

16
Vocalisen
für
Sopran.
Op. 30.

16
Vocalisen
für
Mezzosopran.
Op. 31.

16
Vocalisen
für
ALT.
Op. 32.

18
Vocalisen
für
TENOR.
Op. 33.

17
Vocalisen
für
BARITON.
Op. 34.

17
Vocalisen
für
BASS.
Op. 35.

HUNDERT
Vocalisen und Solfeggien

nebst
einleitenden Studien

mit
Begleitung des Pianoforte

componirt von

Heinrich Sieber

Opus 30-35.

Pr. à 1 1/3 Thlr.

Op. 30-35 zusammen

Pr. 6 Rthl.

MAGDEBURG.

Verlag der Heinrichshofen'schen Musikalien-Handlung.

New York, bei Schubert & Co
Moskau, bei Grotian & Co

Lith. Tressen & Co. Magdeburg.

Amsterdam, bei Roothaan.
Zürich, bei Gebr. Hug.

[um 1850]

Loris Maier.

Mus 3068 (3)

Vorwort.

Meine hundert Vokalsen und Solfeggien *) nebst einleitenden Studien schliessen sich zunächst an mein „Vollständiges Lehrbuch der Gesangkunst“ an und stehen mit demselben in genauem Zusammenhange. Sie können jedoch auch recht wohl als Supplement zu einer jeden andern Gesangschule gelten und von allen Schülern — gleichviel, welcher Unterweisung dieselben ihre ersten Studien verdanken, — mit Erfolg als selbstständige Uebungsstücke benutzt werden. Denn da gewiss alle Lehrmethoden darin übereinstimmen, dass man von einem gebildeten Sänger eine sichere Beherrschung der gesammten Technik verlangt, ja verlangen muss, so werden Vokalsen, welche sowohl die Uebung im getragenen Gesange, als auch die Erlangung einer vollkommenen Kehlfertigkeit zum Zweck haben und dazu den geeigneten Stoff bieten — auch stets zweckmässig und für Jedermann verwendbar sein, wenn sie anders gesangmässig und stimmungsgerecht geschrieben sind, was ich von den meinigen wohl hoffen darf.

Es sei mir gestattet, mich über den Inhalt und die Benutzung meiner Vokalsen hier in Kürze besonders für Diejenigen auszusprechen, welche dieselben zum Studium anwenden wollen, ohne mein Hauptwerk zu besitzen.

Was zunächst die Eintheilung betrifft, so zerfällt dies Studienwerk in sechs Hefte, von welchen ein jedes ausser sechs Seiten einleitender Studien, 16 bis 18 Vokalsen enthält, welche von mir eigens und ausschliesslich für die auf dem Titel des Heftes bemerkte Stimmklasse componirt sind, so dass also für eine jede der sechs Stimmklassen — *Sopran, Mezzosopran, Alt, Tenor, Bariton* und *Bass* — ein besonderes Uebungsheft vorhanden ist**. — Denn nicht allein die leidige Sitte oder Unsitte, hohe Vokalsen zum Gebrauche für tiefe Stimmen (oder umgekehrt) transponiren zu lassen, ist durchaus zu verwerfen; nein, auch die noch beliebtere Gewohnheit, Sopran-Vokalsen für Tenor, Bass-Solfeggien für Alt, und Mezzosopran-Studien für Bariton in tieferer oder höherer Oktave zu benutzen, muss als entschieden unzulässig und tadelnswerth bezeichnet werden, obschon sie unbegreiflicher Weise selbst von den Autoren grosser Gesangschulen durch die auf den Titeln ihrer Solfeggienhefte befindliche Doppelbezeichnung „für Sopran oder Tenor“ u. s. w. scheinbar gebilligt und sanktionirt wird! Bei einem Studienwerke, wo es ja gerade darauf ankommt, in jeder Uebung, soll sie irgend von Nutzen sein können, die Eigenthümlichkeit und den so völlig verschiedenen Charakter jeder einzelnen Stimmklasse durchaus zu berücksichtigen, muss eine solche Doppelbezeichnung, als eine blosser Concession an die Verlagshandlung — die man sich allenfalls auf Liederheften gefallen lassen mag — unbedingt wegfallen. Deshalb hat der Verleger dieses Werkes in liberaler Weise kein Opfer gescheut, um ein vollständiges Studienwerk in sechs selbstständigen Heften zu liefern. —

Wenn gleich der erfahrene Lehrer sich sehr bald über den Standpunkt klar sein wird, den ich bei diesen Uebungen einnehme, so dürften doch für den Schüler einige Andeutungen darüber wünschenswerth, ja nothwendig erscheinen.

Die leichteren Studien sind zwar in meinen Vokalshäften durchaus nicht übergangen, doch wird nichtsdestoweniger eine gewisse Uebung in den ersten Elementen der Gesangkunst, im ruhigen und angemessenen Athemholen, in richtiger Tonbildung, im Verbinden mehrerer Töne oder kleiner Tonreihen, sowie in der Einigung der Register bei Benutzung dieser Vokalsen vorausgesetzt. Natürlich finden sich alle auf den ersten Anfang bezüglichen Vorschriften und Uebungen in meinem oben erwähnten Lehrbuche, auf welches ich hiermit namentlich Diejenigen verweise, welche ohne solche Vorkenntnisse und ohne Anleitung eines

*) Vokalsen nennt man diejenigen Gesangsübungen (meist in Lied- oder Rondoform) welche auf einem Vokale ohne Textworte gesungen, d. h. vokalisirt werden; während man unter Solfeggien solche Uebungsstücke gleicher Form versteht, bei welchen die Töne mit ihren italienischen Namen (den sogenannten Solmisationssilben) *do, re, mi, fa, sol, la* und *si* genannt, d. h. solfeggirt werden. — In diesem Vorworte gebrauche ich, da wo es nicht gerade auf die Verschiedenheit des Begriffes ankommt, meist den Ausdruck Vokalsen, weil ja eine jede Solfeggie zur Vokalise wird, sobald man die Namen der Töne weglässt.

***) Nur die erwähnten, auf den ersten fünf bis sechs Seiten aller Hefte befindlichen, einleitenden Studien wurden auf verschiedener Tonhöhe für alle Stimmklassen beibehalten, da sie sich meist auf einfache und figurirte Skalen beschränken, deren Uebung sich natürlich in jeder Stimme wiederholen muss.

Meisters sich an das Studium meiner Vokalsen machen wollen. Ein blosses Uebungsheft für die ersten Anfangsgründe zu schreiben, schien mir deshalb nicht rathsam, weil das etwaige Aufzeichnen kleiner Tongruppen zum Verbinden der Register oder längerer Noten zum Aushalten der Töne u. dgl. m. ohne die dazu gehörige vollständige Unterweisung und Erklärung durchaus ohne Nutzen sein dürfte.

Erscheinen aber diese Studienhefte auch Manchem, der über jene Anfangsgründe hinaus ist, noch zu schwierig, so lasse er sich dadurch nicht zurückschrecken. Eine Uebung, die so leicht ist, dass man nichts darin zu überwinden hat, kann von keinem Werthe sein, während eine jede besiegte Schwierigkeit einen Schritt näher zur Vollendung führt. Da es übrigens ein Hauptgesetz beim Studium des Gesanges ist, die verschiedenen Schwierigkeiten niemals gleichzeitig einzuführen, sondern sie nach und nach überwinden zu lehren, so gestatten diese Vokalsen nicht nur, nein sie verlangen sogar im Anfange mannigfache Modifikationen.

Die Tempobezeichnungen brauchen zuerst nicht strenge beobachtet zu werden. Sind dem Schüler die langen Noten im *Adagio* noch zu schwer und anstrengend, so wähle man etwa ein *Andante moderato*. Umgekehrt werde an die Stelle des *Allegro* oder *Allegretto* ein langsames Tempo gesetzt, wenn die schnelle Ausführung der Passagen und Fiorituren dem Singenden noch nicht gelingen will. Dasselbe gilt für alle Vortragsbezeichnungen. Erst wenn eine relativ gleiche Kraft in allen Tönen der verschiedenen Register gewonnen ist, mögen die *cresc.* und *decresc.* eingeführt, die *f. ff.*, *p.* und *pp.* und die zahlreichen *Accente* beachtet werden^{*)}. Das *Staccato* und *Marcato* unterbleibe, so lange nicht ein vollkommenes *Legato* erlangt ist. — Ausserdem müssen alle Uebungen ohne Ausnahme, also auch diejenigen, unter welchen die Solmisationssilben stehen, zuerst vokalisirt werden, wobei man neben dem Vokale **a** auch zur Abwechslung **o** und **e** unterlegen möge. Bevor nicht eine bedeutende Sicherheit im Vokalisiren, in der schönen und edlen Aussprache der verschiedenen Vokale errungen ist, darf nicht zum Solfeggiren übergegangen werden. — Aus dem Gesagten erhellt, dass die scheinbar für den Anfang zu bedeutenden Schwierigkeiten sich so lange sehr vereinfachen lassen, bis die nöthige Fertigkeit in den einzelnen Erfordernissen gewonnen worden ist. Alsdann aber suche der Schüler eine Ehre darin, alle Tempo und Vortragszeichen aufs Gewissenhafteste zu befolgen.

Ich kann es nicht unterlassen, hier noch Einiges über das eigentliche Solfeggiren zu sagen, weil über den Werth oder Unwerth solcher Studien die verschiedenartigsten Meinungen in Umlauf sind. Die beiden Extreme sind, wie in allen Fragen des Lebens, so auch in dieser Kunstfrage, am Zahlreichsten vertreten. Die Einen sprechen nämlich dem Solfeggiren nicht allein jeden Nutzen ab, sondern sie finden es ebenso sinnlos als ermüdend, beständig mit den Namen der Noten zu studiren. Andere sehen wieder im rastlosen Solfeggiren den Inbegriff aller Kunst und stellen es weit über das Studium des Vokalisirens. Fragen wir nun: welchen Nutzen kann das Solfeggiren gewähren? so dürfte die Antwort darauf nicht schwer sein. Der eigentliche Zweck und Nutzen der Solfeggien ist ein rein sprachlicher. Zu der in den Vokalsen erlangten Fertigkeit im Tonbilden und Tonverbinden, in der Ausgleichung der Register, in Ausführung aller möglichen Passagen und Verzierungen, soll sich nun noch die Leichtigkeit und Deutlichkeit der Aussprache gesellen, um durch Hinzunahme der Konsonanten auf den Gesang mit Worten vorzubereiten und hinzuarbeiten. Deshalb wäre es thöricht, die Solfeggirübungen verwerfen zu wollen, die im Gegentheil in langsamem und schnellem Tempo (nur nicht bis zur Ermüdung) zu recht fleissigem Studium nicht genug empfohlen werden können. Doch ebenso einseitig ist es, wenn man den Werth des Solfeggirens überschätzt und — wie es nur zu häufig geschieht — dasselbe für allerhand andere Zwecke ausbeuten will, denen es durchaus nicht dient.

So kann z. B. das Treffen der Intervalle allerdings an jedem Tonstücke, also auch an den Solfeggien, geübt werden; gleichwohl dürften weit kürzere und weniger ermüdende Beispiele, die ein jeder Musiker aufstellen kann, der auch wenig oder gar nichts von der Gesangskunst versteht, für solche Treffübungen vollkommen ausreichen. Da meinen aber Viele, dass der Schüler nur dadurch treffen lerne, dass er sich in der als Vokalise geschriebenen Solfeggie allemal erst auf die Namen der Töne besinnen und diese so absingen muss. Von Solchen wird natürlich Das verworfen werden, was ich für einen Vorzug dieser Solfeggien halte, dass nämlich die Solmisationssilben unter die Noten als Textworte gesetzt sind^{**}). Ich

^{*)} So mögen auch von den der Vollständigkeit halber durch alle zwölf Tonarten verzeichneten Skalen (in den einleitenden Studien) im Anfange einzelne die äusserste Höhe oder Tiefe berührende Tonleitern von der Uebung ausgeschlossen und erst bei sicherer Beherrschung des ganzen Stimmumfangs in die Studien mit aufgenommen werden. Es kann überhaupt die Regel nicht genug zur Beachtung anempfohlen werden, dass der Schüler seine Uebungen niemals mit den tiefsten Tönen beginnen und dieselben gleich bis zur Gränze der Höhe ausdehnen darf, sich vielmehr auf die bequeme mittlere Tonlage beschränken und nur dann und wann, besonders in den Passagen, den ganzen möglichen Umfang seiner Stimme durchlaufen soll. —

^{**}) Nur in der zum Ueben der langen Vorschlagsnoten (*appoggiature*) bestimmten Vokalise wurden die Namen der Vorschläge weggelassen. Sie mögen nichtsdestoweniger abwechselnd auf einer Silbe mit der nachfolgenden Hauptnote (also mit deren Namen), oder auch mit ihrem eigenen, nicht beigeetzten Namen, gesungen werden. Es geschah diese Auslassung von mir absichtlich, um die Aufmerksamkeit des Schülers auf den verschiedenen Sitz der Vorschläge unter oder über der darauf folgenden Note hinzulenken. So lässt sich auch meine Schreibart, sämmtliche Vorschläge in dieser Uebung mit kleinen Noten zu bezeichnen, nur dadurch rechtfertigen, dass ich den Schüler daran gewöhnen will, den kleingeschriebenen Vorschlägen die gehörige Geltung zu geben, d. h. ihre Dauer genau einzubalten. — Die kurzen Vorschlagsnoten (*acciacature*) werden nie mit ihren Namen genannt, sondern stets auf dem Vokale der nachfolgenden Hauptnote ausgeführt. —

erkläre also hiermit ausdrücklich, dass die Namen der Töne deshalb von mir hinzugefügt wurden, weil ich nicht in der Fertigkeit, die Solmisationssilben aus dem Gedächtnisse **herzusagen**, sondern in **der**, sie **auszusprechen**, die Hauptsache suche. Es kann Jemand die Noten und Intervalle vortrefflich kennen, ja sehr gut vom Blatte singen, ohne deswegen im Stande zu sein, die italienischen oder auch nur die deutschen Namen der Töne in schnellem Tempo herzusagen oder abzusingen. Umgekehrt ist ein Meister im Solfeggiren nur zu häufig ganz und gar nicht Meister im Treffen der Töne*). Das schnelle Nennen der Notennamen, ohne sie geschrieben vor sich zu haben, ist eine ebenso mechanische Uebung, als wollte Jemand in einem Tonstücke auf die erste Note 1, auf die zweite 5, die dritte 9 u. s. w. singen und bei dem nächsten Tone allemal 4 hinzuzählen. Wer in solcher Kunstfertigkeit excellirte, würde sich als einen guten Kopfrechner zeigen und vielleicht nichts desto weniger erbärmlich schlecht singen. Das Nothwendigste ist und bleibt, den Schüler beim Unterrichte nicht durch Nebensachen von der Hauptsache abzuziehen. Er wird, während er sich auf den Namen jeder einzelnen Note besinnt, gar nicht, oder doch nicht genug, auf ein ordentliches Athemholen, reine Intonation, schöne Tonbildung u. s. w. achten — und dabei nicht einmal die Fertigkeit der Aussprache erlangen, welche (mit Vermeidung aller jener Uebelstände) weit sicherer gewonnen wird, wenn das Auge des Sängers die untergelegte Silbe in demselben Augenblicke erfasst, wie sein Ohr den Klang des Tones. —

Es versteht sich von selbst, dass alle Vokalisieren durch Hinzunahme der Solmisationssilben auch als Solfeggien benutzt werden können; mir schien jedoch die Zahl von 5 bis 6 Solfeggien in jedem Hefte vollkommen ausreichend für die oben bezeichneten Zwecke. —

Meine Vokalisieren sind grösstentheils nur eine und nie mehr als zwei Seiten lang und verfolgen innerhalb derselben zunächst jede einzeln einen besonderen technischen Zweck, der aus der am Schlusse dieses Vorwortes befindlichen Tabelle erschen werden kann. Natürlich lassen sich mit diesem einen Zwecke noch eine Menge anderer Studien vereinen; doch darf er nie in den Hintergrund treten. Der Schüler muss wissen, was er an einer jeden Uebung zu erlernen hat, wenn er nicht gedankenlos singen soll. Er darf ferner nicht durch überlange Vokalisieren oder Solfeggien, wie sie noch vor Kurzem üblich waren, gelangweilt und ermüdet werden. Eine Uebung von der Länge einer Seite wird der Singende lieber und vielleicht mit mehr Nutzen fünfmal wiederholen, als eine fünf Seiten lange einmal durchsingen. — Die Stellen, an welchen Athem zu holen ist, sind durch ein + über oder unter den Notenlinien bezeichnet; natürlich ist ausserdem eine jede kleinere oder grössere Pause zum Einathmen zu benutzen. Anfangs darf wohl auch ausnahmsweise, besonders beim Solfeggiren, ein öfteres Athemholen gestattet werden.

Die Vokalisieren wechseln möglichst in Takt und Tonarten, so dass namentlich alle 12 Dur-Tonarten in jedem Hefte vertreten sind. Denn gewisse Tonverbindungen bieten in anderen Tonarten neue und eigenthümliche Schwierigkeiten dar, und auch für die Ausgleichung der Register ist das Wechseln der Tonarten vom grössten Nutzen, ein Umstand, der noch viel zu wenig beachtet worden ist.

Alle Doppelschläge (*gruppetti*) und Triller wurden (mit Ausnahme der letzten Repetitions-Uebung) in Noten ausgeschrieben, nicht blos mit Zeichen angedeutet, was namentlich das Studium des Trillers sehr erleichtern dürfte. — Um den Schüler auch an das Einwerfen kleiner Fermaten zur Wiedereinleitung in das Thema zu gewöhnen, habe ich öfters kurze Kadenz und Passagen beigefügt, welche jedoch stets zu vokalisiren, niemals mit Silben zu singen sind. Ein *crescendo* auf den letzten Noten solcher Fermaten vor dem Wiedereintritt des Thema wird immer einen guten Effekt machen.

Wenn ich es mir endlich angelegen sein liess, den Uebungen bei aller Schwierigkeit durchweg sangbare und angenehme Melodien zu geben und dieselben mit einfachen Akkorden zu begleiten, so wird es mir hoffentlich der Singende Dank wissen. Die Melodie wird ihm das Trockene des Studiums versüssen und seiner Kehle keine gesanglichen Barbarismen zumuthen: die leichte Begleitung aber wird ihm Gelegenheit geben, jederzeit Jemand zu finden, der dieselbe spielen kann, oder im Nothfalle selbst Hand anzulegen, ohne seine Aufmerksamkeit zu sehr vom Gesange abziehen zu müssen.

Möchten sich diese Vokalisieren recht viele Freunde erwerben und von reichem und nachhaltigem Nutzen für das Gedeihen der herrlichen Gesangkunst sein. Dies ist mein lebhafter Wunsch und wäre der schönste Lohn für die wahrlich nicht unbedeutenden Anstrengungen und Mühen, die ein so umfangreiches Werk mit sich brachte.

Ferdinand Sieber.

*) Den Beweis dafür liefert schon die bekannte Thatsache, dass fast jeder deutsche Dorfkantor besser vom Blatte singt, als die meisten italienischen Kunstsänger, die doch wahrscheinlich mehr solfeggirt haben.

I N H A L T.

Einleitende Studien: Zur Uebung sowohl in allen Elementen der Gesangskunst, als auch in korrekter Ausführung kürzerer und längerer Tonreihen, Arpeggien, Doppelschläge, Triller und Tonleitern (gebunden und abgestossen).

Vokalisieren und Solfeggien:

- | | | |
|------|-------|---|
| Nro. | I. | Zur Uebung in der Intonation und im gebundenen Gesange (<i>canto legato</i>). |
| „ | II. | Zur Uebung in den Intervallen und im Schwellen und Abnehmen von Tönen und Tonreihen (<i>salti, cresc. e decresc.</i>) |
| „ | III. | Zum Studium des Stimmhaltes und des getragenen Gesanges (<i>messa di voce; portamento</i>). |
| „ | IV. | Zum Studium des Doppelschlages (<i>gruppetto</i>). |
| „ | V. | Zum Studium kürzerer oder längerer Läufe (<i>volatine, volate</i>). |
| „ | VI. | Zur Uebung in den kurzen Vorschlagsnoten (<i>acciacature</i>). |
| „ | VII. | Zur Uebung in den langen Vorschlagsnoten (<i>appoggiature</i>). |
| „ | VIII. | Zum Studium der Tonleitern (<i>scale</i>). |
| „ | IX. | Zum Studium gebundener und abgestossener Töne (<i>legato e staccato</i>). |
| „ | X. | Zur Uebung in den Triolen (<i>terzine</i>). |
| „ | XI. | Zur Uebung in gebrochenen Akkorden (<i>arpeggi</i>). |
| „ | XII. | Zur Uebung in <i>Quintolen, Sextolen, Septimolen</i> und <i>Decimolen</i> . |
| „ | XIII. | Zur Uebung in den Synkopen (<i>sincope</i>). |
| „ | XIV. | Zum Studium der chromatischen Tonleiter (<i>scala cromatica</i>). |
| „ | XV. | Zum Studium des Trillers (<i>trillo</i>). |
| „ | XVI. | Zur Wiederholung alles Gelernten (<i>repetizione</i>). |

(In Op. 33 befinden sich noch 2 Vokalisieren, von welchen Nro. XVII. ausschliesslich für lyrischen, Nro. XVIII. für heroischen Tenor als Vortrags- Uebung bestimmt ist. — Nro. XVII. in Op. 34 und 35 dient zur Uebung im accentuirten Gesange (*canto marcato*) für Bariton und Bass.)

Erklärung der italiänischen Vortrags-Bezeichnungen.

accelerando — eilend, beschleunigend.
allargando la voce — die Stimme ausbreitend, entfaltend.
animato, con anima — bewegt, mit Seele.
brillante — glänzend, glanzvoll.
cantabile — gesangreich, mit viel Ton.
deciso — bestimmt, entschlossen.
dolce, con dolcezza — weich, mit Zartheit.
doloroso, con dolore — trauervoll, mit Schmerz.
energico — kräftig, mit Energie.
espressivo — ausdrucksvoll.
forte, con forza — stark, mit Kraft.
gioioso, con gioia — freudig, mit Freude.
grave — schwer, mit Nachdruck.
grazioso, con grazia — gewandt, mit Grazie.
legatissimo — sehr gebunden.
leggiero, leggermente, con leggerezza — leicht, mit Leichtigkeit.

tento a piacere — langsam nach Belieben.
maestoso — grossartig, majestätisch.
morendo — ersterbend, verhallend.
piangendo — klagend, schmerzerfüllt.
rallentando — langsamer werdend.
ritardando, ritardato — zögernd, verweilend.
ritenuto — zurückhaltend.
scherzando, scherzoso — scherzend, munter.
senza ritardare — ohne zurückzuhalten, genau im Takte.
slanciato, con slancio — schwungvoll, mit Schwung.
stentato — mühevoll, mit schwerer Betonung.
stringendo — drängend, eilend.
tenero, con tenerezza — zart, mit Innigkeit.
tranquillo — ruhig.
vigoroso, con vigore — beseelt, mit Feuer.

EINLEITENDE STUDIEN.

Ferd. Sieber, Op. 32.

Moderato.

Piano.

This page of handwritten musical notation consists of 12 staves. The first 11 staves are arranged in a grand staff format, with each staff beginning with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a single melodic line across these staves, featuring a variety of rhythmic patterns. Notable elements include several triplet markings (indicated by a '3' below a group of notes) and numerous slurs connecting phrases of notes. The notation is dense and detailed, with many notes beamed together. The bottom staff is a grand staff, with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line, containing a few notes and rests. The paper shows signs of age, with some staining and a slightly yellowed tone.

This page of handwritten musical notation consists of ten treble clef staves and two bass clef staves. The top staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains a few notes with a slur, followed by rests. The subsequent seven staves feature dense, rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, often grouped with slurs. The bottom two staves are in bass clef and contain block chords and single notes, providing a harmonic foundation for the upper parts. The notation is clear and well-organized, typical of a manuscript for a multi-stemmed instrument like a harpsichord or a multi-stemmed keyboard.

The image displays a handwritten musical score on aged paper. It consists of ten treble clef staves and two bass clef staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature (C). The music is highly technical, featuring intricate melodic patterns with numerous accidentals (sharps, flats, naturals) and slurs. The lower staves provide harmonic support with chords and rhythmic accompaniment. The notation is dense and characteristic of 18th-century manuscript notation.

This page of musical notation consists of ten staves of treble clef and one grand staff at the bottom. The first nine staves are single-line staves, each containing a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The notation includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and phrasing slurs. The bottom staff is a grand staff, with a treble clef on the upper line and a bass clef on the lower line, containing a harmonic accompaniment of chords and single notes. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

This page contains a handwritten musical score for a multi-stemmed instrument, such as a harp or lute. The score is organized into ten systems, each with a single staff. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic values including eighth and sixteenth notes, as well as rests. Many notes are beamed together in groups, and there are frequent slurs and ties across the staves. The key signature is indicated by two sharps (F# and C#), and the time signature is not explicitly shown but appears to be common time. The bottom system is a grand staff, consisting of a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff, with chords and single notes written in both parts. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

VOCALISEN und SOLFEGGIEN.

I.

Ferd. Sieber, Op. 32.

Larghetto.

sol si fa sol mi si remi fa mi fa sol fa sol si la sol sol si do do si sol

Piano.

fa mi sol fa mi do si (a piacere.) fa si la mi fa sol si fa sol

1 2

si re do la sol fa mi re do si fa do re mi si fa si mi si re

sempre cre - - - scen - - -

si si mi re do do si la si fa re mi sol si la do

do. tranquillo.

re fa mi fa re do la la re mi

mf

II.

Adagio. *cresc.*

mi la do re la sol fa mi si do re fa re do re si mi la sol fa si si la sol la sol fa mi

Piano.

dolce. *f*

fa si mi mi fa mi mi si mi la sol fa mi re si mi do si la sol fa mi re

legato.

do re si mi la si la sol fa mi re do re mi si mi re

f *p*

do si la la sol la do si si mi mi la do si la do fa la sol fa

fa la sol fa mi re do si la fa mi mi fa sol la si sol la la sol fa mi mi re si la

III.

Lento.

Piano.

la sol — fa mi — fa sol la sol fa fa — sol la mi — re mi re do

la sol sol si la sol do la fa do si si re do si mi do la

dolce. *mf* *espressivo.*

do — sol la la fa re si — mi — mi re do sol re mi re do

poco ritard. *cresc.* *f* *p*

ritard.

do re mi fa sol la fa sol do do re mi fa sol si la la mi do sol

mf *con anima.*

fa la — fa re — sol sol — la si la fa do fa la do

mf *sf* *mf*

p *mf* *grazioso.* *f*

fa re do si si la sol fa re si fa si la sol la si la

molto cresc. *f* *mf* *f*

la sol fa re do si sol la sol mi do mi re do si la sol

molto ritard. *cresc.* *mf* *f*

sol do la sol fa mi sol si re si sol la sol fa re si la sol re si la

molto ritard.

ff *p* *cresc.* *f*

sol do do fa fa do re si re

p *f* *ff* *p*

do fa fa mi re do si la sol fa mi fa

lento.

VI.

Andante con moto.

con grazia.

re mi resol sol la fa sol do la sol fa mi re si do si la si la

Piano.

poco ritard.

sol fa sol si la sol fa sol fa mi la fa mi re re mi resol fa re mi rela sol mi familia sol

dolce.

a tempo.

con anima.

mi fa mi si la la si la mi fa mi re la sol re mi re re do re mi resol fa si si la sol sol la sol re mi

leggermente.

do redo sol re fa mi re la sol fa do si la si la sol fa si re si fa sol fa mi sol do sol mi fa mi

ritard.

molto ritard.

re la do la re mi re sol do re si la fa re sol la si mi re do la sol

VII.

Andante sostenuto.

cresc.

+ dolce.

Piano.

fa la fa mi re la la re si sol fa mi re sol fa la si sol mi la re.

do la mi fa si fa sol la do si la la fa fa fa re si mi re do re mi la sol mi

mi do re si do mi la sol si fa mi do mi re sol si la sol

fa la re mi fa mi sol si mi sol fa la re re mi fa sol sol la re fa mi re

do la fa re re sol si si sol sol mi do re do mi la la fa la do mi re

VIII.

Allegretto ben moderato.

Piano.

The musical score consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The first system is marked 'Allegretto ben moderato' and includes a 'cresc.' instruction. The second system is marked 'brillante.' and 'con vigore.' The third system features dynamics 'mf', 'f', 'p', and 'mf'. The fourth system includes 'poco ritard.' and 'a tempo.' The fifth system includes 'poco ritard.' and 'all'8 - - - - - va.' The sixth system includes 'mol - - - - - to' and 'le - - - - - ga - - - - - to.' The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature (C). It includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

IX.

Allegretto grazioso, non troppo presto.

Piano.

The first system of music features a treble staff with a melodic line and a grand staff piano accompaniment. The treble staff begins with a piano (*p*) dynamic, followed by mezzo-forte (*mf*), forte (*f*), and piano (*p*). The piano accompaniment consists of chords and rhythmic patterns in the right and left hands.

The second system continues the piece with similar dynamics: piano (*p*), forte (*f*), piano (*p*), forte (*f*), and piano (*p*). The melodic line in the treble staff shows some rests and phrasing changes.

cresc. *f* *ff* poco ritard. + a tempo. dolce.

colla parte.

The third system introduces a crescendo (*cresc.*) leading to forte (*f*) and fortissimo (*ff*), followed by a slight ritardando (*poco ritard.*) and a return to tempo (*a tempo*). The dynamic *dolce* is indicated. The piano accompaniment is marked *colla parte*.

con leggerezza. + *mf*

The fourth system begins with the instruction *con leggerezza* (with lightness) and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melodic line features a series of eighth-note patterns.

mf *p* +

The fifth system continues with mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*) dynamics. The piece concludes with a final cadence in the piano accompaniment.

p *molto legato.* *con leggerezza.*

The first system consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line starts with a piano (*p*) dynamic and is marked *molto legato.* and *con leggerezza.* The piano accompaniment features chords and single notes in both hands.

f *mf* *decresc.* *poco a poco* *col -*

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has dynamics *f*, *mf*, and *decresc.* with the instruction *poco a poco*. The piano accompaniment includes the word *col -* at the end.

ritar - dan - do. *a piacere.* *lento.*

la par - te.

The third system features a vocal line with *ritar - dan - do.* and *a piacere.* markings, and a *lento.* instruction. The piano accompaniment includes the lyrics *la par - te.*

a tempo. *mf* *f* *mf*

The fourth system has a vocal line starting with *a tempo.* and dynamics *mf*, *f*, and *mf*. The piano accompaniment consists of rhythmic patterns in both hands.

slanciato. *molto ral - len - tan - do.* *mf*

colla parte. *molto ritard.*

The fifth system features a vocal line with *slanciato.* and *molto ral - len - tan - do.* markings, and a *mf* dynamic. The piano accompaniment includes *colla parte.* and *molto ritard.* markings.

XII.

Non troppo lento.

Piano.

tranquillo. 6 5 10 *mf* *brillante.*

7 7 1 2 *a piacere.* *mf* 7

5 6 7 5 9 *p* *f* *p*

mf *cresc.* 6 5 7 7 10 *con forza.*

leggero. 6 6 7 9 *mf* *sf*

XIII.

Allegro, ma non troppo.

Piano.

f mi la mi do la fa la mi la mi si mi do la sol fa mi *f* mi re si sol mi do la mi do si la fa re si *p*

+ poco ritard. *mf*

mi sol mi si la sol fa mi re mi la do re mi fa sol mi si sol mi re si fa mi do re si si la sol fa

cresc. + *mf*

re la mi si sol fa re mi mi si sol mi do la fa re do si fa sol fa mi do do la sol fa re

f *ff* *a tempo.* *p*

dodo sol mi do si si sol fa re do do do do do do si la mi fa la mi do mi si mi do si sol fa mi *molto ritard.*

mf *p* *f* *ritard.*

do si la fa sol fa si fa sol la mi do si mi la mi si sol mi re do mi la do si fa si do la

XIV.

Commodo. *p* *cresc.*

Piano.

ritard. *p* 1 3 3 2 3 3 3 3

cresc.

dolce.

legato. *f*

The musical score is written in a single system with two staves. The upper staff is a treble clef with a common time signature (C) and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a common time signature. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of *Commodo.* The melody in the upper staff features a series of eighth notes, followed by a section with a *ritard.* (ritardando) marking and a *p* dynamic. This section includes triplet markings (1 3 3) and a second ending marked with a '2'. The piano accompaniment in the lower staff consists of chords and single notes. The score continues with a *cresc.* (crescendo) marking and a melodic line with triplet markings (3 3 3 3). A *dolce.* (dolce) marking is present in the upper staff, followed by a *legato.* (legato) marking and a forte (*f*) dynamic. The piece concludes with a final chord in the piano accompaniment.

XV.

Audante tranquillo.

Piano.

The first system of music features a piano part on the left and a treble staff on the right. The piano part begins with a series of chords in the left hand and a melodic line in the right hand. The treble staff contains a melodic line with a dynamic marking of *p* (piano) and a *cresc.* (crescendo) marking. The key signature has two flats and the time signature is common time.

The second system continues the piano accompaniment and the treble melody. The piano part features a steady accompaniment with some triplet figures. The treble staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) and includes several accents marked with a '+' sign. The piano part has a dynamic marking of *p* (piano) and includes triplet markings.

The third system shows the piano accompaniment and treble melody. The piano part has a dynamic marking of *cresc.* (crescendo) and includes triplet markings. The treble staff has a dynamic marking of *p* (piano) and includes triplet markings. The piano part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

The fourth system continues the piano accompaniment and treble melody. The piano part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The treble staff has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte). The piano part has a dynamic marking of *mf* (mezzo-forte).

The fifth system shows the piano accompaniment and treble melody. The piano part has a dynamic marking of *con slancio* (with vigor). The treble staff has a dynamic marking of *con slancio* (with vigor). The piano part has a dynamic marking of *con slancio* (with vigor).

p *mf* *legato.*

cresc.

con grazia.

f

H. M. 973.

XVI.

Andante sostenuto.

Piano.

p *mf* *grave.* *leggiero.* *espressivo.* *f* *p* *f* *p* *energico.*

brillante. *grazioso.* *tr* *tr*

mf *f* *ritard.* *a piacere.*

espressivo.

leggermente. *mf*

dolce. *f*

poco ritard. *f* *tr*

Fine.

