können. (S. 125.)

Wenn eine Phrase aus drey Takten besteht, so macht die Anwendung der oben gegebenen Regel schon einige Schwierigkeit mehr. Wie der Schüler den Athem hier zu vertheilen habe, muß der Beurtheilungskraft des Lehrers überlassen bleiben.

Hier folgt eine solche Phrase von drey Takten, in welcher, mittelst des Eintritts in die Unterdominante, eine Art von Ruhepunkt in der Mitte hervorgebracht wird. (S. 126.)

Eine unabänderliche Regel ist, allemal vor einer Folge von gebundenen Noten, die eine lange Dauer haben und ausgehalten und getragen werden müssen, aus voller Brust Athem zu holen. Bey Stellen dieser Art fällt die oben gegebene Regel gänzlich weg, und das Bedürfnis Athem zu holen, geht allen andern Rücksichten vor. (S. 127.)

Eben so muß es der Beurtheilung des Lehrers überlassen bleiben, wie der Athem bey nachfolgender Phrase vertheilt werden soll. Diese Phrase besteht auch nur aus vier Takten; aber es scheint nicht ohne Schwierigkeit, die kürzern Athemzüge am gehörigen Orte anzubringen. Wir wollen jedoch einen Versuch machen, diese kleinen Ruhepunkte, deren die Phrase fähig ist, zu bezeichnen, um damit den Schülern für ähnliche Fälle ein leitendes Beispiel zu geben. (S. 128.)



124,,

Larghetto.

Mit einem Athemzug.

getheilter Athem. ; getheilter Athem.

Mittel-Ruhepunkt  
oder  
Eintritt in die Dominante.

Schluss  
oder  
Fall auf der Tonika.

125,,

Larghetto.

Mit einer einzigen Respiration.

halbe Respiration Retard. ; halbe Respiration Retard.

Mittel-Ruhepunkt  
oder  
Eintritt in die Dominante.

Schluss  
oder  
Fall auf der Tonika.

126,,

Larghetto.

Mit einer einzigen Respiration.

halbe Respiration ;

Mittel-Ruhepunkt  
oder  
Eintritt in die Unterdominante.

Schluss  
oder  
Fall auf der Tonika.

127,,

Lento.

Mit einer Respiration.

128,,

Larghetto.

Mit einem vollen Athemzuge nach der Regel.

Halbe Respiration. ; Halbe Respiration.

Kürzere Respiration Idem ; Kürzere Respiration Idem

Mittel-  
ruhepunkt.

Idem

Idem

Schluss.



Die Phrasen, welche wir hier zum Beispiel aufstellen, sind alle von der regelmässigen Art; mithin können die Grundregeln, welche wir für die musikalische Phrase überhaupt gegeben haben, darauf vollkommen gut angewendet werden. Wollte man freilich Beispiele von allen den musikalischen Phrasen geben, die Ausnahmen zulassen, so würde man einen dicken Band mit Beispielen anfüllen, ohne dennoch die Sache zu erschöpfen. Wir überlassen es demnach lieber geschickten und mit der Harmonie vertrauten Gesangmeistern, die Regeln für die übrigen Fälle, wo Ausnahmen statt finden können und welche wir hier übergehen müssen, hinzuzuthun. Sie mögen den Mangel an Beispielen durch einen vernünftigen praktischen Unterricht ersetzen, der ja doch überall die Hauptsache bleibt. Dadurch werden sie dem Schüler am sichersten zu der Fertigkeit verhelfen, sich in Verlegenheiten, die ihm aufstossen, zurecht zu finden; denn nur zu oft treten die Fälle ein, wo, wegen eines besondern und ungewöhnlichen Charakters und der Konstruktion einer Phrase, die allgemeine Regel nicht ausreicht.

Überhaupt können wir Lehrern diesen Theil des Unterrichts im Gesange nicht dringend genug für ihre Schüler empfehlen. Der Sänger, welcher sein Gesang-Stück nicht ordentlich in Phrasen abzuthellen versteht, wird es nun und nimmer in seiner Kunst weit bringen, so viel vortrefliche Anlagen er auch von der Natur zum Gesange erhalten haben möge.

Ein unrichtig und verkehrt phrasirter Gesang wird unverständlich, und, was man gemeinhin lotterig nennt. Es ist kein ordentlicher Sinn darin. Eine gute Methode in der musikalischen Phraseologie ist für den Gesang eben das, was die Kenntniss des Syntax für das Sprechen ist. „Ein Sänger (sagt I. I. Rousseau) der Empfindung hat, und seine Phrasen und deren Accent gehörig herauszuheben versteht, kündigt sich allemal als einen Menschen von Geschmack an; der hingegen, welcher (in seiner Gesangstimme) nichts weiter sieht und hören läßt, als Noten, Töne und Intervalle, ohne in den Sinn der Phrasen einzudringen, ist, so akkurat er auch übrigens seyn möge, doch nichts weiter als — ein armseliger Notenhacker (*croque Sol.*)“

## S e c h s t e A b t h e i l u n g .

### V o m S o l f e g g i o .

Das Solfeggio ist ein Musikstück, das zur Übung des Schülers dient, damit er alle Gesangesregeln anwenden lerne. Es läßt folglich auch alle Zierrathen und Verschönerungen des Gesanges zu.

Wenn der Schüler noch wenig von der Musik weiß, muß man ihn Solfeggien singen, und ihn die Noten dazu nach ihrer Benennung aussprechen lassen. Zugleich muß man genau darauf sehen, daß er diese Namen deutlich ausspreche, und überhaupt mit Gleichheit singe, ohne der Stimme einen Ruck zu geben.

Ein Singschüler, der erst noch zu solfeggiren, und also Musik zu lernen anfängt, ist noch zu weit zurück, um an Verzierungen des Gesanges, wovon in den vorhergehenden Abschnitten die Rede war, denken zu können; bevor er also dahin kommt, sie kennen zu lernen, muß man ihn beim Solfeggiren höchstens nur den einfachen Vorschlag machen lassen.

Auf den Vorschlag wird, wenn die Note dabey ausgesprochen wird, der Name d e r Note, vor welcher er steht, mit ausgesprochen.

Eben so verhält sich's mit allen andern Arten von Verzierungen. Je weiter der Schüler in der Musik kommt und je mehr er, durch unaufhörliches Üben, die Fertigkeit erhält, Verzierungen machen zu können, um so mehr ist er geneigt sie bey seinen Übungs-Solfeggien anzuwenden. Hat er aber endlich genug von der Musik begriffen, so steht er lieber davon ab, und singt seine Lektion bloß auf den Vokalen A und E, ganz plan und einfach. Hier tritt der Nutzen der Methode ein, von der in Bezug auf das Vokalisiren in mehreren Abschnitten des vorigen Kapitels, gehandelt worden ist.

Ein Hauptumstand, der nicht allein mit dem Solfeggiren, sondern mit dem gesammten übrigen Gesange in genauer Verbindung steht, ist dieser: daß Lehrer ihren Schülern frühzeitig das Gehör schärfen, das heißt, sie so gewöhnen, daß sie auf ein Haar fühlen, ob der Ton den sie angeben rein oder falsch, zu hoch oder zu niedrig ist, damit sie durch diese Übung, in den Stand gesetzt werden, sich selber zu verbessern, ohne einer andern Hülfe zu bedürfen, als ihrer eigenen Ohren, welche endlich sich durch Übung und Gewohnheit zu einem sehr hohen Grade der Vollkommenheit ausbilden.

Anmerk. Man hat, zur Übung im richtigen Phrasensingen, dieser Singschule mehrere gewählte Solfeggien hinten angehängt, und dabey die Stellen bezeichnet, wo ganz und zur Hälfte Athem geholt werden muß.



## V i e r t e s   K a p i t e l .

### Von der Aussprache.

Man verwechselt gewöhnlich die Aussprache (Pronuntiation) mit der Artikulation. Aber es ist ein wesentlicher Unterschied zwischen beiden.

Die Aussprache besteht darin, daß man jeder Sylbe und jedem Buchstaben, es sey ein Vokal oder Konsonant, den erforderlichen Ton giebt, wie es der gute Gebrauch in einer Sprache, in welcher man singt, mit sich bringt.

Man artikulirt aber, wenn man die Verschiedenheit der Sylben unter sich, also besonders ihre Konsonanten, gehörig kenntlich macht und diese also mit einem gewissen Grade der Stärke heraushebt, wie es dem Sinne oder der Empfindung, oder auch dem Orte, wo man singt, angemessen ist.

In letzterer Beziehung muß also die Aussprache, man singe nun in einem Zimmer, in einem Konzertsale oder auf der Bühne, ganz gleich seyn; dagegen ist die Artikulation an allen diesen Orten verhältnismäßig verschieden. Diese nimmt an Stärke zu, je mehr Ausdehnung das Lokal hat, und je größer die Zahl der Instrumente und der Zuhörer ist.

Die Regeln der Aussprache, im eigentlichen Verstande, gehören der Grammatik an; daher das Studium derselben für den Sänger, der sich in seiner Kunst auszeichnen will, unerläßlich ist. Auf diese beziehen wir uns also, was die mehrerley Arten, den Mund zu öffnen und die Lage der Zunge betrifft, damit die Töne, welche ein jeder Buchstab bezeichnet, klar herauskommen. Das Einzige wollen wir nur bemerken, daß die Aussprache im Singen sich durch das mehr oder weniger Ausziehen der Töne (*messa di voce*) modificirt, und daß, wenn mit den Organen, die zur Aussprache dienen, der Ton der Vokale angegeben werden soll, dieses ganz nach den Regeln geschehen müsse, welche wir weiter oben angegeben haben.

Was die Konsonanten betrifft, so kommt sehr viel darauf an, daß man sie rein nach ihrem eigentlichen Ton ausspreche, und sich dabey vor allen den Fehlern hüte, in welche man so leicht verfallen kann, und die schon das Gespräch und die Deklamation unangenehm machen, wie viel mehr noch den Gesang.

Die (französischen) Konsonanten, die leicht Fehler in der Aussprache zulassen, sind 1) das zischende C, wenn es vor e oder i steht und wie s klingt; wenn man nemlich, anstatt die Spitze der Zunge an das untere Zahnfleisch anzulegen, selbige an das obere Zahnfleisch und die Oberzähne anlegt, oder sie zwischen die Zähne hindurch steckt. 2) Das G, wenn es vor zwey gleichen Vokalen steht, und man es wie z ausspricht, oder gleichfalls die Zunge zwischen die Zähne bringt, wo es jedoch noch immer sanfter, als das c klingt. 3) Das S, wenn man es geschwind, wie das C bey Num. 1. ausspricht. 4) Das Z, wenn man es so weich, wie das G bey Num. 2. und mit vorgestreckter Zunge ausspricht. 5) Das R, wenn es schnarrt, statt es natürlich klingen zu lassen.

Dieser Fehler entsteht daher, wenn man, anstatt schnell den Gaumen zu berühren, indem man die Zungenspitze etwas gegen das obere Zahnfleisch bewegt, den Gaumen mit der Zungenwurzel berührt, und dabey die Spitze derselben an das untere Zahnfleisch anlegt. Wer also schnarrt, bey dem bewegt sich die Zunge gerade umgekehrt, als es bey der richtigen Aussprache des R geschieht. Die Aussprache geht, statt im Munde, im Halse vor. Dies ist einer der widerwärtigsten Fehler, den ein Sänger haben kann; aber er ist in Frankreich sehr gewöhnlich. In Italien hat man fast kein Beispiel davon.

Wenn man nun alle diese Regeln, welche Grammatik und Musik gemeinschaftlich ertheilen, befolgt, so wird man regelrecht aussprechen. Aber man muß mehr thun: man muß im Singen auch mit Leichtigkeit und Anmuth aussprechen. Hierzu wird man gelangen, wenn man alles was eigenthümlich zum Gesange gehört, befolgt; nemlich 1) wenn man bey dem Singen allen unnatürlichen Zwang vermeidet und der Stimme volle Freiheit läßt, das heißt, sie leicht und ohne Anstrengung aus der Brust hervorzieht. 2) Wenn man die verschiedenen Töne der Stimme sorgfältig auf die Sylben und Worte, welche unter die Noten gesetzt sind, deutlich hören läßt. 3) Wenn man niemals das Wort von dem Tone, der es hörbar machen soll, trennt, was



bisweilen der Fall ist, wenn man beym Aussprechen affektirt, um, seiner Meinung nach, ausdrucksvoller zu singen. So etwas zeugt aber gewöhnlich von Unwissenheit und einer schlechten musikalischen Bildung.

Auch dadurch wird man nett prononciren lernen, wenn man sich gewöhnt, die Konsonanten gut zu artikuliren, das heißt, wenn man diesen, wie schon oben gesagt, den Grad der Stärke giebt, den nicht allein der Ausdruck, sondern selbst der Ort, wo man singt, und die verhältnißmäßige Stärke des Orchesters erfordert.

Man muß nicht vergessen, daß eine wohlangebrachte Verstärkung in der Artikulation der Konsonanten dem Sänger weit mehr hilft, um verstanden zu werden, als wenn er seine Stimme noch so sehr anstrengt. Unterdeß ist, wie in allen Dingen, also auch hier, Übertreibung zu vermeiden. Man muß sich daher z. B. hüten, daß man nicht die Wirkung der Konsonanten auf eine affektirte Weise verlängere, und den Ton des Vokals um so länger zurückhalte, um ihn hernach desto greller hervor schallen lassen zu können. Dies fällt besonders ins Lächerliche bey der Aussprache des R, das sich dann gleichsam wie das Gewirbel der Trommel ausnimmt. Eine gute Methode verwirft all dies eitle Karikaturwesen.

Außer der eigentlichen Aussprache und der Artikulation der Worte, welche gesungen werden, giebt es noch Mancherley zu beachten; nemlich man muß auf den Sinn sehen, welchen die Worte haben, auf die Situation der singenden Person, so wie auf die Ideen, Empfindungen und Leidenschaften, welche sie auszudrücken hat. Daraus geht hervor, daß es in der Art und Weise, die Stimme herauszugeben und in der Artikulation Nüancen giebt, die mächtig dazu beitragen, die Gemüthsbewegung zu erwecken, deren Erregung die Musik zum Zweck hat. Eben durch diese Schattirungen entsteht das, was man Ausdruck oder Accent nennt. (Siehe den folgenden 6ten Artikel, worin vom Ausdruck gehandelt werden wird.)

Situation und Worte bestimmen den Charakter der Musik. Der Sänger soll das getreue Organ des Dichters und Komponisten seyn. Um der Ausleger dessen zu seyn, was sie haben sagen wollen, muß er ganz in ihren Sinn eindringen, muß sich ganz von ihnen beiden begeistert fühlen, um sie nachher zu vergessen und ganz selber Schöpfer zu scheinen. Alsdann erst werden seine Töne und die Worte, die ihnen zum Grunde liegen, einen Accent erhalten, der weit stärker noch rührt und zum Herzen dringt, als die Worte und Töne selber.

Es ist sehr empfindlich, daß öfters dieselben Worte und die nemlichen Noten des Komponisten, je nachdem die Situation des Akteurs verschieden ist, und wenn er ihnen auch gleich dieselbe Aussprache, dieselbe Artikulation und denselben Ausdruck zu geben sucht, dennoch eine ganz verschiedene, ja oft ganz entgegengesetzte Wirkung hervorbringen. Am häufigsten ist dies der Fall beym Recitativ; aber auch beym gebundenen Gesange macht man gar zu oft die Erfahrung: und das macht eine sehr unangenehme Empfindung.

Noch eine Schlußbemerkung. Wer nicht gerade ein von Natur fehlerhaftes Organ hat, oder aber eine von jenen üblen Gewohnheiten angenommen hat, die am Ende unüberwindlich werden, wie die Natur selber, der kann immer noch bey anhaltendem Studium dahin gelangen, sich eine gute Aussprache und eine gute Artikulation zu eigen zu machen. Allein was den Ausdruck der Stimme betrifft, durch welchen Aussprache und Artikulation erst ihren Charakter erhalten, so ist es damit freilich etwas Anderes. Diesen Ausdruck verschafft man sich so leicht nicht durch bloßes Studium. In diesem so wesentlichen Theile des Gesanges liegt ein Geheimniß verborgen, das nur in einem natürlichen Verstande, und in der Zartheit eines empfindungsvollen Herzens seine Auflösung findet.

## F ü n f t e s   K a p i t e l .

### Von den verschiedenen Arten des Gesanges.

#### *Einleitung.*

Bis hierher war bloß vom Mechanischen der Stimme und der Methode, einen guten Sänger zu bilden, die Rede. Jetzt schreiten wir zu dem, was den Charakter einer jeden besondern Gattung von Gesang ausmacht.

Diese Materie erfordert viel Behutsamkeit; denn wir möchten nicht gern, daß das Genie des Sängers sich durch unsre Regeln Fesseln anlegen liefse; auch liegt es in der Sache, daß die Regeln, die in dieser Hinsicht gegeben werden, nicht auf alle Veränderungen und Gesangsmanieren passen können, welche die Mode unausbleiblich von Zeit zu Zeit in den Gang bringt.



Unsre Belehrung soll blos darauf gerichtet seyn, zu bestimmen, in welchem Styl die Verzierungen, nach Maafgabe des Charakters einer jeden Gattung von Gesang, die wir kenntlich machen werden, vorgetragen werden müssen; keinesweges aber werden wir mehr die Stelle bezeichnen, wo sie angebracht werden müssen. Auch wollen wir in Absicht der Passagen gerade keine Wahl treffen, und unangemerkt lassen, an welchem Orte sie hingehören. Dies alles ist Sache des Geschmacks und der Mode, die sich durch keine Regel festhalten läßt. — Jedoch ist es unsre Pflicht zu verhindern, daß Sänger von der Freiheit, welche wir ihnen gestatten, keinen Mißbrauch machen; wir werden ihnen deshalb die Methode und den Styl, welchen die berühmtesten Sänger Italiens bey den verschiedenen Gesangs-Arten befolgt haben, deutlich zu machen suchen, und wenn sie diesen befolgen, werden sie es ebenfalls dahin bringen, sich einen Namen zu machen.

Anmerk. Sobald der Schüler Alles das, was in diesem Lehrbuch, in dem Artikel von der Vokalisation, gesagt worden, nach Möglichkeit in seine Gewalt bekommen hat, ist es Sache des Lehrers, für ihn die Passagen zu wählen, womit er den Gesang zu verschönern hat. Indefs müssen wir doch dem Lehrer zu bedenken geben, daß wenn er jeden Schüler ohne Ausnahme alle mögliche Arten von Passagen machen lassen wollte, er dadurch unfehlbar zeigen würde, daß es ihm an Erfahrung und Methode gebricht; so wie er sich offenbar um seinen Zweck, den er im Auge hat, betrügen würde. Man hört es ja alle Tage, daß nicht jeder Stimme jede Passage gleich möglich zu machen ist. Der Lehrer muß also mit dem Charakter, der Kraft und Biegsamkeit der Stimme des Schülers vollkommen bekannt seyn, um ihn nichts singen zu lassen, was er nicht bezwingen kann; oder aber die Zeit abwarten, bis es dem Schüler durch vorhergegangene Übung möglich geworden ist, Passagen mit Nettigkeit und Ausdruck zu singen. Man hört es recht sehr einer Passage an, ob sie viel Zeit und Mühe zum Lernen gekostet hat, und dies thut allemal dem guten Effekt derselben Abbruch. Will der Lehrer demnach nach einer Methode verfahren, die der unsrigen entgegen gesetzt ist: nun, so wird er es erfahren, daß er Zeit und Mühe verlohren hat und seinen Schüler obendrein ruinirt; denn es ist und bleibt eine ausgemachte Wahrheit, daß, wenn er sein Naturvermögen überspannt, er an ihm nichts weiter, als einen mittelmäßigen Sänger ziehen wird, der dazu verdammt ist, niemals etwas mit Sicherheit wagen zu können.

Auch rathen wir den Lehrern, ihren Schülern unausgesetzt Mäßigung im Gebrauch der Passagen vorzupredigen und sie vor der unseligen Sucht zu brodiren, (Schnörkeleyen anzubringen) zu bewahren; den Schülern aber legen wir aus Herz, diesen weisen Rath mit allem Ernst zu befolgen, und sich vor der lockenden Gefahr des Beispiels, und wenn auch der Erfolg das unselige Unternehmen bey diesem und jenem renomirten Sänger krönen sollte, sorgfältig zu hüten.

Damit ist aber nicht gesagt, daß wir das Brodiren des Gesanges ganz und gar abgebracht wissen wollen. Im Gegentheil; nur muß es immer mit Überlegung, mit Geschmack und Einsicht geschehen. Das Übertreiben taugt in keiner Sache. Schon der gesunde Menschenverstand verwirft die Methode, Passagen auf Passagen zu häufen. Es ist das ein Mißbrauch, der ungefähr dieselbe widerwärtige Empfindung auf das Ohr macht, als der Anblick eines mit gothischen Schnörkeleyen überladenen Monuments, auf das Auge. Überläßt man sich diesem Mißbrauch einmal, so geräth man, ohne daß man es gewahr wird, aus einer Unschicklichkeit in die andere. Man wird so verblendet, daß man einen Gesang, dessen Erfindung dem Kompositeur öfters sehr viel Mühe machte, zu schmücken glaubt, während man ihn auf das unnatürlichste entstellt; daß man sich Wunder einbildet, was man für Effekt machen wird, und ganz und gar keinen hervorbringt, weil Passagen, im Übermaafs gehört, eine die andere hinrichten. Ferner entsteht daraus der Fehler, daß man der Aussprache alle Verständlichkeit benimmt, besonders wenn man auf undankbare Vokale Schnörkel anbringt. Eudlich hat man für die große Mühe die man sich gab, weiter nichts, als gerechte Vorwürfe von Seiten des verständigen Zuhörers zum Lohne, die niemals ausbleiben. Der rauschende Beifall, den solche Unschicklichkeiten mitunter wohl zu erhalten pflegen, kommt entweder von Leuten her, denen ein elender Geschmack zu Theil geworden ist, oder von Schmeichlern, oder es ist die Unwissenheit, die sich hier zum Richter aufwirft.

## Erste Abtheilung.

### Vom Recitativ.

Das Recitativ nähert sich unter allen Gattungen des Gesanges am mehresten dem Sprechen. Es ist eine in Noten gesetzte Deklamation.

Aus diesem ergibt sich, daß man es schnell und langsam singen muß, je nachdem es die verschiedenen Accente der Leidenschaft fordern. Man muß also beim Recitativ stets daran denken, daß man zugleich singt und spricht, und daß dieses Beides nie von einander getrennt seyn darf.

Anmerk. Hier dürfte der heilsame Rath: an manchen Stellen des Recitativs sich nicht gänzlich dem Sprechen zu überlassen, an seinem Orte seyn. Es ist ein nichtiger Vorwand, daß das Recitativ dadurch an Nachdruck und Wahrheit gewinne; denn man soll nur singend zu sprechen scheinen, und nicht wirklich sprechen. Diese Manier ist also verwerflich; 1) darum, weil man falsch zu intoniren scheint, wodurch man dem Ohre wehe thut, ohne weder der Vernunft noch der Empfindung Genüge zu thun; 2) weil man sich dabey, im umgekehrten Sinne,



oben der Vorwürfe schuldig macht, die jene Sänger verdienen, welche Verse wie singend deklamiren; und endlich 3) weil bey einem musikalischen Schauspiel ein für allemal mit dem Zuhörer die stillschweigende Übereinkunft getroffen worden ist, daß die Personen welche man sieht, nicht sprechen, und nicht gesprochen deklamiren, sondern singen sollen. Hierauf beruht die ganze Täuschung, und folglich das Vergnügen des Zuhörers. Fängt in dem Moment, wo er den Akteur singend glaubt, dieser an zu sprechen - weg ist aller Zauber; der Zuhörer merkt, daß er betrogen ist; und statt, wie man sich auf dem Theater einbilden mag, durch Wiederholung den Eindruck zu verstärken, zerstört man ihn vollends ganz. Was würde man von einem Trauerspiele, das gesprochen wird, sagen, wenn der Akteur auf einmal anfangen wollte, Stellen aus seiner Rolle Recitativmäsig zu deklamiren? Man würde allgemein mit dem Urtheile fertig seyn, daß der Schauspieler den Verstand verlöhren hat und nicht weiß, was er will. Nun, ist es etwa mit dem Sänger, der plötzlich mitten in einem Recitativ zu sprechen anfangen wollte, anders?

Um das Recitativ musikalisch zu skandiren, ist nothwendig, daß man bei dem ersten Anklang und dem Ausgang der Phrase fest intonire und der Stimme auf diesen beiden Theilen derselben Nachdruck gebe, doch ohne zu sehr zu dehnen.

Um die Art, wie die Italiener das Recitativ sprechen mit der, wie die Franzosen es sprechen sollten, zu vereinigen, so dünkt uns, ist es am besten, man trägt das erzählende Recitativ (*le Récitatif débité*) ganz einfach und schmucklos vor, und erlaubt sich nur dann ganz kurze Verzierungen, wenn ein Vers oder ein Theil desselben vorkömmt, worin Anmuth oder eine angenehme Empfindung herrscht.

Auf dem Theater muß das Recitativ nur mit sehr mäsigter Verzierung gesungen werden; im Konzerte hingegen, wo Handlung und Illusion wegfällt, geht es schon eher an, daß man sich etwas mehr ausbreitet und weniger streng verfährt. Unterdeß muß man sich auch hier gar sehr vor dem Übertreiben in Acht nehmen.

Man übernimmt sich hin und wieder so in Schnörkeln, man entstellt das Recitativ so sehr, daß man oft Mühe hat, es von einer Bravour-Arie zu unterscheiden. Diese gräßliche Manier haben wir den Italienern zu danken. So sehr man Recht hat sie in dem, was sie Gutes haben, nachzuahmen; so unrecht hat man, wenn man es ihnen hierin nachthut. Das Karikaturmäsig ist überall vom Übel. Dieser Mißbrauch im Manieriren bleibt zwar in aller Hinsicht tadelnswürdig; unterdeß geht es doch allenfals noch damit an, wenn man ein Recitativ vor Zuhörern in einer fremden Sprache zu singen hat, von welcher sie kein Wort verstehen. Aber unerträglich fällt dieser Mißbrauch in unsrer eignen Landessprache.

Jetzt wollen wir einige Beispiele von Versen geben, auf welchen man sich beim Recitativ Verzierungen erlauben darf. Jedoch werden wir selber weder hier, noch weiter in der Folge, die Passagen und Verzierungen, die sich darauf machen lassen, in Noten angeben, weil wir unserm Grundsatz: so etwas müsse dem Lehrer und dem (wohlverstandenen, geschmackvollen) Sänger selber überlassen werden, getreu bleiben wollen. (S. 129.)

Von dieser Stelle bis zu der Arie, kann man dies Recitativ mit angenehmen, lieblichen Passagen, die aber nur kurz seyn dürfen und mit sehr viel Grazie und Ausdruck gesungen werden müssen, durchweben.

Es sey an diesen Beispielen genug, da sie hinreichend sind, um den Charakter solcher Verse, die im Recitativ Verschönerungen zulassen, kenntlich zu machen.

Die Italiener pflegen, nach einer durchgängigen Methode, im Recitativ allemal einige Noten zu verändern, um der einfachen und eintönigen Melodie desselben mehr Eleganz und Geschmack zu geben. Diese Methode, mit Vorbehalt einiger Ausnahmen, verdient wohl beibehalten zu werden.

Hier sind einige Beispiele von Stellen, wo die Italiener ihre Notenveränderung anbringen.

Anmerk. Die umgekehrten kleinen Noten, die man hier bei den Hauptnoten des Recitativs sieht, bezeichnen die Veränderungen, welche man mit den in der Melodie geschriebenen Hauptnoten vornimmt, und die denn, statt dieser letztern, gesungen werden.

Diese Beispiele können für alle Töne gelten. (S. 130.)



Dans l'opéra de DARDANUS par SACCHINI. Acte 2<sup>e</sup> Scene 2<sup>e</sup>:

Dardanus.

Hé - las ! vous m'en - tendez, vous vo - yez mon es - poir : *Largo* au

nom de l'a - mour le plus ten - dre ne me re - fu - sez - pas le plai - sir de la voir.

Dans ORPHEE par GLUK. Acte 1<sup>er</sup> Scene 2<sup>e</sup>:

Orphée.

le saurai pénétrer jusqu'au sombre ri - vage; mes ac - cens douloureux fléchi - ront vos ri - gueurs.

Dans ATYS par PICCINNI. Acte 2<sup>e</sup> Scene 3<sup>e</sup>:

Atys.

Nous pouvons nous flat - ter de l'espoir le plus doux; Cy - bèle et l'a - mour sont pour nous.

Dans ROLAND par PICCINI. Acte 1<sup>er</sup> Scene 1<sup>er</sup>:

Angélique.

Hé - las ! hé - las ! que Mé - dor a de char - mes !

Même OPERA Acte 1<sup>er</sup> Scene 2<sup>e</sup>:

Médor.

J'aime u - ne reine, hé - las ! j'aime un ob - jet char - mant.

Dans DIDON par PICCINNI. Acte 2<sup>e</sup> Scene 3<sup>e</sup>:

Didon.

Je l'at - tends... vos dangers vont me remplir d'al - lar - mes.

130,,

J'ai vu descendre en larmes. Un a - mant me re - tient. Que pour la renommé - e. Douter de leur vic - toi - re.

N'est plus ce qu'il sou - haite. Seigneur vous le vou - lez. S'arme contre ma gloire. Hélas ! il fallait bien qu'une si noble en -

-vi - e. Mais sais - tu bien. Que je l'ai - me moi - mè - me. Vous brûlez l'un pour l'autre. Aimé si tendre - ment. A regner sur vo -

-tre âme. Et ce - lui des hu - mains. Vont r'ouvrir mes bles - sures. Vous plaindrez - vous tou - jours? Que ce discours s'a - dresse?



Inspire des mépris? Qu'il me méprise. Sa haine ou sa tendresse. N'en sera pas jalouse. Comme elle m'a traité!

C'est Hector, di-sait elle. Vous m'aimerez ma-dame. Livrer votre victime. Je suis prêt à vous suivre. Son cœur de votre

main. L'encourager en-core. Pour se donner à moi n'at-ten-dait qu'un refus. Toujours la tyran-ni-e. Il la gouverne en

pè-re. Puis qu'il le veut. Non, je ne trouble point. Qu'avec moins de con-trainte. Dans une lon-gue en-fan-ce

Je re-vois vos ap-pas. Voici ce que j'es-pè-re. Ou moins de modes-ti-e. Con-sen-tez seu-le-ment.

Où vous puissiez sous-rire. Dont vous é-tiez at-teinte. Et depuis quand ma-dame? Elle même offen-sé-e. Pouvait me présen-

ver. Vous la croyez fi-delle? Que je cherchais tou-jours. De l'affliger soi-même. Vos yeux auraient pu feindre. Ah! je e-vité vos

yeux. Ah! vous deviez du moins. Une loi trop sé-vè-re. De votre bouche, ô ciel! Puis-je l'ap-prendre? Ah! que de man-dez-

vous? Quel changement ô Dieux! Qu'ils viennent essayer. Je puis voir sans al-larmes. La pompe et l'allé-gresse.

Quel bonheur regne. De ma douleur mor-telle. On dit qu'on ai-me. Je l'instruirai moi-même. Il n'a pour sa dé-fense.

Si j'en crois leurs al-larmes. Les larmes de sa mère. A ma dou-leur. Je vois couler vos larmes. Je défendrai sa vi-e.



Das wären ungefähr die Beispiele von allen jenen Stellen in Recitativen, wo die Notenveränderung, wie sie die Italiener haben, statt finden kann. Wenn man diese Beispiele genauer betrachtet, wird man finden, daß diese Veränderung nur mit einem solchen Ton vorgenommen wird, der mehrmals hinter einander vorkommt, und daß man sie nur auf dem guten Takttheil einer musikalischen Phrase anbringt, niemals aber auf einem schlechten. Die Noten auf langen Sylben fallen allemal auf die guten Takttheile.

Diese anders genommenen Noten geben der Melodie des Recitativs mehr Weichheit und Ausdruck, besonders, wo es darauf ankommt, sanft-leidenschaftliche Situationen darzustellen, z. B. Schmerz, Traurigkeit, Liebe, Freundschaft u. s. w. Hingegen sind wir der Meinung, daß, wenn man starke Leidenschaften, z. B. Zorn, Eifersucht, Schrecken, überhaupt Empfindungen auszudrücken hat, die mit Energie und selbst mit einiger Rauigkeit deklamirt seyn wollen, man sich dieser veränderten Noten zu enthalten, wenigstens nur solche anzubringen hat, welche der kräftigern Diktion keinen Eintrag thun.

Da es sich von selbst versteht, daß die Bewegung, in welcher das Recitativ gesungen werden muß, sich überall nach dem Sinn und Geist der deklamirten Stelle richte, so halten wir es für überflüssig, davon Beispiele zu geben. Besser, gar keine zu geben, als darin unvollständig zu bleiben. Auch hier müssen das Gefühl und der Geschmack des Lehrers das Beste thun.

## Zweite Abtheilung.

### Vom Cantabile.

Das Wort *Cantabile*, bedeutet singend. — Für das Cantabile schickt sich keine andere, als eine überaus gemäßigte Bewegung.

Das Cantabile ist für die Vokalmusik, was einst die Adagio's von Corelli, von Geminiani, vorzüglich von Tartini und nach ihm von Nardini, für die Instrumentalmusik waren. Diese können als Muster in diesem Genre angesehen werden.

Muster von Cantabile's für den Gesang wird man hinten, unter den Arien dieser Gattung finden, die wir von den berühmtesten Meistern mittheilen werden.

Am Schlusse dieses Werkes, wie schon gesagt, werden Gesangstücke dieser Gattung, und der übrigen, wovon in den nachfolgenden Abschnitten noch die Rede seyn wird, vorkommen. Diese Stücke, welche als Muster von schöner Einfachheit und Reinheit zu betrachten sind, können zugleich zu Übungsbeispielen dienen, nach welchen man solfeggiren, vokalisiren und mit den Worten singen lernen kann. Man hat eine ganz simple Klavier-Begleitung hinzugefügt, um die Ausführung derselben zu erleichtern.

Ein Musikstück wie das Cantabile, ist am allerschwersten auszuführen; daher kann es nur eigentlich in seiner ganzen Schönheit von Sängern von dem größten Talent gesungen werden; denn es gehört dazu eine Stimme, die alle erforderlichen Eigenschaften auf das vollkommenste in sich vereinigt, und die strengste Kunstmethode.

Zum guten Vortrage des Cantabile gehört, 1) daß man die Kunst ganz vollkommen in seiner Gewalt habe, den Ton auszuziehen, und an dem gehörigen Ort Athem zu holen und ihn lange an sich zu halten; denn gerade diese Gattung des Gesanges giebt am öftersten Gelegenheit, das *Messa di voce* anzuwenden. 2) Gehört dazu, daß man die Gesangsperioden, die Verzierungen und Passagen mit Ausdruck und mit dem Adel, der dem Cantabile ganz vorzüglich eigen ist, vorzutragen verstehe; und 3) daß man in das *Portamento* der Stimme viel Markiges und Salbung gleichsam, hineinlege.

Der Styl des Cantabile verträgt nicht viel Passagenwerk; im Gegentheil fordert er sehr viel Einfachheit. Die Passagen und sonstigen Verzierungen müssen mit einer gewissen Breite, die der Bewegung, welche dieses Genre zu haben pflegt, zukommt, gemacht werden; das heißt, sie müssen langsamer, als irgendwo ausfallen, jedoch so, daß sie nicht schwer und plump klingen. Eleganz, Leichtigkeit und Ausdruck brauchen darunter im geringsten nicht zu verlieren.



Dies wäre es ungefähr, was sich von dem Cantabile im Allgemeinen sagen läßt. Alles Übrige besteht in einzelnen, besondern Anwendungen, die gänzlich sowohl vom Geschmack des Lehrers, als von der Fähigkeit und guten Applikation des Schülers abhängen.

Dieses Genre des Cantabile, das man mit dem größten Recht das *non plus ultra* des Gesanges nennen kann, wird jetzt unglücklicher- und unverantwortlicher Weise, sowohl in der Instrumental- als Vokalmusik vernachlässigt, oder vielmehr ganz zu Grunde gerichtet. Es wäre zu wünschen, man könnte es wieder in sein ehemaliges schönes Leben zurückversetzen; wir würden den ernstlichen Studien, welche demselben vorangehen müssen, ganz unstreitig vortreffliche Sänger zu verdanken haben, die um uns her entstehen würden. Aber leider Gottes! hat kein Mensch seit einiger Zeit mehr Lust, zu studieren; man will so eilig als möglich genießen. Sobald unsre jungen Leute merken, daß sie eine passable, wohl gar eine schöne Stimme und einige Anlage haben, so eilen sie rasch vorwärts, ohne sich um das zu bekümmern, was ihnen noch fehlt, und ohne etwas Ordentliches gelernt zu haben. Die ersten Beifallsbezeugungen, die sie — freilich allemal nur von Ignoranten und etlichen gefälligen Schmeichlern — erhalten, halten sie für den sichersten Bürgen eines Talents, das sie zu haben sich einbilden, und für eine hinlängliche Aufforderung, es nun bey dem Studieren bewenden zu lassen, obnerachtet sie es noch eigentlich gar nicht angefangen haben. Heut zu Tage will man geschickt seyn, ohne sich darum die mindeste Mühe zu geben; und wenn man allenfalls einige kleine Bemühung anwendet, so läuft sie darauf hinaus, daß man, durch Nachahmen schlechter Muster, zu seinen schon vorhandenen Naturfehlern noch Gewohnheitsfehler gesellt, und die Gaben, die man von der Natur erhielt, noch vollends zu Grunde richtet. Was ist von alle dem die Folge? — Daß man überall wo man hingelit um singen zu hören, mit wenigen Ausnahmen, Tadel und Vorwürfe in Bereitschaft halten muß. Hier ist einer, der sich in unendliche Koloraturen verliert, die ohne allen Geschmack, und obendrein stümperhaft ausgeführt, noch dazu mit der Grundharmonie in dem schreyendsten Widerspruch stehen; dort meckert ein Anderer Rouladen und Triller daher. Ein Anderer wieder trägt alles höchst platt und roh vor, verrückt alle Augenblick das Zeitmaafs und schreyt so gräulich drauf los, daß man die Ohren zuhalten möchte; und — was das Tollste ist — so etwas möchte er gern für ein unfehlbares Zeichen von Wärme und empfindungsvoller Sprache der Bühne gehalten wissen. Kurz, fast überall sieht man Sänger auftreten, die falsch singen, schlecht prononciren, und — miauen; und, das soll man denn für eine köstliche Manier halten, die Stimme zu tragen, für Zeichen des wahren Gefühls und des ächten Ausdrucks! — Unterdeß, so etwas wird höchlich applaudirt! Was aber ist davon der Grund? — Dieses, daß der Mangel alles Studiums und einer guten Schule es nun endlich dahin hat kommen lassen, daß der wahre Geschmack und die wahrhaft schöne Art zu singen, gänzlich vernichtet und verbannt worden sind, so daß man im Publikum kaum mehr eine Ahnung davon hat. Ohne allen Zweifel hat das ungebildete und sich seinem fehlerhaften Schlendrian hingebende Volk gemeiner Sänger den Geschmack des Publikums allmählig verdorben; und daher kommt es, daß dieses jetzo das Mittelmäßige für gut, und das ausgemacht Schlechte für ganz erträglich hält. Da es nun obendrein an guten Mustern fehlt, die allenfalls noch im Stande wären, das Publikum wieder zum Bessern umzustimmen: so verdirbt dieses wieder von der andern Seite die jüngern nachwachsenden Sänger, und unterhält bey diesen tagtäglich den Wahn, von dem das Publikum selber das Opfer geworden ist.

Doch vielleicht bewirkt die Zeit nach und nach eine glückliche Veränderung, die diese Bemerkungen hier, welche wir nothgedrungen haben machen müssen, um unsre Schüler recht lebhaft vor der Gefahr des schlechten Beispiels zu warnen, überflüssig machen wird. Unterdeß waren wir es uns schuldig, dies Glaubensbekenntniß darüber hier abzulegen. Übrigens gestehen wir gern, daß, so sehr es schlechte Muster um uns her giebt, es auch an guten nicht fehlt, welche nachgeahmt zu werden verdienen. Es kömmt nur darauf an, daß man sie aufzufinden wisse.

### Dritte Abtheilung.

#### Vom Andante.

Das *Andante* steht zwischen dem Lebhaften (*Vivace*) und dem Langsamen (*Lento*) in der Mitte, und hat also eine gemäßigte Bewegung.

Der Styl des *Andante* ist gefällig, angenehm; es muß also mit viel Ausdruck, Leichtigkeit und Anmuth der Stimme vorgetragen werden.

Passagen und Manieren nehmen den Charakter der Gattung an, in welcher man singt; und also müssen sie hier von edler Einfachheit seyn, und nicht die Melodie überladen. Auch müssen sie ganz in der Bewegung, wie sie sich für diese Gattung des Gesanges schickt, vorgetragen werden, folglich weder zu geschwind, noch zu geschleppt, sondern so wie es dem Style des *Andante* gemäß ist.



## V i e r t e A b t h e i l u n g.

## V o m A l l e g r o.

*Allegro* bedeutet, nach den Italienern: in lebhafter Bewegung. Diese ist aber mehreren Gesangsarten eigen, und verträgt also mancherley Schattierungen. Das *Allegro*, von welchem wir sogleich sprechen werden, bezieht sich nur auf die *Bravour-Arie*.

Bey dieser kann ein Sänger vorzüglich zeigen, ob er Biagsamkeit, Kraft und Gleichheit der Stimme, und ob er Präzision und Akkuratesse in der Ausführung besitzt.

Da, wenige Fälle ausgenommen, es hierbey nicht gerade auf leidenschaftlichen Ausdruck ankommt, so hat der Sänger freyes Feld, sich noch ausser jenen Passagen, die ihm vom Komponisten vorgeschrieben sind, zu zeigen und Alles, was er vermag zu wagen; also kann er ganz neue Passagen einstreuen, nur müssen sie mit der Harmonie im Orchester in keinem Widerspruch stehen. Auf diese Weise ist der Sänger sicher, daß er weder die Vernunft, noch die dramatische Konvenienz wider sich hat; denn man ist darin einig, daß *Bravourarien* für das Theater ausdrücklich darum geschrieben werden, damit der Sänger die Kraft und den Umfang seiner Stimme zeigen, und mit seinem Talente glänzen könne.

Die Manieren und Verschönerungen, welche in *Bravourarien* angebracht werden, müssen rasch seyn, doch aber darf es ihnen nie an Sauberkeit, Rundung, Geschmeidigkeit und Energie fehlen.

Es ist hier nicht nöthig, eine einzige *Bravourarie* als Beispiel herzusetzen. Diese Gattung von *Arien* ist so bekannt, es sind deren so viele von den berühmtesten Tonsetzern vorhanden, welche zur Übung dienen können, daß es uns ganz überflüssig scheint, uns weiter dabey aufzuhalten. Nur dies wollen wir noch bemerken, daß die *Bravourarien*, die in Italien ihren Ursprung haben, dort fast ganz aus der Mode gekommen sind; wahrscheinlich werden sie das auch bald in Frankreich.

## V o n d e r K a d e n z (point d'orgue), und d e r F e r m a t e (point de suspension).

Von der *Kadenz* läßt sich am schicklichsten bey Gelegenheit der *Bravourarie* sprechen; daher haben wir diese Materie bis hieher verspart.

So wie man in der Regel in einem Instrumental - Konzert die *Kadenz* am Ende des ersten Satzes und des *Adagio's* anzubringen pflegt, eben so pflegen sie die Komponisten für den Schluß einer *Bravour-* und einer *Cantabile - Arie* aufzusparen.

Die *Kadenz* (*Cadenza*) muß mit Einem Athem gemacht werden. Die Sänger aus den berühmtesten Schulen Italiens sind niemals von diesem Gesetz abgewichen, und alle Singschulen haben dieses Gesetz mit aller möglichen Skrupulosität respektirt.

Seit einiger Zeit hat man die *Kadenz* am Schlusse der *Bravourarie* abkommen lassen, und die Komponisten haben dies auf ausdrückliches Verlangen der Sänger gethan. Ehemals würden die italienischen Sänger, und selbst mehrere Sänger unserer Zeit ihren Ruf gefährdet geglaubt haben, wenn sie keine *Kadenz* gemacht hätten. Sie hatten dafür ihre guten Gründe. Diese sind nun zwar dieselben geblieben, aber man verfällt darüber in den entgegengesetzten Fehler, sich aus der Kunst, den Athem nach einer vorgeschriebenen Methode lange an sich zu halten, nicht mehr besonders viel zu machen. Es ist daher Zeit, dieses in Vergessenheit gerathene Gesetz wieder in seine vorige Kraft einzusetzen.

Die Schluß-*Kadenz* muß, nach der Regel, mit einem *messa di voce* anfangen, und sich in einem *Triller* endigen. Wer eine solche *Kadenz*, der strengen Regel gemäß, auf einem Athemzuge machen will, der prüfe vorher wohl seine Kräfte, damit es ihm an hinlänglichem Athem nicht fehle, um sie auch mit Bequemlichkeit zu Ende zu bringen.

Die *Fermate* (*Fermata* ital., Stillstand, Ruhepunkt) fällt im Lauf einer *Arie* auf die *Dominante*, oder auf die *Mediante* etc.

Man mag sie nun durch Passagenwerk verlängern, oder sich dabey bloß auf ein *messa di voce* beschränken, mit welchem die *Fermate* auf jeden Fall anheben muß, so muß man sie, wie die *Kadenz*, in einem Athem ausführen.



In diesen beiden Fällen, besonders aber bey der Kadenz, hat der Sänger Gelegenheit sich in Passagen mit aller Freiheit zu verbreiten und zu zeigen, ob er Imagination hat, ob er ein Musikus ist, ob er die Harmonie versteht, und Modulationen geschickt mit einander zu verketteten weiß, und ob er auf eine natürliche und ungezwungene Art auf dem Punkt, von welchem er abzuweichen den Muth hatte, wieder zurückzukehren weiß.

### Fünfte Abtheilung.

#### *Vom Agitato.*

Das italienische Wort, buchstäblich genommen, bedeutet bewegt; figürlich aber bedeutet es: leidenschaftlich, delirirend, und zeigt eine innere Aufregung des Gemüths an.

Die Bewegung des *Agitato* ist im Allgemeinen lebhaft und markirt.

Diese Gattung von Gesang ist vorzüglich dazu geeignet, die Situationen der Verzweiflung, des heftigen Schmerzes, des Zornes, der Eifersucht etc. auf eine kräftige Art darzustellen. Das *Agitato* ist also im Grunde ein musikalisches Delirium, das nicht ohne Wärme, ohne eine Art von Selbstvergessenheit und Überspannung gedacht werden kann.

In einer Arie dieser Art, worin es ganz auf den bestimmtesten Ausdruck ankömmt, sind Broderien und Passagen sehr übel angebracht, sie müßten denn zur Noth kurz und vorübergehend seyn, und an Stellen vorkommen, wo der innere Gemüthsaufruhr seinen höchsten Grad erreicht hat. Einige Manieren sind indess nicht gänzlich davon auszuschließen; im Gegentheil, mit dem gehörigen Grad von Kraft und Schnelligkeit angebracht, wo der Sinn der Worte dadurch gehoben wird, können sie einer solchen Arie auf gewisse Weise Eleganz ertheilen, die nirgend schadet, überall gut angebracht ist, wofern es nur mit Geschmack und Einsicht geschieht.

### Sechste Abtheilung.

#### *Von dem syllabischen Genre der Arie.*

Darunter versteht man eine solche Arie, wo auf jede Sylbe eine Note gesetzt ist; mit andern Worten, eine Arie, welche jede Art von Verzierung und Passagen, so wie alle die Hülfsmittel, wodurch ein Sänger bey andern Gattungen von Arien sein Talent geltend zu machen sucht, verschmährt. Es ist also im Grunde weiter nichts, als eine besondere Weise musikalisch zu sprechen; daher nennen sie auch die Italiener *Aria parlante*. Sie läßt alle Arten von Bewegung zu, die langsame (*lento*) ausgenommen. Sie verlangt, um gut gesungen zu werden, viel Geschick und Sicherheit, eine sehr feste Intonation, eine sehr sorgfältige Aussprache und Artikulation. Auch gehört hauptsächlich dazu, daß man den musikalischen Rythmus besonders fühlbar mache, und der Stimme auf den guten Takttheilen Nachdruck gebe, jedoch dies alles ohne Übertreibung.

In komischen Opern kommen alle Augenblicke Stellen von diesem syllabischen Genre vor. Ehemals komponirte man solche Arien auch für das ernsthafte Opernggenre; in Metastasio's Werken kommen Verse von einem ganz besondern Rythmus für diese Art von Arien vor. Jetzt sind sie aus der Mode, und man hat sie noch bloß für die komische Oper übrig behalten.

### Siebente Abtheilung.

#### *Vom Rondo, und von Arien in doppelter Bewegung.*

Es giebt mehrerley Arten von Rondo's, nemlich: heitere oder ernsthafte, anmuthige oder traurige.

Ein Rondo kann eben so gut nur Eine, als zwey einander ganz entgegengesetzte Bewegungen haben; dies hängt bloß von dem Sinn der Worte und der Phantasie des Komponisten ab.

Ein Rondo besteht aus mehrern Strophen oder Reprisen, nach deren jeden die erste immer weiter anfängt. Es kommt auf das Talent des Sängers an, um diese erste Reprise bey ihrer jedesmaligen Wiederkehr zu verändern zu wissen, damit keine kahle Eintörmigkeit entstehe.

Im Rondeau vorzüglich übertreffen die italienischen Sänger alle andern weit. Ohne der Grundharmonie das Geringste zu vergeben, wissen sie den Satz der ersten Periode so mannigfaltig zu machen und ihn so



allerliebste anzuschmücken, daß es immer verschieden und reich an neuer Kunst erscheint. Damit die Zuhörer den Sängern aber für ihre Variationen Dank wissen, in welche sie den ersten Satz erfassen, so sorgen sie gehörig dafür, daß sie ihn zu Anfang in seiner ganzen Einfachheit und ganz so hören lassen, wie ihn der Komponist geschrieben hat. Auf diese Weise ist der Zuhörer im Stande zu erkennen, was der Sänger von dem Seinigen hinzuthut, und dieser darf nicht sorgen, daß er seinen beabsichtigten Effekt verfehlen wird.

Es gehört viel Geschmack und natürlicher Ausdruck dazu, um ein Rondo gut zu singen; auch Empfindung, doch weniger tiefe, als beim Agitato.

Das Rondo von zwey Bewegungen, wovon die erste langsam, die andere lebhaft ist, hat einen gedoppelten oder gemischten Charakter, der, was den Styl in der ersten Bewegung betrifft, das Mittel hält zwischen dem Cantabile und dem Andante; und der in der zweiten Bewegung, sich dem Genre des Agitato nähert. Es behält aber immer einen Anstrich von Anmuth, der sich dahingegen für das letztgenannte Genre gar nicht schickt: nach diesem läßt sich der Styl, in welchem die Verzierungen im Gesange beim Rondo vorgetragen werden müssen, bestimmen.

Anmerk. Sarti, ein berühmter Komponist, der nicht allein in der Musik, sondern auch in der Mathematik sehr gründliche Kenntnisse hatte, hat zuerst dem Rondo diesen Zuschnitt gegeben. Es war zu Rom, wo er für den berühmten Sänger Millico das schöne Rondo auf die Worte: *Un amante sventurato etc.* machte, das nachher zum Muster für alle Rondo's von gedoppeltem Charakter gedient hat.

Bei der Partie in der ersten Bewegung müssen die Verzierungen weder von der edlern Art seyn, wie beim Cantabile, noch von der leichten, wie im Andante. Man muß also zwischen beiden das Mittel halten, dabei aber stets bedenken, daß, wenn gleich Bewegung und Ausdruck der Verzierungen sich nach der jedesmaligen Gattung richten, sie dennoch stets ihren eigenthümlichen Accent behalten müssen. Bei der andern Bewegung muß man Verzierungen wählen, wie im Allegro; aber ihnen gleichsam mehr Grazie und Adel geben, als in der Bravour-Arie. Beim Rondo, das in Einer Bewegung bleibt, erhalten die Manieren durchgehends den Charakter, wie er dieser Bewegung überhaupt angemessen ist.

Es giebt so viel und so mancherley Rondo's, die überall bekannt sind, daß wir es gänzlich für überflüssig halten, Nachweisung zu geben, welches Stück als Muster dem andern vorzuziehen sey. Können sich die Schüler doch alle die, welche im Theater oder im Konzert allgemeinen Beifall erhalten haben, zu ihrer Übung auswählen.

Was die Arien betrifft, die eine doppelte Bewegung haben, so gilt von ihnen dasselbe, wie von den ähnlichen Rondo's: sie gehören zum gemischten Genre, und darum nennen sie auch die Italiener Arien von gedoppeltem Charakter. Die Bewegung der ersten Partie ist gewöhnlich langsam und in dem Charakter des Cantabile; die der andern Partie ist lebhaft, und fast wie im Charakter des Agitato.

Aus alle dem ergibt sich nun sehr leicht, in welchem Styl solche Arien gesungen werden müssen, und wir verweisen in dieser Hinsicht den Sänger auf die zweite Abtheilung dieses Kapitels, welche vom Cantabile handelt, und auf die fünfte, wo vom Agitato die Rede ist.

Außer den angeführten Charakteren von Gesang, giebt es noch mehrere andere, welche im Grunde nur Schattirungen von jenen, und von ihnen abgeleitet sind; man kann also diejenigen, welche wir bisher auseinander gesetzt haben, als die hauptsächlichsten betrachten, und sich bei der Behandlung der Gesänge, die von ihnen entspringen, darnach richten.

Es würde viel zu weit führen, wenn wir von allen diesen Nüancen, die eben so viel verschiedene Charaktere bilden, hier sprechen wollten. Studium, Beurtheilungskraft, Gefühl und Geschmack werden einen Sänger am besten lehren, wie er sie von einander zu unterscheiden und in welche Klasse er sie zu setzen hat. Dies wird ihm zugleich den Styl von selbst finden lassen, in welchem sie vorgetragen werden müssen.



## S e c h s t e s   K a p i t e l .

### V o m   A u s d r u c k .

Der Ausdruck im Gesang ist ein Geschenk der Natur; die Kunst würde es vergebens suchen, ihn nachzuahmen. Man kann allenfalls eine Erklärung davon geben, ihn leiten; aber lehren kann man ihn den Sänger nicht.

Ein kalter, gefühlloser Mensch wird ein ganz geschickter, aber nimmermehr ein ausdrucksvoller Sänger werden können.

Der Ausdruck ist eine Folge von angestammtem Gefühl; unterdeß, um stets mit Ausdruck singen zu können, dazu ist gerade nicht nöthig, daß man sich seinem ganzen Gefühl, das unser Herz erfüllt, überlasse.

Ohne Wahrheit ist kein Ausdruck möglich; was die Empfindung, welche man auszudrücken hat, übersteigt, gehört eben so wenig mehr zur Wahrheit des Ausdrucks, als was unter derselben bleibt. Täglich hört man bald Sänger, die eiskalt sind, und wieder welche, die sich in Empfindung übernehmen; die erstern erreichen den Zweck des Gesanges gar nicht, die andern übertreiben den Effekt. Beide mißfallen gleich sehr, weil sie sich von der Wahrheit entfernen.

Um nun beide Klippen, an welchen man scheitern kann, zu vermeiden, muß man damit anfangen, daß man sich eine genaue und treue Kenntniß seiner physischen und moralischen Vermögen verschaffe, um zu wissen, wie weit man damit ausreicht, und wie man sie, nach den Studien und Erfahrungen, die man sich von dem Charakter, dem Gange und Ausdruck der Leidenschaften der Menschen in der bürgerlichen Gesellschaft erworben hat, anzuwenden habe.

Achilles und Thersites; Medea und Antigone; Alexander und Panurgos werden, bei gleicher Leidenschaft, einen sehr ungleichen Ausdruck derselben haben.

Der Geist muß die Empfindung leiten, und er selbst muß wieder von der Kenntniß des Menschen, wie er sich zu allen Zeiten und unter allen Völkern darstellt, geleitet werden.

Dies freilich setzt ein langwieriges und mühseliges Studium voraus; aber dieses Studium ist durchaus unerläßlich für einen Sänger, der sich dem Theater widmet. Ohne dieses giebt es schlechterdings keine Wahrheit; ohne Wahrheit ist kein Ausdruck möglich; ohne Ausdruck ist es vergebens von Geschmack zu sprechen; und beides Letztere, Geschmack und Ausdruck, macht den dramatischen Sänger.

Unter dem Worte Geschmack, wollen wir hier nicht die Grazie und Eleganz verstanden wissen, wodurch ein Sänger seinen Gesang verschönert; Geschmack, als Folge des Ausdrucks, bedeutet vielmehr jener natürliche Takt, Alles an seiner gehörigen Stelle und zu rechter Zeit zu thun. Jenes Beides ändert sich nach Zeit und Ort; es entsteht daraus ein Modegeschmack, der endlich wieder in Vergessenheit geräth und einer andern Art zu singen Platz macht. Hingegen der Geschmack, von welchem hier, und fast in allen übrigen Artikeln dieses Lehrbuchs die Rede ist, ist keiner Veränderung unterworfen, weil er sich auf die Natur gründet. Ein Künstler, der diesen Geschmack nicht besitzt, es mag in einer Kunst seyn welche es wolle, wird nie etwas hervorbringen, was nicht zugleich den Stempel des Erborgten und Mittelmäßigen an sich trägt.

## S i e b e n t e s   K a p i t e l .

Von den, einem Sänger unentbehrlichen harmonischen und literarischen Kenntnissen.

Um ein vollendeter Sänger zu seyn, ist es nicht hinlänglich, daß man eine glänzende, nach der besten Methode gebildete Stimme besitze, und alle Mittel zur Ausführung in seiner Gewalt habe, die den Zuhörer in Erstaunen setzen. Man muß auch gehörig unterrichtet seyn und von andern Dingen, aufser der Musik, wissen.

Es ist lange nicht hinreichend, daß ein Sänger seine Noten auf den ersten Blick lesen und trellen könne, ohnerachtet dies nichts Geringes ist und schon viel Studium voraussetzt. Er muß auch — und das ist wesentlich nothwendig — eine hinlänglich ausgebreitete Kenntniß von den Akkorden, den Gesetzen der Harmonie und ihren Modulationen haben; ja was noch mehr, er muß sich selber den Generalbass zu seiner Stimme auf dem Fortepiano begleiten können. Selbst eine Kenntniß der Anfangsgründe der Komposition kann ihm sehr nützlich seyn.



Das Alles sind Dinge, die einem Sänger überaus nöthig sind, damit er, wenn er seinen Gesang durch Vortrag und Manieren verschönert, nicht in den Fall kommt, Sachen anzubringen, die sich nicht mit der Grundharmonie, noch auch mit der Natur und dem Charakter der Melodie, oder dem übrigen Accompagnement vertragen.

Was literarische Bildung betrifft, so muß ein Sänger durchaus seine Sprache genau kennen, damit er die Worte richtig ausspreche, gut accentuirt, ihren eigentlichsten Sinn begreife und alle Feinheiten und Nüancen des Styls gehörig auffasse.

Ein Sänger, der sich der Bühne widmet, muß, aufser seiner Sprache, sich auch mit der Mythologie, und mit der alten und neuen Geschichte bekannt gemacht haben.

Er muß die Dichter lesen. Diese, so wie die historische Lektüre, wird sein Gedächtniß bereichern, seine Imagination erwärmen, und überhaupt seine Seele in jener Art von Spannung erhalten, welche erforderlich ist, um große dramatische Leidenschaften gut auszudrücken, und genau in dem Charakter der Personen zu singen, welche er aus der Geschichte oder der Fabel darzustellen hat.

## A c h t e s K a p i t e l .

### V o n d e r E r h a l t u n g d e r S t i m m e .

Die Stimme ist allerhand Indispositionen und Krankheiten unterworfen, welche bisweilen unheilbar werden, und worauf der gänzliche Verlust des Sprach- und Singorgans erfolgt.

Wir wollen einige Vorsichtsmaßregeln angeben, durch welche man diesen bösen Zufällen vorbeugen kann, und wir wünschen, daß man sie sich zu seinem täglichen Regime mache.

In jedem Alter muß man sich in Acht nehmen, daß man das Einstudieren von Übungsstücken, die sehr hoch oder sehr tief gehen, nicht zu lange hintereinander fortsetze; weniger beschwerlich sind die Übungen, welche man in den Mitteltönen anstellt. Aber tritt auch hier der Fall ein, daß man sich ermüdet fühlt, so muß man auf der Stelle aufhören.

Man muß sich auf keinem Instrumente, welcher Art es auch sey, mit gar zu großer und fortgesetzter Anstrengung üben. Die Saiten-Instrumente, selbst das Klavier oder Fortepiano, wenn man es mit einer gewissen Superiorität spielen lernen will, erhalten die Muskeln in einem gespannten Zustand und einer Anstrengung, die sich den Organen der Stimme mittheilt, und ihr auf die Dauer sehr gefährlich werden kann.

Man muß sich aller heftigen Leibesübungen enthalten, also nicht stark laufen, oder ringen und balgen, selbst nicht lange hintereinander fechten und tanzen. Auch muß man nicht zu lange an dem Schreibtisch arbeiten, weil dann der obere Theil des Körpers in einem fort, auf eine der Gesundheit nachtheilige Art, zusammengedrückt wird.

Man muß sich sehr sorgfältig hüten, nicht zu schnell aus der großen Hitze in eine große Kälte überzugehen, und sich niemals der Zugluft aussetzen; denn Heiserkeit, Schnupfen und Husten sind die Folgen einer solchen Unvorsichtigkeit, die allemal auf die Stimme einen schädlichen Einfluß haben.

Man muß jeden Excess, selbst bei der Arbeit, vermeiden, und niemals tief in die Nacht hinein ausbleiben, besonders in der Mutations-Periode. Man kann die Wahrheit nicht oft und stark genug sagen, daß Excesse aller Art die Stimme zerstören. Eine schlechte Lebensart, worin sie auch bestehen möge, kann die Frucht jeder guten Unterweisung, die wir bis hierher ertheilt, aller Studien, wovon wir seither gesprochen, und aller Übungsbeispiele, die wir in diesem Lehrbuche aufgestellt haben, zu Grunde richten. Denn wenn die Stimme dahin ist, wozu nützt wohl alle Geschicklichkeit, die man sich erworben hat?

Vom Eintritt der Mutation an, bis sie vorüber ist, muß Alles befolgt werden, was im siebenten Artikel des ersten Abschnitts dieser Gesanglehre gerathen worden ist.

Wenn man Alles dieses befolgt, so wird man sicher seyn, seine Stimme zu erhalten; es müßten denn Krankheiten oder natürliche Indispositionen, oder Fehler des Organs der Stimme, aus unvorgesehenen Ursachen, eintreten. Solche Dinge werden freilich unsre, aus Erfahrung und aus wahrem Interesse für die Kunst hier mitgetheilten Lehren und Winke, unfruchtbar machen.



## S o l f e g g i e n

verschiedener, sowohl älterer als neuerer, Komponisten.

Um der von Natur schwachen, oder noch nicht sattem geübten Brust, so weit es die Methode zulässt, durch Erleichterungen zu Hülfe zu kommen, haben wir in diesen Solfeggien die Stellen angedeutet, wo eine halbe Respiration in der Mitte von etwas ausgedehnten Phrasen statt finden kann, ohne dem Sinne derselben Abbruch zu thun. Man weiß bereits, daß das Zeichen (;;) die volle Respiration, und (;) die kleinere bedeutet. Wenn man auf das erste dieser Zeichen stößt, so muß man bis dahin, als wieder dasselbe Zeichen vorkommt, den Athem streng in der Brust erhalten. Die andern Zeichen, welche die getheilte Respiration andeuten, stehen nur auf den Nothfall da, wenn eine Schwäche der Brust eintritt.

Da diese Solfeggien für den Sopran geschrieben sind, so muß man sie für eine andere Stimme transponiren.

### Anmerkung der Verlagshandlung.

Noch mehrere Solfeggien enthält folgendes Werk, welches das Gründliche der alten Zeit mit dem Schönen und Geschmackvollen der unsrigen vereinigt und vorzüglich zur Bildung der Stimme geeignet ist:

*Exercices pour se perfectionner dans l'Art du Chant.*

Übungen um sich in der Kunst des Gesanges zu vervollkommen, komponirt von *Vincenz Righini*, Königl. Preufs. Kapellmeister. Oe. X. Preis 1 Rthlr. 20 gr. Leipzig im Bureau de Musique.

Die französische Ausgabe dieser Gesanglehre (*Méthode de Chant*) enthält noch mehrere Solfeggien und Arien, größtentheils von Componisten der alten Zeit. Dies sowohl, als der allzu weitläufige Druck des Französischen macht jene Ausgabe sehr kostspielig; sie kostet nämlich 9 Rthlr.

Unsere Ausgabe ist gedrängter, und es sind darin alle jene Solfeggien und Arien aufgenommen, welche zu dieser Gesanglehre hinlänglich sind.

Sollten indess die Sänger jene Solfeggien und Arien älterer Meister wünschen; so würden wir die Ausgabe derselben, als ein Supplement zur Gesanglehre, veranstalten.



N.º 1.

CIMAROSA

Allegro

The musical score is written for voice and piano. It begins with a vocal line in the treble clef, marked with a trill (tr) above a note. The piano accompaniment consists of two staves: the right hand in the treble clef and the left hand in the bass clef. The music is in the key of D major and common time (C). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into several systems, each containing the vocal line and the piano accompaniment. The piano part features intricate patterns, including sixteenth-note runs and chords. The vocal line includes various rhythmic values and trills. The score concludes with a final cadence in the piano part.



This musical score consists of nine systems, each with a violin part on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score is marked with various performance instructions: *tr* (trill) appears in measures 55, 56, 57, and 63; *ff* (fortissimo) is marked in measures 56, 57, and 63; and *ffz* (fortissimo with crescendo) is marked in measure 63. The piano part features a complex rhythmic accompaniment with many sixteenth and thirty-second notes, while the violin part has a more melodic line with some trills and slurs.



Handwritten musical score for piano and violin, page 55. The score consists of seven systems, each with a violin staff and a grand piano staff. The music is in G major and 3/4 time. The piano part features a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes, while the violin part has a melodic line with various ornaments and trills. The page number '55' is in the top right corner, and '370' is at the bottom center.



First system of musical notation, consisting of three staves. The top staff is a single melodic line. The bottom two staves are a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Second system of musical notation, consisting of three staves. Similar to the first system, it features a single melodic line on top and a grand staff accompaniment below. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Third system of musical notation, consisting of three staves. The melodic line continues with more complex rhythmic patterns. The piano accompaniment features dense chordal textures and moving bass lines.

Fourth system of musical notation, consisting of three staves. This system shows a significant increase in the complexity of the piano accompaniment, with rapid sixteenth-note passages in both hands.

Fifth system of musical notation, consisting of three staves. The melodic line concludes with a series of eighth notes. The piano accompaniment continues with intricate rhythmic patterns.



The first system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a trill (tr) at the end. The bottom two staves form a grand staff with treble and bass clefs, containing a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

The second system also consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. It contains a melodic line with a trill (tr) and a fermata. The bottom two staves form a grand staff with treble and bass clefs, containing a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

**N.º 2.**

**ANFOSSI.**

**Larghetto**

The third system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata. The bottom two staves form a grand staff with treble and bass clefs, containing a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The fourth system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata. The bottom two staves form a grand staff with treble and bass clefs, containing a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.

The fifth system consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with a sixteenth-note run (marked with a '6') and a trill (tr). The bottom two staves form a grand staff with treble and bass clefs, containing a piano accompaniment with chords and moving lines in both hands.



Handwritten musical score for a piano piece, page 58. The score consists of 12 systems of staves. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The music is in a minor key and features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various chordal textures. The page number 58 is in the top left corner.



This page of handwritten musical notation contains seven systems of music. Each system consists of three staves: a single staff for the right hand and a grand staff (treble and bass clefs) for the left hand. The music is written in a minor key, indicated by a flat sign on the first line of each system. The notation is dense and includes various rhythmic values such as sixteenth and thirty-second notes, as well as complex rhythmic patterns. Several ornaments are used throughout the piece, including trills (marked 'tr'), mordents (marked with a double vertical line), and grace notes (marked with a '2'). A sixteenth-note figure is marked with a '6' in the sixth system. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh system.



N.º 3.

PORPORA.

Lento.

The musical score is written for voice and piano. It begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento'. The score is divided into seven systems. Each system contains a vocal line (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves). The piano part features a steady bass line and harmonic support. The vocal line includes various ornaments and trills. The piece concludes with a final cadence in the piano part.



The first system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle is a grand staff (treble and bass clefs), and the bottom is in bass clef. The music is in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes trills marked with 'tr'.

N.º 4.

MAIO.

Allegro

The second system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle is a grand staff (treble and bass clefs), and the bottom is in bass clef. The music is in a key with two flats and common time. It features a prominent melody in the upper staves with many sixteenth notes and rests.

The third system of music consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle is a grand staff (treble and bass clefs), and the bottom is in bass clef. The music continues in the same key and time signature, featuring complex rhythmic patterns and trills.



The first system of musical notation consists of three staves. The top staff is a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). It begins with a semibreve rest followed by a series of eighth and sixteenth notes. The middle staff is a grand staff (treble and bass clefs) with piano accompaniment, featuring chords and moving lines. The bottom staff is a bass clef with piano accompaniment, showing a steady eighth-note pattern.

The second system continues the musical piece. The treble staff features more complex rhythmic patterns with slurs and accents. The piano accompaniment in the middle and bass staves provides harmonic support with chords and moving lines.

The third system shows further development of the melody in the treble staff, including a sixteenth-note run. The piano accompaniment continues with rhythmic patterns and chordal textures.

The fourth system features a melodic phrase in the treble staff with a diamond-shaped dynamic marking. The piano accompaniment includes a section with a treble clef in the middle staff, indicating a change in texture or register.

The fifth system concludes the page with a final melodic flourish in the treble staff and a steady accompaniment in the piano and bass staves.







This page contains a handwritten musical score for a piano piece, consisting of 12 systems of staves. The score is written in a single melodic line and a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, trills, and ornaments. Dynamic markings like 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte) are present. The piece concludes with a final cadence.



Musical score for a piano piece, page 65. The score is written in B-flat major and 3/4 time. It consists of 12 systems of staves. The first system has a treble staff with a melodic line and a grand staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the melodic line with a diamond-shaped fermata over a whole note. The third system features trills in the treble staff. The fourth system shows a continuation of the melodic and accompaniment lines. The fifth system has a diamond-shaped fermata over a whole note. The sixth system continues the piece. The seventh system has a diamond-shaped fermata over a whole note. The eighth system continues the piece. The ninth system has a diamond-shaped fermata over a whole note. The tenth system continues the piece. The eleventh system has a diamond-shaped fermata over a whole note. The twelfth system concludes the piece with a cadence. The word "Kadenz" is written above the eleventh system. The page number "350" is at the bottom center.



N.º 5.

GASPARINI

Adagio.

The musical score is written for a flute and piano. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'Adagio'. The score is organized into six systems, each containing three staves. The top staff of each system is for the flute, and the bottom two are for the piano. The piano accompaniment features a consistent eighth-note bass line and a treble line with chords and arpeggiated figures. The flute part is primarily melodic, with several trills and slurs. The piece concludes with a final cadence in the piano part.



67

Musical score for measures 67-77. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 7/8.

**N.º 6.**

**SARTI.**

**Allegro**

Musical score for 'N.º 6. SARTI. Allegro'. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F-sharp), and the time signature is common time (C).



The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, some beamed together, and a few accidentals. The bottom two staves form a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The bass line features a steady eighth-note pattern, while the treble line has chords and some melodic fragments.

The second system continues the musical piece with three staves. The top staff shows a more complex melodic line with many sixteenth notes. The grand staff below provides a rhythmic and harmonic foundation with a consistent eighth-note bass line and chordal accompaniment in the treble.

The third system features a single treble staff at the top with four trills marked 'tr' over quarter notes. The grand staff below continues the piano accompaniment, with the bass line showing some rests and the treble line providing harmonic support.

The fourth system concludes the page with three staves. The top staff includes a trill and a triplet of eighth notes. The grand staff continues the piano accompaniment. The tempo markings 'Meno Allegro' and 'Tempo I.' are placed between the staves. The bass line has some rests and a few notes, while the treble line has chords and some melodic movement.



The first system of music consists of three staves. The top staff is a single treble clef staff with a melodic line featuring eighth and sixteenth notes, some with accidentals. The middle and bottom staves are grouped by a brace and represent the piano accompaniment, with the middle staff in treble clef and the bottom staff in bass clef. The piano part includes chords and moving lines.

The second system of music also consists of three staves. The top staff features several trills, indicated by the 'tr.' symbol, and includes fermatas. The piano accompaniment in the lower staves continues with complex rhythmic patterns and chordal textures.

Largo

Tempo I.

The third system of music is in 3/4 time and begins with the tempo marking 'Largo'. It features a melodic line with trills and fermatas. The piano accompaniment is more sparse, with fewer notes. The system concludes with a 'C' time signature change and a fermata.

The fourth system of music continues the piece with a melodic line that includes trills and fermatas. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes and chords. The system ends with a fermata on the final note.



70

Trills (tr) are present in the vocal line at measures 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, and 79. The piano accompaniment is highly rhythmic and technical, often using sixteenth and thirty-second notes.



Meno Allegro

Tempo I.

350



## AUSWAHL VON ARIEN IN VERSCHIEDENEM CHARAKTER.

Man kann diese Arien auf einem blossen VOKAL, oder mit dem untergelegten Text singen; diese Übungen werden zu dem Zwecke führen, den man sich in dem obigen Kapitel, worin von den mancherlei Charakteren des Gesanges die Rede war, vorge-  
setzt hat. Wir haben hier nur die seltneren Arien aufgenommen, mit Hinweglas-  
sung derjenigen, die man sich ohnehin leicht verschaffen kann.

### Anmerkung.

Aus Achtung, welche wir den Namen und den Produkten der hier vorkommenden berühmten Komponisten schuldig zu seyn glauben, haben wir die Arien weder ab-  
kürzen noch das Geringste an der Singstimme ändern mögen. Wenn wir mit der  
Begleitung einige Veränderung vorgenommen haben, so ist es blos darum geschehen,  
weil die Natur des Instruments, in welches wir die Begleitung gelegt, es so mit  
sich brachte. Jedoch ist dies mit der grössten Schonung und Vorsicht geschehen, so  
dass weder der Sinn noch die Harmonie im geringsten darunter gelitten haben.

## A R I E N .

N<sup>o</sup>. 1.  
P. CAFFARO.  
Cantabile

mezzo *f* *f.as.* *mez:f* *f.as.* *mez:f* *f.as.*

Belle Luci che accen-dete in quest'



alma un dolce fo co in quest' al ma un dolce fo = co siete voi e voi sa = re te la mia

*p* *f* *p*

calma il mio pia = cer ah voi sie te che accen = dete in quest' al

*f* *p* *f* *p* *f*

ma un dolce fo = co siete vo = i e vo isa = re te la mia

*poco f* *p*

cal = ma il mio pia cer il mio pia =

*f* *p* *f* *p*

cer . Belle

*f* *mez.* *f. as.* *mez. f* *f. as.*



Luci ch'accendete in quest'alma un dolce foco si che voi e voi sarete la mia calma

il mio pia-cer la mia cal

ma il mio pia cer belle Luci che accen de te

siche voi e voi sa-re te la mia calma il mio pia cer

il mio pia-cer il mio pia-



cer.

*f* *mezzo f* *f* *mezzo f* *f*

Andantino.

Si la cal ma il piacer mio tut-to e sem pre in voi s'ag-gi =

*p* *f*

ra per voi so = lo il cor res pi = ra ne piu bra = mail

Tempo I.

mio pen sier — — — il mio — — — pensier .

*f* *f* *mezzo f*

Belle

D.C. al Canto.

*f* *as.* *mez. f* *f*



Nº. 2.  
A. SAC-  
CHINI.  
Larghetto.

*p* *f* *cres* *f*

Non ho pace mille pene mi fu-nestano = = il pen-

*p*

sier non ho pa-ce mil-le pe-ne mi fu-nes = = = ta-noil pen-

sier, mi fu = nes = = = ta noil pensier tremo tre-mo oh

*f* *p* *f*

di = o fos = = = ca not - te sol mi sembra di ve-

*p* *f* *p* *f* *p*



der oh dio sol mi sembra di ve - der tre - mo tremo oh dio!

*cres* *f* *p*

non ho pace mil - le pe ne mi fu - nestano — — il pen - sier non ho pace

mil - le pe - ne mi fu - nes - - - - - ta - no il pensier mi fu - - nes - - -

*f* *p*

*Allegro.* *Rècitat.*  
 - - - - - tano il pen sier. Ah si fug - ga ah stol - to, ah stol - to ah si

*f*

fug - ga oh do - ve più non spe ro di go - der piu non spe = ro di go - der.

*p* *p* *f* *p*



non ho pa = ce mil = le pe = ne mi fu = nes = ta = no il pen =

= sier più non spero di go = der più non spe = = = = = ro di go = =

= der di go = der di go = der.

N.º 3.  
 N. IOMELLI.  
 Andante

Se cer.ca se di = ce l'a = mico l'a = mi = co dov'



= e      dov'è l'a-mi-co in fe-li-ce in fe-li-ce      rispon-di

mo-ri      mo-ri

ah no, no! si gran duolo non darle per me, no, non dar-le per me.

ris-pon-di      ma so-lo



pian-gen = do parti pian =

The first system of music features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass clef with various dynamics like *p* and *f*.

=gen = do parti l'a = = mi = co in fe = li = ce piangendo parti l'infe = li = ce piangendo pian =

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a steady rhythmic accompaniment with some melodic lines in the right hand.

gen = do parti pian = gen = do par = ti pian = gen = = do par = ti

The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The piano part features more complex textures with some *f* and *p* markings.

che a = bisso che a = bis = = so di pe ne che a = bis = so di pe = ne las =

The fourth system includes the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a *cres* marking and a *f* dynamic.

= cia = = re il suo be = ne las = ciar = = lo per sem = pre las =

The fifth system is the final one on the page, showing the vocal line and piano accompaniment. The piano part has alternating *f* and *p* dynamics.



ciar - lo co - si che a - bis - so che a - bis - - - so di

pe - - - ne che a - bis - - - so di pe - ne ah se cerca l'a -

- mico se di - ce dov'è rispondi mo - ri

mo - ri ah no no si gran duolo nondar lepermenonon darleper me

ris - pon di ris - pon di ma ma solo



piangen = do parti pian.

The first system of music features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass clef with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *sf p*. The key signature has two flats.

=gen = do parti là = mi = co in fe = li = ce piangendo parti l'infe = li = ce piangendo pian

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more melodic line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

= gendo par-ti pian - gen - do par-ti pian - gen - do par-ti

The third system shows the vocal line with repeated lyrics and the piano accompaniment. The piano part has a more active texture with sixteenth notes in the right hand. Dynamics include *f* and *p*.

chea-bis-so chea-bis = so di pe-ne chea-bis-so chea-bis = so di

cres

The fourth system features a vocal line and a piano accompaniment with a crescendo. The piano part has a dense texture of chords and moving lines. Dynamics include *f* and *p*.

pe = ne las = cia = re il suo be = ne las-ciar = lo per sem-pre las =

The fifth system concludes the page with a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *f* and *p*.



ciar = = lo co=si      che a = bis = = so      di pe = = ne      che a =

The first system of music features a vocal line in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 7/8 time signature. The lyrics are "ciar = = lo co=si      che a = bis = = so      di pe = = ne      che a =". Below the vocal line is a piano accompaniment consisting of two staves: a right-hand staff in treble clef and a left-hand staff in bass clef. The piano part begins with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*f*) section. The piano accompaniment is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes.

bis = = so      di pe = ne las.cia = re il suo be = ne las.ciar = lo per sem = pre las =

The second system continues the vocal line with the lyrics "bis = = so      di pe = ne las.cia = re il suo be = ne las.ciar = lo per sem = pre las =". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, maintaining the dynamic contrast between piano and forte.

= ciarlo las = ciar = lo co = si      che a = bis = = so      di pe = ne las.cia = re il suo

The third system features the lyrics "= ciarlo las = ciar = lo co = si      che a = bis = = so      di pe = ne las.cia = re il suo". The piano accompaniment includes a forte (*f*) section and a piano (*p*) section.

be = ne las.ciar = lo per sem = pre las.ciarlo las.ciar = lo co = si per sempre lasciarlo las =

The fourth system has the lyrics "be = ne las.ciar = lo per sem = pre las.ciarlo las.ciar = lo co = si per sempre lasciarlo las =". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic intensity.

ciarlo co = si lasciarlo per sempre lasciarlo co = si .

The fifth system concludes the page with the lyrics "ciarlo co = si lasciarlo per sempre lasciarlo co = si .". The piano accompaniment ends with a final chord.



N.º 4.  
S. SARTI.  
Allegro

*f*

*f p f p f p f*

Ve-do l'a-bisso or-rendo

*f p*

ove ri-trassi il piede

*p f*

ve ri - tra - - - si il piede

provo d'onor di

*f p*

fe-de mille rimorsial cor mil - - - le rimorsial cor

*f p*



tut = to mi fa spa - ven = to o = vun - que io vol go il ci = glio

ma in faccia al mio pe = riglio la fiamme anco - ra io sento d'un male es - tin - to ar =

- dor la fiamme anco - ra io sen = to d'un ma = - le es = tin - to ar - dor

la fiam



ma an - cor io sen to d'un ma = = = = = lees =

tr  
= tin = to ardor d'un ma = = = = = le es = tin = = = = to ar =

dor

d'un mar cruc = = = = cio = = = = soe ne = ro

tut = te l'insi die oh scor - to tut = = = = te l'insi die oh scorto gra = zie del



ciel grazie del ciel pie-to-so s'io non rimasi as-sor-to gra-zie del

ciel del ciel pietoso s'io non rimasi as-sor-

tr. All<sup>o</sup> Vivace. - - to

Or di va-lor la vo-ce sen-to nell'al-ma al-

=me no sen - - - to nell al - - - - ma al-me-no



nuo = vo do = ve = re in se = no mi chiama a tri = on far

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, with lyrics 'nuo = vo do = ve = re in se = no mi chiama a tri = on far'. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include 'cres', 'f', and 'p'. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

a tri = on = far gra = zie del ciel del ciel pie =

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics 'a tri = on = far gra = zie del ciel del ciel pie ='. The piano accompaniment features a more active right hand with chords and moving lines. Dynamic markings include 'p', 'f', and 'p'. The key signature changes to a major key.

= to so or di va =

The third system shows the vocal line with lyrics '= to so or di va ='. The piano accompaniment is highly rhythmic, with a dense texture of chords and moving lines in both hands. Dynamic markings include 'p' and 'f'.

lor la vo = ce sen = to nell al = ma al = meno nuo = vo do =

The fourth system features the vocal line with lyrics 'lor la vo = ce sen = to nell al = ma al = meno nuo = vo do ='. The piano accompaniment continues with a complex texture of chords and moving lines. Dynamic markings include 'f' and 'p'.

= ve = re in seno mi chia = ma a tri = on = far

The fifth system shows the vocal line with lyrics '= ve = re in seno mi chia = ma a tri = on = far'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and chords in the right hand. Dynamic markings include 'f' and 'p'.



— — — — — a tri-on-far mi

The first system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with lyrics 'a tri-on-far mi'. The piano accompaniment features a complex, rhythmic texture with many sixteenth notes in the right hand and a more steady bass line in the left hand. Dynamics include *f* and *p*.

chi a = = ma a tri = = on far mi chia

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics 'chi a = = ma a tri = = on far mi chia'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. Dynamics include *f* and *p*.

ma a tri-on far mi chia-ma a tri =

The third system continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics 'ma a tri-on far mi chia-ma a tri ='. The piano accompaniment features a more active right hand with many sixteenth notes. Dynamics include *fp*.

tr = on = = far a tri - on = far a tri = on = far

The fourth system continues the vocal and piano parts. The vocal line has lyrics 'tr = on = = far a tri - on = far a tri = on = far'. The piano accompaniment features a very active right hand with many sixteenth notes. Dynamics include *f* and *fp*.

The fifth system shows the piano accompaniment continuing with a complex, rhythmic texture. It ends with a double bar line.



N.º 5.

D. CIMAROSA  
Allegro.

First system of musical notation, consisting of a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with various rhythmic values and dynamic markings including *f p*, *f*, and *f p*. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features similar dynamic markings and rhythmic patterns as the first system, with a mix of eighth and sixteenth notes.

Third system of musical notation. It includes a *cres* (crescendo) marking and a *mf* (mezzo-forte) dynamic. The treble staff shows a melodic line with some slurs, while the bass staff continues with accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a *f* (forte) dynamic marking. The treble staff has a more active melodic line with many sixteenth notes.

Fifth system of musical notation, including *p* (piano) and *fp* (fortissimo-piano) dynamic markings. The treble staff has a melodic line with slurs, and the bass staff has a more rhythmic accompaniment.

Vocal line with the lyrics "Su-per = = = bo di me". The notes are placed above the text, with some rests indicated by equals signs.

Sixth system of musical notation, including *f p* dynamic markings. It continues the instrumental accompaniment with a mix of rhythmic patterns.



stes-so an-dro por = = = tan = = = do in fron-te quel ca ro nomeim-

=pres-so — comemi sta nel cor an - = = dro - - - por=tan = = =

= = = = = = = = = = = do in fron = te

quel ca-ro no-meimpresso

co = = = memi sta — nel cor come mi



sta

*p*

*f* *f*

tr

nel cor

ve-dra la gre-cia po-i

*p*



che fur-comu-ni a no-i l'ò-pre i pen-

The first system of music features a vocal line with lyrics "che fur-comu-ni a no-i l'ò-pre i pen-". The piano accompaniment consists of a treble and bass clef with various rhythmic patterns and dynamics including *f* and *p*.

- sier gli af-fet-ti e in fi - ne i no-mi an-cor.

The second system continues the vocal line with lyrics "- sier gli af-fet-ti e in fi - ne i no-mi an-cor.". The piano accompaniment includes dynamics such as *p*, *cres*, *f*, and *p*.

su-per = = bo di me stes - so an =

The third system features the vocal line with lyrics "su-per = = bo di me stes - so an =". The piano accompaniment is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and includes dynamics *f* and *p*.

= drò por = tan = do por = tan = do in

The fourth system shows the vocal line with lyrics "= drò por = tan = do por = tan = do in". The piano accompaniment continues with eighth-note patterns and includes dynamics *f* and *p*.

fronte quel ca-ro nome impres = so come mi stà-nel cor come mi

The fifth system concludes the vocal line with lyrics "fronte quel ca-ro nome impres = so come mi stà-nel cor come mi". The piano accompaniment includes dynamics *f* and *p*.



sta

The first system of music features a vocal line with a treble clef and a piano accompaniment with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line begins with the word "sta" followed by a series of notes. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the bass and a more complex melodic line in the treble.

The second system continues the musical piece. The vocal line includes a trill (tr) at the end. The piano accompaniment features dynamic markings of *sf* (sforzando) and *p* (piano) in the treble part.

co - me mi sta nel cor

The third system shows the vocal line with the lyrics "co - me mi sta nel cor". The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* (forte) in the treble part.

su-per-bo di me stesso an-dro por-tan-do in

The fourth system contains the lyrics "su-per-bo di me stesso an-dro por-tan-do in". The piano accompaniment features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte) in the treble part.



fronte quelca-ro nomeimpresso co-me mi sta nel cor co = = me mi

This system contains the first two staves of music. The top staff is the vocal line, and the bottom two staves are the piano accompaniment. The lyrics are: "fronte quelca-ro nomeimpresso co-me mi sta nel cor co = = me mi". The piano part features a complex texture with many sixteenth notes and some dynamic markings like *f* and *p*.

sta nel cor

This system contains the third and fourth staves of music. The vocal line continues with the lyrics "sta nel cor". The piano accompaniment is highly rhythmic and dense, with a forte (*f*) dynamic marking.

come mi sta nel cor .

This system contains the fifth and sixth staves of music. The vocal line has a trill (tr) over the word "sta" and ends with a period. The piano accompaniment continues with its intricate texture.

This system contains the seventh and eighth staves of music. It consists entirely of piano accompaniment, showing the continuation of the complex rhythmic patterns from the previous systems.



N.º 6.

N. JOMELLI.  
Agitato.

Confusa..... smar-rita..... spie-garti..... vor-re-i.....

The first system of music features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of two staves, with the right hand playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, and the left hand providing harmonic support with chords and single notes. Dynamics include *f* and *pp*.

che fosti..... che-se-i..... fosti.... se-i... in ten-di mioh dio... par-lar non poss'

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains its rhythmic intensity. Dynamics include *f* and *pp*.

i-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sento mo-rir oh di-o oh

The third system features the vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with its characteristic rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *pp*.

dio mi sen-to morir confusa vor-rei spie-garti che sei fosti se-i in

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part maintains its rhythmic intensity. Dynamics include *f* and *pp*.

tendi mi oh di-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sento mo-rir oh

The fifth system features the vocal line and piano accompaniment. The piano part continues with its characteristic rhythmic pattern. Dynamics include *f* and *pp*.



di-o oh di-o mi sen = to mo = rir mi sen = to mo = rir mi sen = to mo =

The first system of music features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *f* and *p*.

rir. vor-re-i....

The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes a dynamic marking of *p*.

ah. vor-re-i con-fu = sa .... smar-ri-ta .... spie-garti....

The third system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *f* and *p*.

vor-re-i.... vor-re-i.... che fosti che se-i

The fourth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *f* and *p*.

si che fosti che se-i se-i in-ten = di-mi-oh di-o par-lar non poss'i-o par =

The fifth system continues the vocal line and piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings of *cres*, *sf*, and *p*.



lar non poss' i-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sento mo-rir oh

dio oh dio mi sen-to mo-rir con-fusa...vor-re-i smar-ri-ta spie-garti.. che

fosti... che fosti... che se-i.... in-tendi mi oh dio mi sento mo-rir oh di-o oh

di-o mi sento mo-rir oh di-o oh di-o mi sen-to mo-rir mi

sen-to mo-rir mi sen-to mo-rir.



Fine

Fra l'armi se

Fine *p*

ma-i di me tirammenti di me tirammenti io voglio tu sa-i tu sa-i che

pe - na che pena gliaccon = ti con fon - degliaccon = ti con fon =

de con fon = de il mo - rir con = fon de con - fon = de il mo rir io

voglio io voglio tu sai fra l'armi se mai si... si...

*cres* D.C. D.C.



N.º 7.

J. MAIO.

Agitato.

Pa-dre per-do-na

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The vocal line begins with the lyrics 'Pa-dre per-do-na'. The piano accompaniment is marked with a forte 'f' dynamic and includes a 'p' dynamic marking.

oh pe-ne prence rammen ta oh di-o

The second system continues the vocal line with the lyrics 'oh pe-ne prence rammen ta oh di-o'. The piano accompaniment features a complex texture with many sixteenth notes and is marked with 'f' and 'p' dynamics.

pa-dre prence per-dona rammenta oh pene oh di-o

The third system continues the vocal line with the lyrics 'pa-dre prence per-dona rammenta oh pene oh di-o'. The piano accompaniment remains dense and rhythmic, with 'f' and 'p' dynamic markings.

oh dio gia chemorir degg' i-o gia chemorir degg' i-o po-

The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'oh dio gia chemorir degg' i-o gia chemorir degg' i-o po-'. The piano accompaniment includes a 'fp' dynamic marking and features a prominent bass line with eighth notes.

tes-si po-tes-sialmen par-lar al-men par-lar pa-dre

The fifth system concludes the vocal line with the lyrics 'tes-si po-tes-sialmen par-lar al-men par-lar pa-dre'. The piano accompaniment includes a 'tr' (trill) marking above the vocal line and dynamic markings 'cres', 'f', 'p', 'sf', and 'p'.



prence po-tes = -si parlar prence padre po-tes = -si parlar gia

The first system of music features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line contains the lyrics 'prence po-tes = -si parlar prence padre po-tes = -si parlar gia'. The piano accompaniment consists of a complex, rhythmic pattern with dynamic markings of *f* and *p*.

che mo-rir degg' io po-tes = si almen al = men par = lar al = men parlar po-tes = si al =

The second system continues the vocal line with the lyrics 'che mo-rir degg' io po-tes = si almen al = men par = lar al = men parlar po-tes = si al ='. The piano accompaniment includes a *cres* (crescendo) marking and dynamic markings of *f* and *p*.

= men par = lar po-tes = si al = - men par = = lar

The third system shows the vocal line with the lyrics '= men par = lar po-tes = si al = - men par = = lar'. The piano accompaniment features a *tr* (trill) marking and dynamic markings of *p* and *f*.

Padre

The fourth system features a vocal line with the word 'Padre' and a piano accompaniment. The piano accompaniment includes a *diminuendo* marking and a *p* dynamic marking.

per-do-na prence ra-men-ta oh pe-ne

The fifth system shows the vocal line with the lyrics 'per-do-na prence ra-men-ta oh pe-ne'. The piano accompaniment continues with a complex rhythmic pattern.



oh di-o gia che morir degg' i = o gia che morir degg' i = o

po = = te = = si al = = men par = lar po = tes = si al = men par = lar

padre prence po = tes = si par lar prence padre po = tes = si par =

= lar gia che mo = rir degg' io po = tes = si al = men par lar po = tes = si al = men al =

= men par = lar po = tes = si al = men al = men par = lar al = = men par = lar al =



men par = lar .

Fine Misera in che pec-ca-i in

Fine

che pec-ca-i come son giunta mai de mu-nia questo segno lo sdeg-no a

me-ri-tar lo sde-gno a me-ri-tar

padre per-dona prence ram-

dimin: p



menta in che pec = ca = i in che pec = ca = i oh pe-ne oh

di = o oh pene oh di = o gia che morir degg' i = o gia che morir degg'

i = o po = = tes = = si al = = men par = lar po = tes = si al = men par

D.C.al Segno.

N.º 8.

SCENA

RONDO

di

A. SACCHINI

Allegro.

Ar-mida Ar-mida oh stelle, non parti rò son te co

io te lo giuro misero me! qual freddo geldi mor-te agghi ac-cio si cara man

Largo



ma tu non m'odi oppressa da una barbara angoscia al tuo dolore il tuo dolor t'invola

Io solo, oh dio! io solo per te qui sento anche la fiamma tua nel mio tormento Ah Ri -

UBALDO

naldo Rinaldo o parti o parto ah! voce a-mico un breve istante

RINALDO

ah vedi compiangi il caso mio ver-ro mi perdo...

addio. Sentimi ferma deh lascia che un sol momento ancor... oh numi Ar-

UBALDO RINALDO



mida, Armida ah ch'io non posso distaccarmi da te l'onor la patria lungi mi chiama.

Andante. *p* *f* All<sup>o</sup>

E ben si va da al-meno priadi partir pot-essi ah si vi chiedo

*f* *f* Largo.

stelle ti-ranne in mezzo a tan-to duolo un suo te-nero ac-cen-to un sguardo solo.

Andantino.

*f*



I-dol mio se più non vi-vi mori-rò senza di te mo-ri = rò i = dol

mio mo-ri = rò sen-za di tè, mo-ri = rò sen-za di te

non m'as col-ta oh ciel! sos-pi-ra oh ciel!

sos-pi-ra sos-pi-ra a-prii lu-mi o ca-ra e mi-ra

trà gli af-fan-ni il tuo fe-del trà — gl'af-fan-ni il tuo fe = del. I-dol



mio se più non vi-vi mori-rò senza di te mo-ri = rò i-dol mio mo-ri =

= rò sen-za di te mo-ri = rò sen-za di te dol = = = ce

spence ah cruda sor-te del mio be-ne or- che mi pri-vi

viver deggio oh di = o! per- che oh di = o! oh

di = o per = che. I-dol mio se più non vi-vi mori-rò senza di te mo-ri =



rò i - dol mio mo - ri - rò sen - za di te mo - ri - rò sen - za di

te i - dol mio se più non vi - vi mo - ri - rò i - dol mi - o

*f* *p*

mo - ri - rò sen - za di te — mo - ri - rò sen - za di te sen -

*f* *p* *f* *p*

*cres* — — — *f*

za di te sen - - - za di te .

*f*



# I N H A L T.

## Erster Abschnitt.

		Seite.
I. Kapitel.	Von der Stimme.....	1.
II. Kapitel.	Vom Athemholen.....	2.
III. Kapitel.	Vom Angeben des Tons.....	—
IV. Kapitel.	Eintheilung der Stimme.....	—
V. Kapitel.	Von den natürlichen Übergängen der verschiedenen Stimmen.....	3.
VI. Kapitel.	a) Von dem Umfange der verschiedentlichen Männerstimmen.....	—
	b) Von dem Umfang der Weiberstimmen.....	—
VII. Kapitel.	Von der Verwandlung (Mutation) der Stimme.....	4.

## Zweiter Abschnitt.

I. Kapitel.	Stellung des Singschülers beim Üben der Tonleiter.....	5.
II. Kapitel.	Übung in der Skala.....	6.
III. Kapitel.	Von der Vokalisation überhaupt.....	7.
1 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Treffen des Tons.....	8.
2 <sup>te</sup> Abtheilung.	Von der Art und Weise, die verschiedenen Stimm = Register mit einander zu verbinden.....	—
	Übungen zur Verbindung der Kopfstimme mit der Mittelstimme.....	—
	Übung zum Überleiten der Mittelstimme in die Kopfstimme.....	—
	Übung zur Verbindung der Bruststimme mit der Kopfstimme.....	9.
3 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Tragen des Tones.....	—
	Übungen im Tragen der Stimme.....	11.
4 <sup>te</sup> Abtheilung.	Von den Verzierungen des Gesanges. Von Passagen (der Roulade). 26	—
	Übungen in Passagen.....	—
	Von den Vor- und Nachschlägen oder der Appoggiatur.....	31
	Vom Triller.....	32
	Vom Doppelschlage oder Gruppetto.....	34
5 <sup>te</sup> Abtheilung.	Von der musikalischen Phrase.....	36
6 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Solfeggio.....	38
IV. Kapitel.	Von der Aussprache.....	39
V. Kapitel.	Von den verschiedenen Arten des Gesanges. Einleitung.....	40
1 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Recitativ.....	41
2 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Cantabile.....	45
3 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Andante.....	46
4 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Allegro. Von der Kadenz und der Fermate.....	47
5 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Agitato.....	48
6 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom syllabischen Genre der Arie.....	—
7 <sup>te</sup> Abtheilung.	Vom Rondo und von Arien in doppelter Bewegung.....	—
VI. Kapitel.	Vom Ausdruck.....	50
VII. Kapitel.	Von den einem Sänger unentbehrlichen harmonischen und literarischen Kenntnissen.....	—
VIII. Kapitel.	Von der Erhaltung der Stimme.....	51
	Solfeggien.....	52
	Auswahl von Arien in verschiedenem Charakter.....	72

Ende.

### Verbesserungen.

- Seite 10 Zeile 14 statt, nicht eigentlich, lese man, recht eigentlich.
- S. 31 Z. 11 von unten, st. geschliffen, l., geschleift.
- S. 54 Z. 19 von unten, st. einer grossen oder kleinen, l. einer kleinen oder verminderten.