

ALLGEMEINE SING SCHULE

*nach den Grundsätzen der besten, über die
Singkunst bereits erschienenen Schriften.*

bearbeitet von

J. FROEHLICH.

*(Auszug aus dessen größerem Werke der allg. theor:
pract. Musikschule.)*

Preis 12 Francs.

B O N N

bei N. Simrock.

N^o 865.

10/15/1944/184

39.839



E i n l e i t u n g.

Diejenige schöne Kunst, welche das reine Gebilde des Innern der Menschheit durch Töne zur Anschauung bringt, ist die Musick, oder die Tonkunst. Die reinen Formen der Empfindungen zu geben, lebendige Umrisse derselben in ihrem mannigfaltigsten Wechsel in schöner Einheit zu liefern, ist ihr Feld. Wo daher ein menschliches Herz schlägt, im entferntesten Nordpole, wie in jenem des Süden, ist ihre Heimath; wo sie nicht ist, erscheint die Natur leblos und schweigt.

Durch den Laut offenbart jedes Wesen seine Anwesenheit in dem Unendlichen der Natur, der gebildete Laut, Klang oder Ton ist das Darstellungsmittel dieser Kunst. Was ist selbst der Klang des Metalls? er ist desselben Seele.

Durch den Athem zeigt sich das Leben des Menschen; wird dieser zum Ton umgeschaffen, so giebt er uns das schöne Leben des Innern, durch ihn wird das todte Werkzeug belebt, und das, was in dem Körper sich als Zeichen des Lebendigen giebt, der Laut ist es, welcher auch dem Künstler zur Offenbarung seines Innern dienen muß, indem er seine Darstellung durch die Töne in geregerer Verknüpfung giebt.

Herrlich und beneidenswerth ist daher das Loos des musickalischen Künstlers, wenn er vom Strome seiner Empfindungen gedrungen, in lebendiger Anschauung bildet, und sein schönes Innere in einem Tongemälde giebt, was uns in die Höhe seiner geistigen Stufe zieht, und uns mit jener Anmuth überfüllt, welche das wahre Kennzeichen einer reinen ästhetischen Darstellung ist. Was daher dem gemeinen Menschen als Grund seines Wohlgefallens dient, der Klang als solcher, oder eine Reihe von Klängen, ist ihm bloßes Mittel, und indem er die Unbestimmtheit seiner Zeichen, der Töne, zur Bestimmtheit und Nothwendigkeit in seiner Darstellung umschafft, gießt er denselben ein inneres Leben ein, und bringt so sein Gemüth zur Anschauung. Demjenigen, welcher diese Höhe errang, wird daher mit Recht der Ehrenname eines Tonkünstlers beygelegt.

Aus dieser gegebenen Erklärung ergiebt es sich schon zu Genüge, wie viel dazu gehöre, um es zu einem solchen Grad von Vollkommenheit zu bringen; es ergiebt sich daraus der Maasstab zur Vergleichung zwischen den Künstlern selbst, so wie der wesentliche Unterschied zwischen dem gewöhnlichen Musicker, und dem Tonkünstler im eigentlichen Sinne des Wortes. Nur Schade, daß letzterer bei seiner Darstellung so viel von den Zufälligkeiten des Mechanismus abhängt, und noch mehr Schade, daß so viele ächt künstlerische Talente aus Mangel einer gehörigen Anweisung in dem mechanischen Theile, entweder ganz verborgen bleiben, oder doch nicht jene Darstellung liefern können, wozu sie der ihnen inwohnende Genius dringt. Wie unendlich für die Kunst sowohl, als die durch selbe beförderte Erhebung der Menschheit würde gewonnen seyn, wenn man die Gelegenheit zu einer guten technischen Grundlage vermehren, und erleichtern würde, wodurch mehr musickalische Talente geweckt, und denselben der Weg zu ihrer frühzeitigen Entwicklung gebahnt würde, was vorzüglich dazu dienen möchte, den großen Haufen der gemeinen Musicker, und mit demselben das größte Hinderniß entfernen zu können, welches der allgemeinen Verbreitung wahrer Ansichten über Kunst und Kunstwerth entgegensteht.

Den Gedanken, durch eine umfassende theoretisch practische Musickschule, wenigstens doch für mein Vaterland, irgend etwas in diesem wichtigen Punkte zu leisten, nährte ich schon viele Jahre. Allein zu viele Geschäfte, welche mir sogar die meisten meiner Nebenstunden raubten, hielten mich zurücke. Ich benutzte daher die erste Gelegenheit, welche sich mir darbot, ein solches Werk zu bearbeiten, aber nicht einseitig, sondern mit Benutzung der besten, bisher über alle Arten von musickalischen Instrumenten erschienenen Anweisungen. Vorzüglich kamen mir hierbei die vortrefflichen Schulen des Pariser Conservatoriums, die ausgezeichnete Violoncell Schule des berühmten Dupont, die brave Singschule von Schubert, die gründlichen Bemerkungen eines Hiller, nebst jenen des berühmten Abbé Vogler, und die vortreffliche Flötenschule von Tromlitz zu statten, so wie die Bemerkungen manches Kunstkenner, und besonders mehrerer tüchtigen Meister bey der hiesigen Hofkapelle. Dank sey diesen edlen Männern; das Bewußtseyn, durch ihre Erfahrungen und Arbeiten das schönere Leben der Menschheit, jenes in der Kunst, befördert zu haben, muß ihnen der größte Lohn seyn. Wenn nicht alle Materien mit jener Ausführlichkeit behandelt sind, wie man sie hätte behandeln

können, so ist die Schuld, weil sonst das Ganze zu stark und kostspielig, somit die erste Absicht, den Musik = Liebhabern etwas in jeder Hinsicht brauchbares in die Hände zu liefern, vereitelt worden wäre. Doch wurde alles Wichtige berücksichtigt, und ich glaube manchem Lehrer damit einen Gefallen gethan zu haben, daß ich alle Gegenstände von Stufe zu Stufe behandelte, ohne jedoch dadurch den Einsichten andrer vorgreifen zu wollen.

Somit übergebe ich diese meine Arbeit dem musikalischen Publikum als eine Niederlage der Lehren und Erfahrungen vieler großen Männer, nebst jenen, welche ich über jede Materie zu machen, die Gelegenheit hatte. Das Ganze suchte ich in eine systematische Verknüpfung zu bringen, und glaube doch damit zu bezwecken, daß manches gute Talent geweckt, der Eifer für die schöne Kunst der Töne, und der Geist in derselben mehr angefaßt, und unterhalten wird; daß richtigere Grundsätze über die Behandlung der wichtigsten musikalischen Werkzeuge in Umlauf kommen, und so doch nicht manches gute Talent durch fehlerhafte Anweisung aufgehoben, sondern durch richtige Regeln zu baldigen Fortschritten befördert, und in den Stand gesetzt wird, auch ohne Beihilfe des Unterrichts von einem vollendeten Künstler, doch sichern Schrittes im Mechanischen der Kunst gehen zu können, woraus ihn die eigne Geisteskraft in das höhere Gebieth der Kunst emporschwingen wird.

Allgemeine Grundsätze der Musick.

Nach der in der Einleitung gegebenen Erklärung geschieht die Darstellung der Musick durch die Töne in geregelter Verknüpfung.

Das Gesetz jeder geregelten Bewegung ist Rythmus, welcher in der Musick als Tackt (in der weitesten Bedeutung des Wortes) erscheint, der Tackt (in weiterer sowohl, als engerer Bedeutung) ist daher jener der ganzen Musick vorzüglich zum Grunde liegende Theil, von dessen richtiger Beobachtung das meiste in der Wirkung eines musickalischen Stückes abhängt, so wie er ebendeshwegen das Mittel ist, auch die grösste Menge von Mitspielenden, selbst bey den noch so verschieden gesetzten Instrumenten zusammen zu halten, und sie in jedem Zeittheile zu dem von dem Tonsetzer beabsichtigten Ausdrücke zu vereinigen.

Die Töne, im Bezug auf den Tacktwerth sowohl, als auf ihre Höhe und Tiefe werden durch Noten, als den eigentlich musikalischen Zeichen, auf dem sogenannten Liniensysteme (einer Vereinigung von fünf paralell laufenden Linien) angedeutet, und zwar so, dafs Ersteres durch die verschiedene Form derselben, Letzteres durch den höhern, oder tiefern Standpunkt, welchen sie auf demselben einnehmen, bezeichnet wird. So wie daher der Zeitwerth selbst verschieden seyn kann, so müssen auch diese Noten eine verschiedene Form haben.

Die längste gewöhnliche Note (bei unserer neuern Musick) ist die sogenannte Ganze bey a, sie besteht aus einem weissen Ring ohne Strich. Ein derselben angehängter herablaufender Stiel verringert sie um die Hälfte, und so erhalten wir die Halbe bey b, (Bei diesen anhängten Stielen ist es gleichgültig, ob sie herab oder hinaufwärts stehen.) Ein kleinerer gefüllter Ring mit angehängtem Stiele giebt die Hälfte der vorigen Note, also das Viertel bey c, (ein der vorigen Note angehängter Querstrich giebt wieder eine um die Hälfte kleinere, also das Achttheil bey d, der zweite Querstrich das Sechzehnthel bey e, der dritte das Zwey und dreissig Theil bey f, der vierte das Vier und sechzig Theil bey g, u. s. w: wie es hier in dem Beyspiele ausgedrückt ist.

Liniensystem Die Noten nach ihrer verschiedenen Form.

The diagram shows a five-line musical staff on the left. To its right, seven different note values are shown on a similar staff, labeled 'a' through 'g'. Note 'a' is a white circle. Note 'b' is a white circle with a downward stem. Note 'c' is a white circle with a downward stem and a horizontal bar across it. Note 'd' is a white circle with a downward stem and two horizontal bars. Note 'e' is a white circle with a downward stem and three horizontal bars. Note 'f' is a white circle with a downward stem and four horizontal bars. Note 'g' is a white circle with a downward stem and five horizontal bars.

Da vielleicht mancher Musicker in den Fall kommen könnte, ältere Musicken spielen zu müssen, so wird es nicht unnütz seyn, die Form der ältern Noten auch hier anzugeben:

Maxima. Longa. Brevis. Semibrevis oder unsere jetzige ganze Note.

The diagram shows four note types on a five-line staff, each enclosed in a box. From left to right: Maxima (a white circle with a downward stem), Longa (a white circle with a downward stem and a horizontal bar), Brevis (a white circle with a downward stem and two horizontal bars), and Semibrevis (a white circle with a downward stem and four horizontal bars).

galt acht Schläge. vier Schläge. zwey Schläge. einen Schlag.

Folgendes Schema giebt eine deutliche Uebersicht von der Noteneintheilung im Ganzen, so wie im Einzelnen,

Auf eine ganze
Tactnote gehen

Zwey Halbe

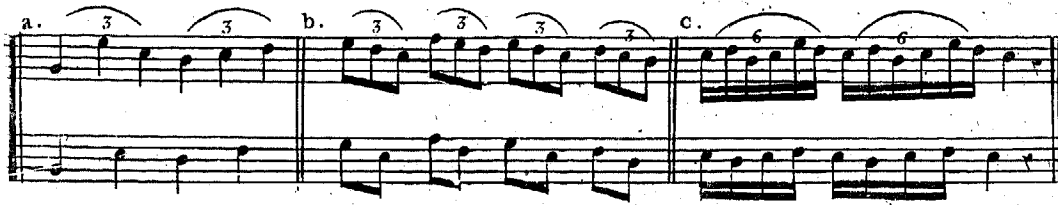
Vier Viertheil

Acht Achtheil

Sechzehn Sechzehn-
tel.



Außer den oben erwähnten Noten, giebt es in Absicht auf die Geltung derselben, noch eine eigene Gattung. Wenn nemlich eine Note in drey gleiche Theile getheilt wird, so entsteht die sogenannte Triole. Der Werth der Noten ist daher in diesem Falle um ein Drittheil geringer. So haben drey Viertheil nur die Geltung von zwey Viertheilen, oder einer halben Tactnote, wie bey a; drey Achtheile nur die Geltung von zwey Achtheilen, oder einer Viertheils Note, wie bey b; u: s: w: Was von Triolen gilt, gilt auch von deren Zusammensetzung, z: B: den Sextolen wie bey c:



Die Schönheit der Triolen besteht darinn, dafs die Noten derselben d: h: die erste, zweite, und dritte einander sogleich als möglich, gemacht werden, dafs also nicht das Gewicht zu sehr auf die erste, oder auf die letzte gelegt werde, wodurch die mittlere zu kurz, folglich die ganze Figur ungleich, und die sonst so schöne Wirkung derselben vereitelt wird.

Will man den Tactwerth irgend einer von den oben angezeigten Noten vermehren, so kann diess auf zweyerley Arten geschehen: entweder durch die Verbindung einer andern auf der nemlichen Stufe stehenden Note mit der ersten, vermittelt eines über beyde gesetzten Bogens, wie bey a, oder vermittelt eines hinter der zu verlängernden Note gesetzten Punktes; denn ein hinter eine Note gesetzter Punkt verlängert dieselbe um die Hälfte ihres Werthes, wie es bey b, durch alle Notenarten angegeben ist. Stehen aber zwey Punkte hinter einer Note, so verlängert der zweyte dieselbe noch um die Hälfte des Werthes des ersten Punktes, wie bey c.

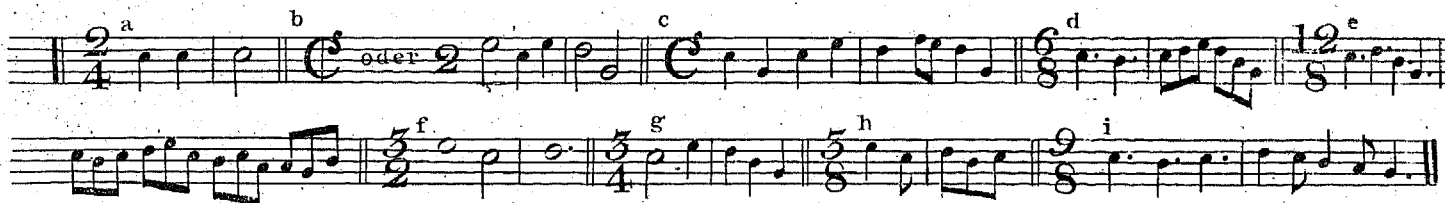


Wird eine bestimmte Summe dieser Noten in gleiche Abschnitte vereinigt, so entsteht das, was wir

den Tackt in engerer Bedeutung nennen, welcher durch den Aufschlag oder Niederschlag sich in den geraden und ungeraden abtheilt. Da unter zwey nebeneinander stehenden, obgleich der Gestalt und dem Werthe nach gleichen Noten, bey gleicher oder gerader Abtheilung Z:B: in dem Zweyviertheiltackte, wo zwey gleiche Noten, zwey Viertheile, den Tackt ausfüllen, doch immer der innern Quantität nach die eine lang, und die andere kurz ist, so gewöhnt man sich die längere mit dem Niederschlage, und die kürzere mit dem Aufschlage der Hand zu bezeichnen, daher diese Eintheilung des Tacktes, daher auch das musikalische Kunstwort, gute und schlechte Tacktnote, so daß also bey zweyen Tacktgliedern, das erste gut und das zweyte schlecht, bey vier Tacktgliedern das erste und dritte gut, das zweyte und vierte als schlecht angenommen werden, welche Kenntniß der innern Natur dieser Tacktglieder um so wichtiger ist, als auf die guten in der Regel jederzeit der Accent, oder Nachdruck gelegt werden muß.

Sind die Glieder des Niederschlages jenen des Aufschlages der Anzahl nach gleich, so ist der Tackt ein gerader; sind aber im Niederschlage weniger, als im Aufschlage, so ist es ein ungerader.

Die geraden Taktarten enthalten entweder zwey oder vier, die ungeraden hingegen drey Takttheile (Hauptzeiten). Die einfachste Taktart ist die Zweyviertheils bey a, und der sogenannte Allabreve Tackt, oder Zweyzweytels Tackt bey b, welcher eben so, wie der Zweyviertheils gegeben wird, und überhaupt die Natur dieses Tacktes hat, mit dem einzigen Unterschied, daß hier zwey halbe, und dort zwey Viertheils Noten sind, daher auch jede Note in dieser Taktart weit geschwinder, als in dem gewöhnlichen Vierviertheils Tackte muß vorggetragen werden. Der bey c, mit einem lateinischen C bezeichnete Vierviertheils Tackt ist schon mehr zusammengesetzt, so wie der bey d, gesetzte $\frac{6}{8}$ und der bey e, bezeichnete $\frac{12}{8}$ Tackt. Der sonst gebräuchliche, nun sehr seltene $\frac{6}{4}$ Tackt verdient keine besondere Erwähnung. Die jetzt noch gebräuchlichen ungeraden Taktarten sind der hier und da sich noch vorfindliche $\frac{3}{2}$ Tackt bey f, der $\frac{3}{4}$ bey g, der $\frac{3}{8}$ bey h, und der $\frac{9}{8}$ bey i, Ist ein solcher Taktabschnitt vorbey, so wird es mit einem durch die fünf Linien gerade herablaufenden Strich angedeutet. Ueber alles dieses folgende Beispiele:



Der neun Achttheils Tackt verhält sich zum drey Viertheils Tackt, wie der sechs Achttheils zum zwey Viertheils, und der zwölf Achttheils zum ganzen (vier viertheils) Tackt, d:h: die Länge des Schlages ist gleich, nur daß im neun, sechs, und zwölf Achttheils Tackte drey Achttheile zu jedem Viertheil, oder Schlag gerechnet werden, statt daß sonst nur zwey hieraufgehen.

Der Vollständigkeit wegen wollen wir auch noch des vier Zweytheils Tacktes, bezeichnet mit C, auch mit 2, erwähnen, welcher gleiches Verhältniß mit dem vier Viertheils Tackte hat, und nur noch selten vorkömmt. So wie sich der $\frac{2}{4}$ zum Allabreve Tackt, so verhält sich der C zu diesem vier Zweytheils oder vier halben Tackt, indem dort zwey, hier vier halbe Noten den Tackt ausfüllen.

Die Taktabschnitte in diesen verschiedenen Taktarten können nun in verschiedener, theils geschwinder, theils langsamer Bewegung vorggetragen werden, was man in der Kunstsprache das Tempo nennt.

Die drey Hauptvorschriften des Tempo sind: *Adagio* langsam, *Andante* gehend, *Allegro* munter, hurtig. So wie es überhaupt unendliche Grade der Bewegung giebt, so sind auch die Modificationen dieser drey Hauptvorschriften, welche im Anfange eines jeden Stückes gleich an gegeben werden, sehr mannigfaltig, was in der Lehre vom Vortrage in der Singschule ausführlicher abgehandelt ist. Soll irgend ein Theil der Zeit eines Tactabschnittes mit Stillschweigen übergangen werden, so wird dies durch ein eignes Zeichen angedeutet, welches man eine Pause, oder ein Schweigezeichen nennt. Die Pause muß daher mit dem zu übergehenden Zeittheile in ganz gleichem Verhältniße stehen, jeder Art von Note entspricht also eine Pause, welche sohin mit der nemlichen Pünktlichkeit, als die wirklich zu spielende Note muß beobachtet werden. Bey a, sind die Noten, bey b, die ihnen entsprechenden Pausen, bey c, die durch einen Punkt vermehrten, bey d, die Pausen ganzer Tactabschnitte, bey denen das nemliche statt findet, was von den Pausen einzelner Tactglieder gilt:

a.	b.	Ganze Pause.	c.	d.
	Gewöhnlich unter der 4ten Linie u stärker als die halbe Pause.		Bey ganzen Tactpausen ist der Punkt nicht gewöhnlich.	2
	gewöhnlich auf der 3ten Linie.		selten. gilt.	3
	Viertheils.			4
	oder			8
	Achttheils.			16
	16 Theils.			32
	32 Theils.			64

Da der Tact, wie wir oben sahen, die Grundlage der ganzen Musik ist, so muß das Hauptaugenmerk des Lehrers dahin gehen, dem Schüler eine gute und feste Grundlage hierin bei zu bringen. Ohne der Geschicklichkeit vieler Lehrer hier vorgreifen zu wollen, wird es doch manchem nicht unangenehm seyn, wenn wir einige Vortheile, und Regeln hier angeben.

Das erste und wesentlichste ist eine genaue deutliche Zergliederung des oben angegebenen Schema. Um dies den Anfängern recht sinnlich zu machen, lasse man sie nach der Anweisung Hillers einen Apfel zerschneiden. Der Apfel stellt die ganze Note vor, man kann diesen Apfel in zwey Hälften, jede Hälfte wieder in zwey Viertheile, oder den ganzen Apfel in vier Viertheile, jedes Viertel wieder in zwey Achttheile, oder das ganze in acht Achttheile, u. s. w. zerschneiden. Eben dies kann man in Ansehung des Zeitraums mit gewissen Bewegungen der Hand oder des Fußes thun, je nachdem das Instrument selbst die eine oder die andere Art die Tacttheile oder Tactglieder zu markiren, zuläßt, oder nicht. Für den Sänger Z.B. ist das Tactgeben mit der Hand das bequemste. Um nun versichert zu seyn, dafs der

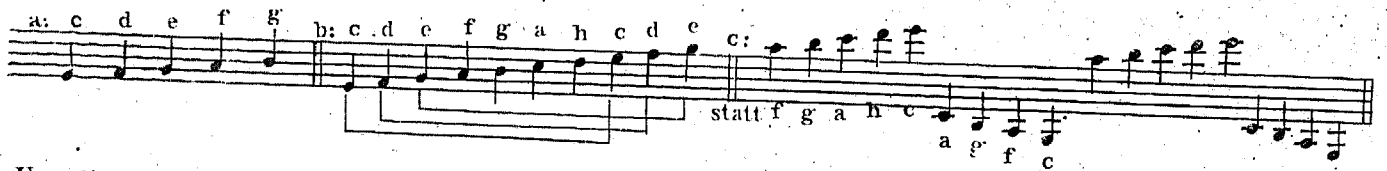
Schüler die Haupttakttheile Z:B: im vier Viertheils Tacte die vier Viertheile, im zwey Viertheils und sechs Achttheils die zwey Schläge, im drey Viertheils und neun Achttheils Takte die drei Schläge richtig gefasst habe, so ist es sehr gut, wenn der Lehrer das Stück vorspielt, und den Schüler den Tactt dazu schlagen lässt. Hierauf lasse der Lehrer den Schüler das Stück spielen, indem er den Tactt dazu schlägt, bey welcher Uebung er aber mit allem Fleisse darauf zu sehen hat, das jedem Zeittheile genau sein Werth gegeben werde, das also z:B: in einem vier Viertheils Takte, wo Viertheile und Achttheile zusammen kommen, nicht allein diese, in der Summe den Tactt ausfüllen, sondern das jedem einzelnen Viertheile und jedem einzelnen Achttheile, so wie der geschwindesten Note nicht mehr und nicht weniger, als der ihnen zukommende wahre Werth zugeeignet werde, und das die Bewegung durchaus gleichmäfsig, eines und des selben Maafses sey, wie dies der Fall bey den Schlägen einer guten Uhr ist. Dem lauten Zählen der einzelnen Tactglieder, besonders der kürzeren kann ich das Wort nicht sprechen, so wie ich aber andererseits durch viele Erfahrung überzeugt bin, das das laute Zählen der Pausen von wesentlichem Nutzen ist, da erstens der Lehrer genau bemessen kann, ob der Schüler richtig zählt, zweitens dadurch schon ein Theil der Zeit verschlungen wird, und so dem bey Anfängern gewöhnlichen Eilen Einhalt geschieht, auf welchen Fehler alle Lehrer um so mehr zu sehen haben, da Leute mit dieser üblen Gewohnheit zum Mitspielen schlechterdings untauglich sind. Ich rathe daher, den Schüler lieber etwas mehr zurückzuhalten, und ihn überhaupt dahin zu leiten, das er die einzelnen Abschnitte genau unterscheidet, und seinem Gefühle eindrücken kann, wodurch bey gleicher öfterer Wiederholung die Bildung des sogenannten Taktgefühls, des Gefühls der Gleichheit in den musikalischen Einschnitten bewerkstelligt wird, ohne welche keine eigentliche Taktfestigkeit möglich ist.

Auch folgenden Vortheil habe ich durch viele Erfahrung bewährt gefunden, nur mus es unverdroffen, und mit allem Fleisse geübt werden. Man lasse den Schüler von lebhaftem Temperamente, wenn er irgend ein Uebungsstück vortragen kann, und bestehe es nur aus einigen Tönen, dasselbe im Anfange in einer mäßig geschwinden Bewegung spielen, und lasse dasselbe mit immer langsamerer Bewegung wiederholen, bis eine ziemliche Reihe von verschiedener Bewegung durchgeführt ist, dies ist die beste Gelegenheit, um den feurigen Schülern das Eilen abzugewöhnen, und ihnen eine wahre Taktfestigkeit beyzubringen, besonders, wenn man bei diesen Uebungen die oben angegebenen Regeln genau beobachtet, wobey nur noch zu bemerken ist, das man bey langsamer Bewegung den Schüler kann statt Viertheile, Achttheile zählen lassen, was vorzüglich im Sechsahttheils und dergleichen Taktarten, in welchen man bey jedem Schläge drey Achttheile mus zählen lassen, gilt, wo das richtige Aushalten eines langen Schläges schon viele Taktfestigkeit voraussetzt. Bey phlegmatischen Temperamenten lasse man die Bewegung immer schneller werden, und suche selbe immer mehr anzutreiben, als zurückzuhalten. Kann dieses mit mehreren zugleich geschehen, so ist es desto besser, denn so wird dann der Grund zu jener Festigkeit gelegt, welche man durch das Orchester, oder überhaupt durch das Spielen mit mehreren erringen kann.

Was die Töne in Rücksicht ihrer Höhe und Tiefe betrifft, so wird jenes durch den höheren, dieses durch den tiefern Standpunkt der Noten auf dem oben angegebenen Lienssysteme bezeichnet.

So wie die Wortsprache sich der vier und zwanzig Buchstaben als Grundzeichen bedient,

aus deren Zusammensetzung die Sylben, Wörter und Redesätze entspringen, so hat auch die Tonsprache sieben Töne, aus deren verschiedner Aneinanderreihung, Vereinigung oder willkürlicher Modification, grössere und kleinere musikalische Sätze, Perioden und ganze Stücke entstehen. Sie werden bei uns mit den sieben Buchstaben c, d, e, f, g, a, h, benannt. Ein jeder derselben hat eine eigne Klangstufe auf dem Noten oder Liniensysteme, und zwar so, dafs wenn z. B. die Note auf der ersten Linie C heifst, jene in dem Raume zwischen der ersten und zweyten Linie gesetzte D, folglich die auf der zweyten E, u. s. w. benannt wird, wie bey a. Auf jede Linie, und in jedem Zwischenraume zwischen zwey Linien wird daher immer eine Note gesetzt, und zwar so, dafs der achte Ton wieder wie der erste C, der neunte, wie der zweyte D, benannt wird, u. s. w. wie es bey b, angezeigt ist. Uebersteigt aber die Höhe oder Tiefe diese fünf Linien, so werden statt des Gebrauchs mehrerer Linien, welche nur das Auge verwirren, oben oder unten noch einige Striche beygesetzt, welche im Grunde nichts, als abgekürzte Linien vorstellen, wie bey c.



Um die vielen, bey einem einzigen, für alle Stimmen gleichen Verhältnisse dieser Noten nothwendigen Linien, oder Striche zu entfernen, sind einige Zeichen bestimmt worden, welche im Anfange, so wie hie und da in der Mitte des Liniensystems gesetzt, das Verhältniß so wie die Benennung der nach ihnen folgenden Noten verändern, und deswegen Schlüssel genannt werden. Es giebt deren drey Hauptschlüssel: den C, G, und F Schlüssel; das Zeichen des C Schlüssels ist wie bey a, die Note welche mit diesem Zeichen auf einer Linie stehet, heifst C, wodurch also über das Verhältniß, so wie über die Benennung aller folgenden Noten der Aufschluß gegeben ist. Auf der ersten Linie heifst er der Diskant, auf der drittender Alt, und auf der vierten der Tenorschlüssel, wie es bey b, angezeigt ist. Der G, auch sonst der Violinschlüssel genannt, hat die Figur wie bey c, und steht auf der zweyten Linie, weswegen die darauf stehende Note G heifst.










Der F Schlüssel hat die Form wie bey d, und wird auf die vierte Linie gesetzt, woher die darauf stehende Note F genannt wird. Alle Bassartigen Instrumente, oder Stimmen führen diesen Schlüssel, davon er auch den Namen Basszeichen bekommen hat.



Ehedessen bediente man sich auch noch des sogenannten französischen Violinschlüssels, des halb Diskant, und des halb Bassschlüssels; diese sind zwar nicht mehr gewöhnlich, doch wird es vielleicht manchem angenehm seyn, sie alle in einem vom berühmten Abbé Vogler entworfenen Schema zu finden, woraus man sich zugleich eine Kenntniß jeder Art von Noten in allen den verschiedenen Schlüsseln erwerben kann.

was besonders für Clavierspieler wichtig ist. Zugleich liefert dieses Schema eine deutliche Darstellung der in der Musick gebräuchlichen Eintheilung aller Töne in verschiedenen Octaven und zwar der ersten oder tiefsten (auch sonst die grosse Octave genannt, welche mit den grossen Buchstaben des lateinischen Alphabets bezeichnet ist) der zweyten (auch die kleine, oder ungestrichene genannt) durch die kleineren Buchstaben dargestellt, ferner der darauf in der ganzen Tonreihe folgenden einmal, zweymal, und dreymal gestrichenen, Töne in einer noch höhern Octave werden vier mal gestrichen, so wie die Bafsteine unter der grossen Octave Contra Töne genannt.

Schlüssel der Tonkunst.

Französischer Violin-Schlüssel.		h	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>	<u><u><u>c</u></u></u>	<u><u><u>d</u></u></u>	<u><u><u>e</u></u></u>	<u><u><u>f</u></u></u>	<u><u><u>g</u></u></u>	<u><u><u>a</u></u></u>
Gewöhnlicher Violin-Schlüssel.		g	a	<u>h</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>
Gewöhnlicher Diskant-Schlüssel.					<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>
Halb Diskant Schlüssel.						<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>
Alt Schlüssel.			<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>	<u><u><u>c</u></u></u>	<u><u><u>d</u></u></u>	<u><u><u>e</u></u></u>	<u><u><u>f</u></u></u>	<u><u><u>g</u></u></u>	<u><u><u>a</u></u></u>
Tenor Schlüssel.				<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>	<u><u><u>c</u></u></u>	<u><u><u>d</u></u></u>	<u><u><u>e</u></u></u>	<u><u><u>f</u></u></u>	<u><u><u>g</u></u></u>
Halb Bass Schlüssel.					<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>	<u><u><u>c</u></u></u>	<u><u><u>d</u></u></u>	<u><u><u>e</u></u></u>	<u><u><u>f</u></u></u>
Gewöhnlicher Bass Schlüssel.		<u>C</u>	<u>D</u>	<u>E</u>	<u>F</u>	<u>G</u>	<u>A</u>	<u>H</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>e</u>	<u>f</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u><u>c</u></u>	<u><u>d</u></u>	<u><u>e</u></u>	<u><u>f</u></u>	<u><u>g</u></u>	<u><u>a</u></u>	<u><u>h</u></u>
Contra Töne im Bass.																						

Aus diesem Schema kann nun der Lehrer leicht die ganze Tonreihe mit jenem zu dem gewählten Instrumente, oder der Singstimme gehörigen Schlüssel, und der dadurch bestimmten Benennung aller Töne entnehmen, und er muß nur vor allem darauf sehen, dem Schüler einen richtigen Begriff beyzubringen von der ersten siebentönigen Reihe, derselben Wiederholung in den Octaven, somit von der öfttern Wiederkehr eines und des nemlichen Tones, nur in verschiedener Höhe und Tiefe.

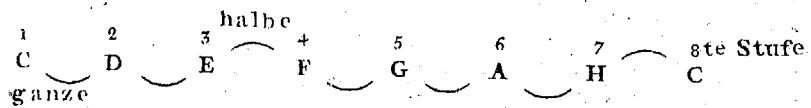
Dadurch wird der Schüler leicht mit den Benennungen aller Töne vertraut werden,

besonders wenn man ihn sich die ganze Benennung der sieben Töne sowohl vorwärts, c, d, e, f, g, a, h, als rückwärts, h, a, g, f, e, d, c, einprägen läßt, wo er dann leicht, wenn er nur einige Stufen mit ihrer Benennung kennt, sich alle entziffern kann, indem er ja ohnehin schon weiß, daß auf jeder Stufe, und in jedem Zwischenraume ein Klang oder Ton zu stehen kömmt.

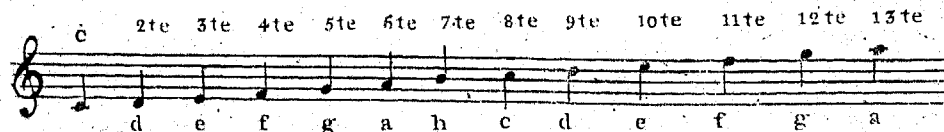
Hat der Schüler die Benennung aller Töne inne, dann führe man ihn in das Innere der ersten Tonreihe.

Hier kömmt eine doppelte Betrachtung der einzelnen Töne zum Vorscheine, die erste in Hinsicht der Entfernung in ihrer stufenweisen Fortschreitung, die zweyte in Hinsicht ihres Abstandes aufser dieser. Erstere führt uns zu dem Unterschied zwischen dem ganzen und halben Tone, Letztere zu der Lehre von den Intervallen.

Bey Ersterer zeigt es sich, daß die Entfernung der Stufen C, zu D und D, zu E größer sey, als von E zu F, nennen wir die erste Entfernung die eines ganzen Tons, so wird die letzte die eines halben seyn, was auf Claviatur, so wie auf Saiteninstrumenten, dort durch das Dazwischenliegen der Obertasten bey den Ganzen so wie bey den Halben durch das Nebeneinanderliegen der Klänge, hier durch das Entferntseyn oder Nebeneinanderliegen der Finger im Griffe ganz augenscheinlich ist. Setzen wir nun diese Betrachtung weiter fort, so ergiebt sich aus der folgenden Tonreihe das nemliche Verhältniß von F zu G, G zu A, A zu H, jenes des Ganzen von H, zu C, dieses des halben Tones. Wir hätten sonach in dieser Stufenfolge 5 Ganze und 9 halbe Töne, oder die diatonische Leiter, indem die Fortschreitung durch ganze und große halbe Töne geht: (was ein kleiner halber Ton sey, wird noch erklärt werden) und zwar in folgender Ordnung:



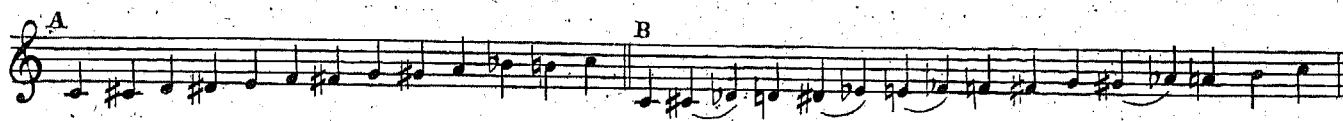
Die zweyte Betrachtung der Töne in dieser Leiter in Hinsicht ihres Abstandes aufser der stufenweisen Fortschreitung giebt uns die Verhältnisse der Secunde, (der Zweyte) Terz, (der Dritte) Quart, (der Vierte) Quint, der Dominante (der Fünfte) der Sext, (der Sechste) der Sept, (der Siebente) so ist also zu dem Grundtone oder tiefsten Tone C, D die Zweyte, E die Dritte, F die Vierte, u: s: w: wie es hier das Beyspiel deutlich angiebt:



Jeder Ton dieser Leiter kann durch ein \sharp um einen halben erhöht und durch ein \flat um eben so viel erniedriget werden. Ersteres fügt in der Benennung der erhöhte

ten Note ein *is*, Letzteres in jener der erniedrigten ein *es*, bey, z. B: *cis, dis, eis, fis, u: s: w:* oder *ces, des, es, fes, u: s: w:* Ausgenommen ist das erniedrigte *h*, welches \flat genannt wird. Der Auflöser \sharp hebt die Geltung des Erhöhungs, so wie des Erniedrigungs Zeichen wieder auf.

Durch diese Erhöhungs und Erniedrigungs Fähigkeit der in der diatonischen Leiter enthaltenen Klänge entsteht die chromatische oder bunte Leiter, wenn nämlich kleine halbe Töne untermischt sind, wie bey A: Es wird für gegenwärtige Absicht genug seyn, wenn wir den großen halben Ton als den kleinsten Unterschied zwischen 2 Tönen auf verschiedenen z. B: *h, c, fis, g*, so wie den kleinen halben, als den kleinsten Unterschied zwischen zwey Tönen auf der nemlichen Klangstufe z. B: *c, cis, f, fis, g, gis*, angeben, und die enharmonische Tonreihe, wenn auch Viertheils Töne in der Folge der Klänge vorkommen wie bey B:



Der Unterschied zwischen zwey Viertheils Tönen ist so geringe, dafs sie dem Gehör beynahe, wie die nemlichen vorkommen, deswegen werden selbe auf dem Clavier oder der Orgel mit den nämlichen Taften gegriffen, so wie dieser Unterschied bey den blasenden Instrumenten im Durchschnitte vermittelst des Ansatzes hervorgebracht wird.

Setzen wir nun alle oben angezeigte erhöhte sowohl, als erniedrigte Töne in eine Reihe, so erhalten wir 21 z. B: *C, ces, cis, D, des, dis, E, es, eis, F, fes, fis, G, ges, gis, A, as, ais, H, b, his*, Streichen wir die enharmonischen, welche auf den meisten Instrumenten als die nemlichen behandelt werden, weg, so bleiben nur 12 wesentliche Töne.

His C	cis des) D	dis es) E fes	eis F	fis ges) G	gis as) A	ais b) H ces
-------	---------------	------------------	-------	---------------	--------------	-----------------

Jeder von diesen Klängen, wenn er einer bestimmten geregelten Reihe von Tönen zum Grunde gelegt wird, bildet eine Tonart. Da aber die Verhältnisse in der Fortschreitung dieser Tonreihen verschieden seyn können, so dafs die Terz zu dem Grundtone bald groß, bald klein erscheint, wodurch im ersten Falle die Fortschreitung einen härtern, im zweyten einen weichern Charakter erhält, dieß aber bey jedem zum Grunde gelegten Tone der Fall ist, so giebt es sonach 24 Tonarten, 12 harte, und 12 weiche.

Das unterscheidende Kennzeichen einer harten Tonart ist nebst der großen 3te zum Grundtone auch noch der bestimmte Sitz der zwey halben Töne, von der dritten zur vierten, und von der siebenten zur achten Stufe im Hinauf und Hinabsteigen, was schon oben vorkam. Alle andere harte Tonarten sind daher nichts als Transpositionen, Versetzungen der ersten ursprünglichen C Tonart, wie es bey A deutlich zu sehen ist, wo alle auf

und absteigende Tonarten, welches beydes quintenweise geschieht, mit ihrer Vorzeichnung angegeben sind. Das Charakteristische einer weichen Tonart ist ausser der kleinen 3ten zum Grundtone auch noch, daß der erste halbe Ton seinen Platz von der 2ten zur 3ten Stufe im Hin auf und Hin absteigen hat, der zweite halbe Ton im Hin auf steigen zwischen der 7ten und 8ten Stufe, im Her absteigen aber zwischen der 5ten und 6ten. Auch bey diesen geschieht das Auf und Absteigen der Tonarten quintenweise, wie es bey B angezeigt ist, wo das A moll als Haupttonart und die andern weichen Tonarten als Transpositionen dieser vorkommen:

A:

Absteigende harte Tonarten. Haupt dur Tonart. Aufsteigende harte Tonarten.

C. 1 2 3 4 5 6 7 8

Quintenweises Aufsteigen.

C.

G, D, A, E, H,
Fis, cis.

Quintenweises Absteigen.

C.

F, B, Es, As,
Des, Ges, Ces.

B:

Absteigende moll Tonarten. Haupt moll Tonart. Aufsteigende moll Tonarten.

A. 1 2 3 4 5 6 7 8

Quintenweises Aufsteigen.

A.

E, H, Fis, Cis,
Gis, Dis, Ais oder B.

Quintenweises Absteigen

A.

D, G, C, F,
B, Es, As.

E

H
Fis
Cis
Gis
Dis
Ais oder B moll ist einerley.

Der Lehrer wird dem Schüler den Unterschied zwischen den gleichartigen Ausdrücken

Absteigen und Aufsteigen der Töne in der Leiter, und Auf und Absteigen der Tonarten leicht selbst erklären können, indem bekanntlich die Tonarten in eine aufsteigende und absteigende Klasse getheilt werden, in welche erstere die mit \sharp , so wie in die letztere die mit \flat bezeichneten gehören. Eben so deutlich, ergibt sich aus dem angegebenen Schema, daß die Moll Tonart im Aufsteigen ganz die Natur der Dur Tonart, nur mit Beybehaltung einer kleinen 3te habe, und blos im Absteigen ihrer Vorzeichnung folge, ferner daß immer eine Dur und eine Moll Tonart gleiche Vorzeichnung mit einander haben. z: B: F dur mit D moll, G dur mit E moll, u: s: w: was augenscheinlich ist, wenn man die in einer Zeile stehenden Dur und Moll Tonarten miteinander vergleicht.

Es wird nicht schwer fallen, einem Schüler es bald beyzubringen, ob das Stück aus einer Dur oder Moll Tonart gehe. Man lasse ihn nur den Grundton auffinden, welches er durch öftere Uebung, welche der Lehrer hierüber mit ihm vornimmt, bald begreifen wird. Wenn z: B: ein \sharp am Schlüssel angezeigt ist, so weiß der Schüler bereits, daß das Stück entweder aus G dur, oder E moll gehe. Findet er nun den Grundton E, so geht das Stück aus dem E moll, indem zu dem Grundtone E als Basis der harten Tonart 4 \sharp , mithin die große Terz gehört. So nehme man mehrere Fälle mit ihm durch, und der Schüler wird gewiß Sicherheit und Gewandheit im richtigen Auffinden der zum Grunde liegenden Tonart gewinnen.

Das beste Mittel, um einem Schüler recht bald und gründlich die Tonarten nebst ihrer Vorzeichnung beyzubringen, ist gewiß jenes: wenn man ihn selbst alle Tonarten nach der ersten ursprünglichen C dur, oder A moll Leiter, wie es mit Strichen angezeigt ist, bilden läßt, denn so erlebt sich gleich bey der ersten Transposition ins G, wegen der nothwendigen Erhöhung der 7ten Stufe das erste \sharp & so wie bey der ersten Versetzung in das F, wegen des zwischen der 3ten und 4ten Stufe nothwendigen Sitzes des halben Tones das erste \flat u: s: w: Da oben schon zergliedert wurde, daß viele Töne unter verschiedner Vorzeichnung die nämlichen seyen z: B: cis und des, dis und es, ces und h, fis und ges, so wird der Schüler dieß leicht auch hier bey jenen Tonarten, welche unter verschiedner Vorzeichnung in der Regel als die nemlichen betrachtet werden, anwenden können.

Das X, oder doppelte Erhöhungszeichen, welches in dem Verzeichnisse der Tonarten einigemal vorkömmt, ist ein doppeltes Erhöhungszeichen, es erhöht daher um einen ganzen Ton z: B: X-fis ist g auf dem Claviere. Die Auflösung geschieht entweder durch ein einfaches \sharp oder durch ein mit einem Auflöser versehenes \sharp z: B: $\sharp\sharp$. Eben so erniedrigt das doppelte \flat oder $\flat\flat$ die Note, vor der es steht, um einen ganzen Ton, z: B: $\flat\flat$ vor g giebt das f. Das Wiederherstellungszeichen ist entweder ein einfaches \flat oder ein mit dem gewöhnlichen Auflöser versehenes z: B: $\flat\flat$.

So wichtig für die Fortschritte des Schülers, und eine solide musikalische Grundlage die gespannte Aufmerksamkeit des Lehrers auf die richtige und sehr

genaue Beobachtung des Taktwerthes im Ganzen, wie im Einzelnen, ist; eben so wichtig ist auch dessen äusserste Sorgfalt für das Erzielen einer reinen Intonation bey dem Schüler.

Beide sind die wesentlichsten Stücke eines richtigen Anfanges, und sehr selten findet man sie einzeln, noch seltner beisammen in der Ausübung. Es kommt dieses häufig theils von der hie und da gar zu seichten Kenntniss der Lehrer, theils von dem thörigten Wunsche mancher Eltern, Schüler, und mitunter auch mancher Lehrer, welche baldige Fortschritte zu sehen wünschen, ohne zu bedenken, dafs alle jene scheinbaren Fortschritte, welche nicht aus einer ganz richtigen Grundlage fliessen, die gewisesten Rückschritte in dem Gebiete der Kunst sind.

Rein ist die Intonation, wenn jeder Ton genau diejenige Höhe oder Tiefe hat, welche ihm nach seinem Platz in den Leitern, oder in irgend einer bestimmten Modification zukömmt. Da die im Anfange noch so sehr schwankende Bestimmung der Höhe und Tiefe der Töne bey dem Schüler erst durch eine richtige und mit vieler Sorgfalt fortgetzte Uebung kann befestigt werden, so ergiebt es sich, dafs, wenn anderst einiges musikalische Gehör bey dem Schüler vorhanden ist, ohne welches sich freylich gar nichts erwarten lässt, es vorzüglich von dem Fleisse des Lehrers abhängt, ob der Lehrling sich einer reinen Intonation zu erfreuen habe, oder nicht.

Wir begnügen uns, manchem Lehrer und Schüler diese Winke gegeben zu haben, und werden nur noch von einigen in der Tonkunst gebräuchlichen Zeichen handeln.

Die vorzüglichsten davon sind: das Wiederholungszeichen, bey welchem die an den beyden herablaufenden Strichen angehängten Punkte oder Striche, wenn sie nur nach einer, oder 2 Seiten zu stehen, bedeuten, dafs entweder nur einer, oder 2 Theile wiederholt werden sollen, wie bey A und B es angegeben ist. Hie und da umschliessen dieses Zeichen nur einen oder mehrere Takte in der Mitte, was man auch durch das über den Linien gesetzte bis (2mal) beftätiget, C. Das Ruhezeichen \odot ist von doppelter Bedeutung, je nachdem es entweder auf einer Note, oder einer Pause zu stehen kömmt. In beyden Fällen zeigt es ein allgemeines Einhalten an, entweder durch längeres Aushalten der Note, oder längeres Beobachten der Pause, über welche es gesetzt ist. Beyde Fälle sind bey D angegeben. Das sogenannte Schlufs oder Finalzeichen, angedeutet, wie bey E. Ferner der Rückweiser durch das Zeichen bey F angemerkt.

Endlich der sogenannte Notenzeiger, auch Cufos genannt, welcher am Ende einer einzelnen Notenreihe, oder einer ganzen Seite angebracht ist, um dem Spieler die folgende Note schon voraus zu beftimmen, wie bey G, und die Ausdrücke prima volta bey dem ersten Wiederholten, und seconda volta bey dem zweyten, H.

The image shows two staves of musical notation. The top staff contains several measures with various signs labeled A through G. Sign A shows a double bar line with two vertical lines on either side. Sign B shows a double bar line with two vertical lines on one side. Sign C shows a double bar line with the word 'bis' above it. Sign D shows a circle with a dot inside. Sign E shows a double bar line with a circle and a dot above it. Sign F shows a double bar line with a circle and a dot above it. Sign G shows a double bar line with a circle and a dot above it. The bottom staff shows a double bar line with the word 'prima volta' below it and a double bar line with the word 'seconda' below it. To the right of the bottom staff, the words 'Fine. Da Capo d'al segno.' are written.

Auch müssen noch folgende Kunstwörter bemerkt werden:

Si replica, man wiederhole eine Stelle. Si volti (S.V.) volti subito (V.S.) man wende geschwind um. Verte bedeutet dasselbe. Coda ein Anhang. Minore (Mineur) zeigt bey den Tonflücken den Eintritt eines Satzes an in eine weiche, oder auch hie und da eine harte, aber doch gesenktere Tonart, als die Haupttonart des Stückes ist. Das Gegentheil davon wird durch die Ausdrücke maggiore (Majeur) bezeichnet, welche andeuten, daß, wenn die Modulation der vorigen Satze in der weichen Tonart, oder einer gesenkten war, nun ein Satz in der harten, oder einer gefteigerten Tonart beginne. Simile, wenn es über eine Art von Noten, oder deren Abkürzung steht, zeigt die Fortsetzung der vorigen Figur an, wie bey A. Beyspiele von den verschiedenen Abkürzungen, welche in der Musick gebräuchlich sind, stehen bey B, C, D, E, F.

The image shows six musical examples labeled A through F. Example A is labeled 'simile' and shows a treble clef staff with a series of notes, followed by a double bar line and the text 'auch ohne daß es angezeigt ist:'. Example B is labeled 'ftatt:' and shows a treble clef staff with a series of notes, followed by a double bar line and the text 'ebenso.'. Example C is labeled 'ebenso.' and shows a treble clef staff with a series of notes. Example D is labeled 'D.' and shows a treble clef staff with a series of notes. Example E is labeled 'E.' and shows a treble clef staff with a series of notes. Example F is labeled 'F.' and shows a treble clef staff with a series of notes.

Segue, oder siegue, es folgt: Z. B. siegue Allegro, es folgt das Allegro. Senza replica (S.R.) Z. B. Menuetto da Capo (M. D. C.) S. R. den Menuett von vorne ohne Wiederholung. Solo, soli, allein, ist der Gegensatz von tutti, welches das allgemeine Zusammenspielen anzeigt. Riverso, rivescio, rivoltato, oder al rovescio, umgekehrt. In den Stimmen bedeutet dieser Ausdruck einen Satz, der von dem Ende nach dem Anfange zu gespielt werden soll. Attacca, falle ein, wird gewöhnlich nur am Ende eines Satzes gebraucht, wenn der darauf folgende Satz ohne Verweilen nach dem vorbergehenden aufgefangen werden soll.

Octava, auch mit einem blossen 8 und fortlaufendem Striche oder Pünktchen angezeigt, bedeutet, daß die Stelle, über welche es steht, eine Octave höher, oder jene, unter welcher es steht, eine Octave tiefer soll gespielt werden. Z. B.

The image shows a musical example for 'Octava'. It features a treble clef staff with a series of notes. Above the staff, there is a wavy line with the number '8' above it, indicating an octave shift. Below the staff, there is another wavy line with the number '8' below it, indicating an octave shift.

Ripieno (voll ausgefüllt) ist das Beywort, womit man die zum Ausfüllen bestimmten Instrumente oder Stimmen bezeichnet. Es wird auch als Gegensatz gegen die concertirenden, oder principal Stimmen gebraucht.

Die andern übrigen in der Musick noch gebräuchlichen Ausdrücke kommen entweder in der Lehre vom Vortrage in der Singschule, oder bey der Abhandlung über jedes einzelne Instrument vor.

Allgemeine Singschule.

Nach Vorausschickung der allgemeinen, für alle Arten von musikalischen Werkzeugen gleich anwendbaren Grundsätze, kommen wir nun zu den besondern jedes einzelnen Instrumentes.

Das vorzüglichste Werkzeug, welches die gütige Natur allen Menschen zum Ausdruck, und zur geselligen Mittheilung ihrer frohen, wie ihrer traurigen Empfindungen verlieh, ist die Stimme. So wie eine, ohne alle Kunst gebildete, reine Stimme unser Herz schon in eine ganze Folge von Empfindungen verflechten kann, vorzüglich, weil ihr die Worte zur Seite stehen, so liegen in einer, durch gute Bildung schon mehr vollendeten, unzählbare Mittel, die geheimften Bewegungen des Innern uns lebendig zur Anschauung zu bringen, und uns unbewußt von einer Gemüthsstimmung in die andere zu versetzen.

Die wahren Regeln des Vortrags bey jedem Instrumente, welchem der Künstler eine Seele einhauchen kann, sind daher auch keine andere, als jene des Vortrags bey dem Gesange, (nur mit Beybehaltung der jedem zukommenden Eigenthümlichkeit) und das grösste Lob, welches man einem Meister auf irgend einem Instrumente beylegen kann, ist jenes, wenn man von ihm sagt „es fehlen blos die Worte zum Gesange..“

Deswegen wird in dieser Anleitung zum Singen allein die Lehre vom Vortrage vorkommen, und jeder Instrumentalist muß sie hier nachlesen, aber nicht oberflächlich, damit ihm der schöne flüchtige Geist nicht entwische; Er stelle sich einen von einer lebendigen Anschauung, vom Strome seiner Gefühle gedrunghenen Sänger vor, der mit jedem Hauche, mit jedem Athemzuge sein höheres Leben und Schweben ausspendet; Mit diesem Geiste dringe er in das Innere der hier gegebenen Grundsätze, und entlocke dem tothen Buchstaben die verborgene Kraft seiner vielseitigen geistigen Beziehung.

Mit diesem Geiste gefaßt, wird er erst die Bedeutung mancher kalten Regel fühlen, und manches kleine Nötchen wird ihm eine ganze geistige Beziehung enthüllen, welche er vergebens in einer langen, tothen Tonreihe sucht, und so wird die Absicht des Verfassers erreicht, mehr Einheit in die Ausübung zu bringen, indem auf diese Art alle gegebenen Grundsätze, so viel möglich, einerley Deutung und Anwendung erhalten, was unfehlbar zur größern Einfachheit, und durch selbe zur Annäherung an die Einheit des aller schönen Kunst innewohnenden Geistes führen muß.

Eben dieses bestimmt auch die Ordnung der Instrumentenfolge, so, daß zu erst die der Singstimme am nächsten kommenden geblasenen, dann die Bogen, und zuletzt die geschlagenen Instrumente werden abgehandelt werden.

Es giebt überhaupt vier Arten von Singstimmen, welche durch das verschiedene Alter, Geschlecht, und die individuelle Organisation erzeugt werden.

Diese sind, der Discant (auch als die höchste Sopran genennt) und der Alt, vermöge ihrer Höhe dem weiblichen Geschlechte, und den Knaben angehörig; der Tenor, und Bass, wegen ihrer Tiefe dem Manne eigen.

Erreicht eine Stimme weder die Höhe des Soprans, noch die Fülle und Tiefe des Alts, so nennt man diese den Mittel, oder mezzo Soprano. Eben so wird bey der männlichen

jene, welche weder die Tiefe des eigentlichen Basses ergründet, noch sich zur Höhe des Tenors schwingt, Baritono genannt.

Der Umfang aller dieser Stimmen wird in der Singschule des Par: Conservat: folgender Maßen angegeben.

„Die männliche Bassstimme begreift 2 Octaven in sich; vom F bis zum eingeftrichenen f. Der Umfang des Baritono's kann für die Bruststimme auf 12 Töne bestimmt werden, nämlich vom H bis zum f; was darüber hinaus ist, wird Kopfstimme.

„Der Tenorumfang kann in der Bruststimme auf 11 Töne angenommen werden, vom d der ersten Linie des Tenorsystems bis zum g über den Linien. Es giebt aber auch, wiewohl selten, Tenore, welche in der Bruststimme bis a oder b hinaufgehen.

„Zur Kopfstimme wird der Tenor bey dem a, und geht so weiter hinauf, selbst bis zum geftrichenen D, und wohl noch höher.

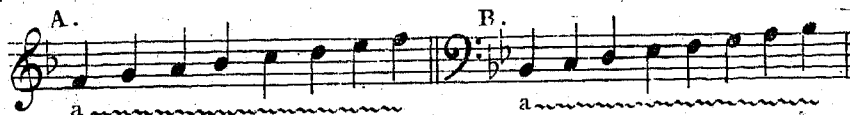
„Der Contraalt ist eigentlich für die weibliche Stimme, und von dem nämlichen Umfange, wie der Bass der Männer, nur eine Octave höher.

„Der tiefere oder mittel Sopran hat den Umfang des Baritons in der höhern Octave, und kann mit der Kopfstimme singen.

„Der Discant oder hohe Sopran hat (in dem Umfange von 2 Octaven) drey natürliche Abtheilungen oder Register. Die erste begreift Brusttöne vom c zu f. Bey dem g ändert sich die Stimme, und dieser Ton bis zu seiner Octave erfordert eine Anftrengung des obern Theils des Luftröhrenkopfs. Nur in dem kleinen Umfange von as bis c sind Kopftöne für die 3te Abtheilung der Discantstimme. Drüber fängt eine neue Art der Stimme an, von welcher keine bestimmte Schranke sich angeben läßt.

Man glaube aber ja nicht, daß eine jede Stimme im Anfange diesen Umfang haben müsse; denn durch zweckmäßige, und fleißige Uebung kann die Stimme in der Höhe so wohl als der Tiefe noch sehr viel gewinnen. Eben so kann man auch bey der ausserordentlichen Verschiedenheit der Stimmen nichts ganz bestimmtes angeben.

Da es aber im Anfange das Wichtigste ist, zu erforschen, welche Art von Stimme die Schülerinn, oder der Lehrling besitze, weil der Lehrer hiernach die ganze Art, die Stimme zu bilden, einrichten muß, so folgen 2 Reihen Töne, als Stimmprüfung.



Frauenzimmer und Knaben, welche die höchste Note bey A ohne alle Anftrengung singen, und mit der Stimme noch einen, oder einige Töne in der Höhe mehr erreichen können, haben eine Discantstimme. Sind aber die höchsten Noten nur mit Anftrengung, oder gar nicht zu erhalten, so ist es eine Altstimme.

Können erwachsene Mannspersonen den tiefsten Ton bey B noch stark und kraftvoll angeben, und sind noch einige Töne mehr in der Tiefe da, so ist es eine Bassstimme. Ist aber der tiefste Ton schwach, matt, oder gar nicht da, so ist ihre Stimme mehr Baritono, oder, wenn er sich mit Leichtigkeit in die Höhe von dem f bey A schwingt, wahrer Tenor.

Noch sicherer wird der Lehrer verfahren, wenn er auf das sogenannte Brechen der Stimme aufmerksam ist. Dieses findet Statt, wo die sogenannte Falsettimme anfängt, d. i. wo die natürliche Brusttimme aufhört, und die Kopftimme eintritt.

Bey der Discanttimme ist es auf dem e und f, oder einige Töne höher: bey dem Alt auf dem a, oder in den nächstern Tönen. Eben so ist es bey dem Tenor auf dem e, f, oder einige Töne höher: bey dem Bass auf dem a, oder den angränzenden Tönen.

Ist die Stimme erforscht, dann geht es an die Ausbildung derselben.

Der Lehrer hat nun darauf zu sehen, daß

- A. die Intonation möglichst rein werde, dieß giebt der Stimme Festigkeit:
- B. eine genaue Vereinigung der Brusttimme mit der Kopftimme geschehe, wodurch die nöthige Gleichheit der Stimme hergestellt wird:
- C. das Tragen der Stimme (das sogenannte Portamento) gleich in die ersten Uebungen verflochten, und immer mehr ausgebildet werde, indem durch richtige, aufmerksame und genaue Uebung desselben die Stimme Gewandheit, Kraft und Ründung erhält:
- D. daß mit Beobachtung alles vorigen der Umfang der Stimme befördert werde:
- E. der Schüler sich keine Fehler angewöhne, wodurch das Deutliche, Klingende in der Aussprache so wohl, als in den hervorzubringenden Tönen gehemmt, oder, sonst der äußere Anstand, oder die Gesundheit des Schülers gefährdet sey.

Um nun die angezeigten Erfordernisse bey einer Stimme herzustellen, ist es nöthig, daß die ersten Uebungen schon so eingerichtet werden, daß ihr Umfang nur wenige, aber gerade die besten Töne der Stimme umfasse. Mit diesen Uebungen, (worin die Verhältnisse der Stufenfolgen genau, so wie alles nöthige vor der Uebung schon muß erklärt seyn) fahre man so lange fort, bis der Schüler die wenigen Klänge so sicher gefaßt hat, daß man doch für eine reine Intonation, und ein festes Anschlagen jedes Tones stehen kann. Alle nicht solid genug begründeten Fortschritte sind, wie es schon in den allg. Grundsätzen vorkam, besonders bey dem Gesange, wahre Rückschritte. Blos dadurch kann Festigkeit in der Stimme erzielt werden. In diese Uebungen läßt sich schon ganz unvermerkt das sogenannte Tragen der Stimme miteinflechten, welches nichts anderes, als das unmerkliche, sanfte Verbinden von Tönen ist. Späterhin gebe man diesen Uebungen mehr Ausdehnung, und suche, doch ohne allen Zwang, immer einen Ton in der Höhe oder Tiefe mehr zu gewinnen. Besonders sey man aufmerksam auf jene Töne, wo die Stimme bricht, denn diese Töne sind es, welche durch Geschicklichkeit, anhaltenden Fleiß, und ganz zweckmäßige Uebung, so viel möglich, müssen naturalisirt, oder den Tönen der natürlichen Stimme gleich gemacht werden. Da diese Töne falset oder Töne der Kopftimme benennt, nicht nur dünner und unsicherer, sondern auch schwächer und kraftloser, als die natürlichen sind, so ist der beste Weg, sie mit den natürlichen Tönen der Stimme unmerklich zu verbinden, oder diese Kluft zu ebnen, wenn man die zunächst liegenden natürlichen Töne so gemäßiget nimmt, daß sie in Hinsicht des Grades von Stärke jener der Kopftimme so ziemlich gleich kommen. Oefter angestellter Versuch, verbunden mit gespannter Aufmerksamkeit, erzeugt eine Gewohnheit, der im Anfange vorhandene Zwang schwindet, und die Theile, welche den Ton der Kopftimme bilden, erhalten eine Festigkeit, welche jene

Kraft der Bruft, wo nicht ganz, doch grofsen Theils hervorbringen macht. Ist dieses im Aufsteigen gelungen, so versuche man es im Absteigen. Man schwinde sich daher bis zu der bereits errungenen Höhe, und steige durch die Klänge so herab, dafs man den bereits im Aufsteigen erhaltenen Tönen der Kopfstimme, so viel als möglich, Kraft verleihe, die Töne der natürlichen Stimme aber nicht stärker zu nehmen trachtet, als jene der Kopfstimme sind. Ja ich würde rathen, lieber etwas schwächer, denn dadurch wird im Absteigen leichter der Uebergang von der Kopf- zur Bruststimme, so wie im Gegentheile bey dem Aufsteigen leichter durch das Anschwellenlassen vom letzten Brusttone zum ersten Tone der Kopfstimme hergestellt. Wenn nur einmal der Uebergang gewonnen ist, denn darin besteht die Schwierigkeit. Dieses Wechseln des höchsten Brusttones, und seiner nächsten, mit dem tiefsten Falsettone, und seinen folgenden, mufs im Anfange ganz langsam, und nur nach und nach, mit sicherem Schritte, immer schneller gehen. Eben so verfährt man, um überhaupt alle schlechten Töne zu verbessern, und eine Gleichheit herzustellen, welche gewifs, so wie die Verbesserung aller Fehler bewerkstelliget wird, wenn Lehrer und Schüler Fleifs und Geduld miteinander verbinden, der Natur nichts abzwängen wollen, sondern alles durch zweckmäßige unausgesetzte Uebung zu erhalten suchen.

Die weiblichen Kopfstimmen bedürfen nicht jener Sorgfalt, wie die männlichen; es erfordert bey diesen vielmehr die natürliche Stimme eine gröfsere Cultur, als die Kopfstimme. Beym Tenor wird viel Zeit und Mühe erfordert, die Bruststimme mit der Kopfstimme so zu verbinden, dafs man leicht und bequem von einem Gebiete in das andere kommen kann, und die beyderley Arten des Tones einander gleich werden. Den Bassisten ist zu rathen, ihre meiste Cultur auf die natürliche Stimme zu verwenden, da es nur wenigen gelingt, die nothwendige Gleichheit beyder Stimmen herzustellen. Da die Hauptsorgfalt des Lehrers dahin gehen mufs, die gehörige Gleichheit in der Stimme herzustellen, so werde ich mehrere Beispiele anführen, worinn der unmerkliche Uebergang zwischen den beyden Stimmarten kann hergestellt werden. Da es sich aber nicht genau bestimmen läfst, bey welchem Tone die Stimme bricht, so mufs der Lehrer, nach dem Bedürfnisse seines Schülers, die angegebenen Uebungsstücke in höhere oder tiefere Tonarten versetzen.

Diesen Uebungen gebe man nach und nach mehr Ausdehnung in die Höhe, so wie in die Tiefe, dadurch wird der Umfang der Stimme vermehrt, und Sorge nur noch dafür, dafs der Sänger dabey, um die bey E angeführten übeln Gewohnheiten zu vermeiden, folgendes beobachte.

A. Der Körper mufs bey den Uebungen in einer natürlichen, geraden, und anständigen, wo möglich, aufrechten Stellung seyn. Besonders sehe man darauf, dafs der Schüler den Hals nicht vorstrecke, oder, (was hie und da bey den hohen Tönen der Fall ist) mit dem Körper sich in die Höhe ziehe.

B. Den Mund ziehe man bey dem Singen etwas wenig in die Breite, so dafs er mit den angränzenden Zügen ein sanftes Lächeln bilde; denn durch diese Stellung wird der freye Ausgang des Klanges befördert.

C. Die Zähne dürfen niemals geschlossen werden, ein Fehler, welchen beynahe alle Anfänger haben. Sie müssen in einer solchen Entfernung gehalten werden, daß man mit seinem kleinen Finger dazwischen kommen kann. (Doch hüte man sich, diese Entfernung zu weit zu machen.) Dadurch wird der Ton hell, voll, und rein. Die Zunge lege man leicht an die untern Zähne an, und lasse sie bey haltenden Noten ganz stille, und unbeweglich liegen.

D. Da bey dem Gesange der Charakter, und die Folge der Empfindungen nicht wie bey der Sprache bey grellen Stellen durch das Grelle in der Declamation der Wörter und Sylben, so wie bey Stellen der weichern Empfindung durch das sanftere Bezeichnen gegeben wird, sondern durch den eignen, und nothwendig bezeichneten Charakter der Gesangsweise im allgemeinsten Sinne des Wortes, so folgt, daß es auch da, wo eigentlicher Gesangsdruck, und nicht der sogenannte declamatorische Statt findet, (denn wo die gehörige Erhebung zum Lyrischen fehlt, erzählende Stellen u. d. gl. vorkommen, findet mehr declamatorische als eigentliche Gesangsmusik Statt,) ganz zweckwidrig, und also höchst gefehlt seyn würde, die Härte der Aussprache, der immer das Verschlingen alles Klangvollen anklebt, vernehmen zu lassen. Es fließt also hieraus die Regel: alle Buchstaben und Sylben, welche den hellen, vollen Klang der Stimme befördern, müssen herausgehoben, und alle, welche den Klang verschlingen, so viel möglich, vermieden werden; oder mit andern Worten: man sehe bey dem Gesange mehr auf das Sonorisches, Klangvolle der Aussprache, als eine durch sich bestimmte Pronuntiation, doch so, daß dem Zuhörer immer der ganze Wortinhalt vernehmbar, aber auch nicht mehr, als vernehmbar sey.

Wenn daher Z. B. ein Sänger bey dem Vortrage des Wortes: Rache, Rache, den Buchstaben R, mehr wollte hören lassen, als das klangreiche a, so würde er den größten Fehler begehen, denn er soll ja singen, und nicht bloß declamiren. Der Sänger opfre daher in den eigentlichen Gesangstheilen den Gesang nicht der bloßen Declamation, so natürlich und unzertrennlich mit dem ersten verbunden auch der declamatorische Ausdruck ist, so wie die Regel ewig wahr bleibt: „gut gesprochen ist halb gesungen.“

Man beobachte daher folgende Regeln in der Aussprache:

1) Sehe man vorzüglich auf eine reine und deutliche Aussprache der Vocale, denn ihnen klebt das Tönende in der Sprache an, und da sie das Gemüthliche in der Sprache bezeichnen, insofern also ächt musikalisch sind, so ist die Wichtigkeit ihrer reinen Aussprache bey der Gesangsmusik hinlänglich dadurch hergestellt.

Das a ist der hellste und bequemste Vocal zum Gesange, nur sey man darauf bedacht, daß sich kein E, O, und U, besonders bey dem Aushalten und langen Passagen dazu geselle. Vorzügliche Rücksicht darauf, so wie auf die Reinheit der Aussprache bey dem Gesange im Allgemeinen muß man in jenen Gegenden nehmen, wo

der Landessprache schon dergleichen Fehler ankleben.

Das e wird bald etwas breit, wie ae, bald spitzig wie ö ausgesprochen. Den Unterschied zwischen beyden muß ein Sänger genau beobachten, nur lasse er das erste, so viel möglich, dem reinen sich nähern, und bey dem zweyten ziehe er den Mund nicht zu breit.

Das i behandle man so gelinde, als möglich, besonders, wenn unglücklicher Weise ein Aushalten, oder gar ein Lauf auf diesem Buchstaben vorkommen sollte. Man hüte sich, es wie ein ü durch die Zähne zu pfeifen, welches den Gesang unausstehlich macht, oder es halb durch die Nase zu jagen.

Das o ist ein für den Gesang ziemlich vortheilhafter Vocal, nur lasse man es lieber sich etwas zu a, als zu u hinneigen. Diese Regel gilt vorzüglich für die tiefen Stimmen Z. B. die Bassisten.

Das u suche man, so viel nur immer möglich ist, zu mildern; denn durch vielen Fleiß und gespanntes Aufmerken kann man das Unangenehme desselben ziemlich vermindern. Man vermeide daher, so viel es sich thun läßt, den Nachdruck auf dasselbe zu legen, und gebe es lieber nur schwach an.

2) Bey den Doppelvocalen ä, ai (ay) au, ei (ey) eu, ö, ü oder ui (aa, ee, i, oder y, oo, sind keine eigentliche doppelt auszusprechende Vocale, sondern deuten nur an, daß der einfache Vocal heller und lauter gesprochen werden müsse) beobachte der Sänger die Regel: bey den Vocalen nicht zugleich, oder auf einmal auszusprechen, oder, wenn er darauf zu verweilen hat, es nicht auf dem letzten, sondern auf dem ersten Vocale zu thun. Zwar lassen sich ä, ö, und ü nicht trennen, und sind in der Aussprache als einfache Vocale zu betrachten; aber ai, ay, au, ei, ey, eu, und äi, äy, äu, welches gar dreyfache Vocale sind, können und müssen getrennt werden, als Wa-ise, Ka-yser, Gla-ube, ble-iben, ele-yson, Fre-ude, in welchem Falle das e allzeit mehr wie ein a oder ä gesprochen wird, Brä-ute u. s. w.

Die dreyfachen Vocale als äi, äy, äu machen blos in der Schreibart, nicht aber in der Aussprache einen Unterschied.

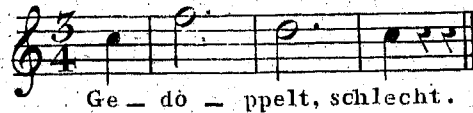
3) Die Consonanten oder stummen Buchstaben müssen eben so rein, wie die Vocale, ohne Beyfügung eines andern Buchstabens gesprochen werden. Sie werden entweder zum Anfange einer Sylbe gebraucht, Z. B. ge-nießse, hier können sie nicht schaden, indem das Klangvolle auf den Vocal fällt, oder sie endigen eine Sylbe, und dann ist Vorsicht in der Aussprache nöthig, wenn der Gesang nicht zer-rissen, und zerstückt herauskommen soll.

Es ist daher höchst nothwendig, den Sänger zu gewöhnen, daß er alle Consonanten bis auf die folgende Sylbe spart, damit jede sich mit einem Vocal zu endigen scheine.

Man spreche also nicht: Zer-brech-lich-keit, Un-ab-hän-gig-keit, sondern: Ze-rrbre-chlich-keit, U-na-bhän-gig-keit; nicht: Auf-dich-fteht-mein-Ver-traun; sondern: Auf-dich-fteht-mein-Ver-traun; besonders, wenn die Bewegung des

Gesanges langsam ist, wenn lange Noten, oder viele, gegen eine Sylbe stehen.

Am allermeisten ist dieß bey denjenigen Consonanten nöthig, welche den Mund zuschliessen, indem man sie ausspricht. Z. B.



Man lasse hier das erste p ganz weg, spreche aber das o so, wie es, als ein kurzes o vor 2 Consonanten gesprochen werden muß. Diese Regel kann man bey allen Doppelconsonanten, die zwischen 2 Sylben vorkommen, beobachten. Z. B. bey hoffen, getroffen, u. s. w.

Ferner unterscheidet der Sänger die harten Consonanten in der Aussprache deutlich von den weichen, besonders zu Anfang einer Sylbe; vorzüglich das ch von g, und f von v, u. s. w.

Das h, welches weiter nichts als ein gelinder Hauch ist, hole man bey jeder Gattung von Gesangstücken, besonders bey lange auszuhaltenden Noten nicht zu tief aus der Bruft, damit es nicht zu hart klinge, und nicht zu viel Athem verschwendet werde.

Die sch, und tsch spreche man nicht allzu hart aus, damit der Gesang durch das Zischen nicht unangenehm werde; das ft zu Ende einer Sylbe, Z. B. bey Fürft, wirft, u. s. w. nicht wie Fürscht, wirscht; und das r nicht zu rund, und verweile nicht zu lange darauf, damit das unangenehme Schnarren im Gesange vermieden werde.

Den nämlichen Fleiß, welchen man auf die richtige Aussprache einzelner Buchstaben und Sylben verwendet, wende man in der Folge der umfassenderen Uebungen bey ganzen Wörtern an, und sehe dabey vorzüglich auf richtige Articulation, Interpunction, und das genaue Trennen der Endsylben des letzten Wortes von den Anfangssylben des folgenden, (was man besonders an großen Plätzen, Z. B. in Kirchen, Theatern, u. s. w. beobachten muß) wodurch allein Deutlichkeit kann erhalten werden, doch ohne alle Härte in der Aussprache, mit genauer Beobachtung der oben gegebenen Hauptregel.

4) Um das bey Anfängern häufige starke Schnaufen (oder Schnauben) zu vermeiden, mache man den Schüler darauf aufmerksam, und zwar schon von den ersten Singübungen an, mit seinem Athem sparsam umzugehen; denn alle Anfänger stoßen in der Regel zu viel Athem aus. Man theile daher das Uebungsstück in bestimmte, nach der Constitution und Kraft des Schülers berechnete Einschnitte zum Athmen, und sehe darauf, daß Anfänger die Lunge nicht zu sehr füllen, so unmerklich als möglich, und gerade nur so viel als nöthig, sich mit Athem versehen.

5) Gewöhne man den Schüler gleich im Anfange alle unartigen Gebärden, Grimassen, Verzerrungen des Gesichts, u. d. gl. ab.

Was die Zeit betrifft, in welcher man die Singübungen anfangen soll, so ist es sehr gut, wenn man es frühzeitig, Z. B. im 8ten 9ten Jahre thut, wo das Gehör noch unverdorben, und die harten Theile der Bruft noch knorplicht sind. Nur nehme man aber auf die Constitution, und die körperliche Beschaffenheit des Schülers Rücksicht, um die Dauer, so wie überhaupt das Verhältniß der Singübungen darnach zu beftimmen. Man lasse daher den Lernenden zuweilen sprechen. Findet man, dafs die Stimme nicht so hell und klingend, wie gewöhnlich, sondern etwas heiser ist, so setze man aus, oder breche ganz ab.

Nach dem Essen, wo der Magen voll ist, zu gewissen Zeiten, wo die Natur schwächlich, oder gar im heftigen Triebe ist, mufs man aussetzen. Bey Frauenzimmern ist diefs gewöhnlich um das 14te, bey den Knaben um das 14te, 15te, 16te Jahr der Fall. Eine Hauptregel bey dem Unterrichte der erftern ist, sie vor dieser wichtigen Periode ja nicht zu sehr anzustrengen. Der Verluft wo nicht der ganzen Stimme, doch gewöhnlich des Metalls in derselben ist die spätere unausbleibliche Folge. Eben so wichtig ist die in die angezeigten Jahre bey letzteren fallende Periode des Verfalls, oder vielmehr der Veränderung der Stimme. Entweder setze man so lange aus, bis sich wieder eine neue Stimme gebildet hat, oder singe aufserst gemäfsigt, und nur jene Töne, welche ohne alle Anstrengung leicht angeben.

Von größtem Vortheile für den angehenden Sänger ist es, wenn er noch irgend ein anderes Instrument, vorzüglich das Clavier erlernt, welches sich auch zu dem Unterrichte am besten schickt. Er kann sich so selbst begleiten, er wird mit der Harmonie vertrauter, und kann sich in zweifelhaften Fällen, so wohl in Hinsicht des Treffens, als Reinsingens der Töne danach richten, was freylich ein stets rein gestimmtes Instrument voraussetzt. Dadurch erhalten die privat Uebungen des Schülers mehr Bestimmtheit und Zuverlässigkeit, und führen um so schneller und sicherer zum Zweck. Das begleitende Instrument mufs auch einen vollen starken Ton haben, weil sich Anfänger gewöhnlich mit der Stärke ihrer Stimme danach richten.

Mit Beobachtung alles Vorigen, fange man nun mit folgender Tonreihe an. Bey a) ist sie für den Discant, bey b) für den Alt, bey c) für den Tenor, und bey d) für den Bass.

Diese Uebung liegt ganz in der Kraft der Bruftstimme. Zuerst lasse man sie mit dem Vocal a so lange singen, bis derselbe in seiner reinen Aussprache sich dem Gehöre des Schülers ganz eingedrückt hat, und der Ton ganz hell ist. Dann nehme man das o, und zuletzt das e, und verfare eben so. Ehe man aber diese, so wie jede andere folgende Uebung beginnt, mufs man sich das Verhältniß aller Noten von dem Schüler genau erklären lassen, Z. B. von g zu a, a—h jenes des ganzen Tones, zwischen welchem immer ein halber inne liegt, von h zu c jenes des gr. halben. Das nämliche mufs man in den, für die andern Stimmen angegebenen Uebungen thun. Ueber diese, sehr unbedeutend

scheinende Uebung gehe man nur nicht weg, ohne daß jeder Ton voll, klingend, hell und gleich ist, ohne daß der Schüler einen recht lebendigen tief eingepägten Begriff von der wahren Eigenschaft eines ächten, guten Stimmtones hat. Dieses Hinwegeilen über die ersten Uebungen, ehe der Schüler eine reine Vorstellung von der gehörigen Höhe, Schärfe und inneren Eigenschaft des Tones hat, ist Schuld, daß unter so vielen, ja bey nahe den meisten Liebhabern, und auch hie und da andern Sängern, nur wenige sind, die sich bey einer oft sehr großen Reihe von Tönen, welche sie herunterleyern, einiger oder mehrerer guten zu erfreuen haben. Hat der Schüler diese 4 Töne fest, so lasse man sie ihn verbinden, wie bey e) wodurch der Grund zu dem sogenannten Tragen der Stimme gelegt wird. Dieß muß der Lehrer, so wie itzt alle folgende Uebungsstücke in den Schlüssel und den Umfang jener Stimme übertragen, welche der Schüler hat. Bey diesen Uebungen läßt man den Schüler leise anfangen, die Stärke der Stimme vermehren, und dieselbe nach Kräften stark treiben, aber ja nicht bis zu einer zu großen Anstrengung, und eben so läßt man sie abnehmen, wie sie gewachsen ist. Für das Wachsen gilt das Zeichen \langle , für das Abnehmen \rangle . Man gebe aber genau Acht, daß die Töne beym Wachsen nicht zu hoch, und beym Abnehmen nicht zu tief werden. Da aber dieß in einem Athemzug geschehen muß, so muß man, so zu sagen, die Menge der Luft in 2 Theile theilen, wovon das Wachsen, so wie das Abnehmen jedes einen erhält, wie über alles dieses das folgende Beyspiel den nähern Aufschluß giebt.

a) wieder zurücke. b) wieder zurücke. c) wieder zurücke. d) wieder zurücke. e) wieder zurücke.

Clavierbegleitung.

Hat der Schüler mit den 3 Vocalen a, e, o, diese Uebung durchgenommen, so nehme man die beyden andern i, und u nach der oben bey der Aussprache gegebenen Regel, und übe sie eben so.

Um nun diese 4 errungenen Stufen so viel als möglich, zu dem Vortheile des Schülers zu benutzen, so transponire man diese erste 4tönige Reihe, immer um einen halben Ton aufwärts, wobey man die in den allg. Grundsätzen gegebene Regel zu Grunde leget, daß alle übrige 11 harte Tonarten, nur Transpositionen einer und der nämlichen zu Grunde liegenden Tonart C dur seyn, wie es die Aehnlichkeit der Verhältnisse in diesem transponirten Uebung.

stücke hinlänglich erweist.

wieder zurücke. Transpositionen (Versetzen)

g - a ganzer. a - h ganzer. h - c halber. as - b ganzer. b - c ganzer. c - des halber. a - h ganzer. h - cis ganzer. cis - d halber.

u. s. w.

Mit dieser angegebenen Transposition der nämlichen Tonreihe fahre man nun fort, bis man zu demjenigen Tone kömmt, wo die Stimme bricht. Itzt mufs man behutsam, und langsamen Schrittes verfahren, bis man so glücklich ist, den Uebergang von der Bruft- zur Kopftimme, wo nicht ganz, doch einigermaßen zu erhalten. Fleifsige Uebung wird es schon erzwingen. Hat man den ersten Ton der Kopftimme, und den Uebergang dazu, dann suche man einen Ton um den andern, aber nur ganz langsam zu gewinnen, indem jetzt zugleich die Bruftstimme mufs erweitert, und gebildet werden; denn, so wie jede einseitige Bildung verderblich ist, so lehrt auch häufige Erfahrung, dafs Sänger, welche sich häufig in der Kopftimme üben, ohne die Bruftstimme nebst den Mitteltönen stets in gleichem Schritte zu cultiviren, ihrer Stimme unersetzlich schaden, indem die Brufttöne, welche doch immer das eigentliche Metall und die Kraft und Fülle der Stimme enthalten, somit die wahre Basis der Stimme sind, zu Grunde gehen. Lehrer sollten daher der gewöhnlichen Sucht der Anfänger, (was besonders bey Frauenzimmern der Fall ist.) die steilsten Höhen der Stimme zu erklimmen, auf alle Art entgegen zu arbeiten suchen. Der beste Weg ist gewifs der oben angegebene. Man lehre sie die 4 Töne mit Metall und Fülle angeben, so werden sie die schreyenden Töne selbst verwerfen. Um nun mehr Brufttöne zu gewinnen, so lasse man den Schüler herab ins e gehen, was bey den meisten ohne Schwierigkeit geschehen wird, und so steige man von jeder Transposition immer um eine Terz tiefer, und von dem tiefsten bis wieder zu dem höchsten den 6ten hinauf. Z. B.

Transpositionen.

Während dem Erweitern des Tonumfangs in der Tiefe, suche man auch, aber nur sicheren Schrittes und ganz unmerklich die Höhe. Ob man geschwinder in die Höhe oder Tiefe gehen könne, kann der Lehrer gleich aus der besondern Organisation des Schülers entnehmen, ob ihm nämlich leichter die Höhe, oder Tiefe zu spricht. Danach muß er sich hauptsächlich richten. Um noch einen, oder einige Töne in der Tiefe zu gewinnen, kann folgende Uebung dienen, welche auch, so wie alle, in die andern Tonarten versetzt werden muß. Spricht die Tiefe leichter an, so kann der Lehrer gleich 2 Stufen, wie bey a,) fällt sie dem Schüler schwerer, nur eine, wie bey b) gehen.

Nun hätten wir von c zu c die unausgesetzte Octave, und diejenigen Töne noch darüber, welche der Schüler durch die Transpositionen der ersten Uebung in die höhern Tonarten errungen hat. Bey genauer Betrachtung dieser ersten Octave zeigt es sich ganz deutlich, daß sie aus 2 der oben angegebenen Tonreihen zusammengesetzt ist, als:

erste Tonreihe.

c, d, e, f,

zweyte Tonreihe.

g, a, h, c.

Da nun das ganze jetzige musikalische System aus Octaven besteht, wie schon oben in den all. Grundsätzen gezeigt wurde, alle Octavengattungen aber nur verschiedene Darstellungen dieser ersten ursprünglichen Form sind, welche auch zugleich die Grundform aller harten Tonart ist, so daß alle andere nur Versetzungen dieser sind, was eben dort schon ganz augenscheinlich dargelegt wurde, so hätten wir den Schüler nun in den Stand gesetzt, alle stufenweise Fortschreitung nicht allein richtig, sondern auch mit reiner, durch das in alle die Uebungen einge-

flochtene portamento gebildeten Stimme in allen Tonarten vortragen zu können, und so lohnt sich die Mühe des Lehrers, und Schülers reichlich, und es ergibt sich genau, daß dieß nicht allein der sicherste, untrüglichsste, sondern auch der kürzeste Weg sey, einem Gesangsschüler diejenige feste musik: Grundlage beyzubringen, welche ihm, der die Töne nicht spielen und greifen kann, nöthig ist. Um aber gewiss zu seyn, daß der Schüler ganz fest in Rücksicht der Intonation sey, lasse man ihn die Tonleiter mit der hierzu vortrefflichen Begleitung des berühmten Mannheimer Tonlehrers singen, was man aber auch durch alle Tonarten und bis in jene Höhe fortführen muß, welche der Schüler bereits errungen hat,

ut - re re - mi mi - fa fa - sol ut - re re - mi mi - fa

fa - mi mi - re re - sol sol - fa fa - mi mi - re re - ut.

NB. Hier kann man es in der Höhe fortsetzen, so wie aus dem Folgenden das Herabsteigen entnehmen.

Sollte sich beym Ueben dieser Tonleiter finden, daß der Schüler bey den verschiedenen Accorden in der Intonation schwankt, so muß der Lehrer alle Uebungsstücke mit dergleichen nicht so ganz gewöhnlichen Harmonienfolgen begleiten. In den bereits gegebenen Uebungen liegt zwar das in der harten, wie auch in der weichen Leiter vorkommende Verhältniß des ganzen und großen halben Tones, da aber der geänderte Sitz der halben Töne, verschieden im Auf- so wie dem Heruntersteigen, den Anfänger leicht noch verwirren könnte, und die weiche Tonart einen ganz andern Charakter hat, als die harte, so wird es gut seyn, wenn wir selbe dem Schüler noch einmal fest einprägen. Wir nehmen hier zum Vortheile des Schülers die weiche Tonart C. Jede weiche Tonart steigt eben so auf, wie jene harte, von der sie die Benennung hat. Z. B. C moll von C, A moll von A, u. s. w. nur die Terz ist klein: und steigt eben so ab, wie jene harte Tonart, unter deren Vorzeichnung sie erscheint. C moll von Es dur. A moll von C dur, u. s. w. Die 2 Tetrachorde im Aufsteigen, so wie jene im-Absteigen sind daher verschieden.

(Auffteigend die Form von C dur mit kl. 3te)

1tes Tetra. c d es f 2tes Tetra. g a h c.

(Abfteigend die Form von Es dur)

c d es f g as b c.

Das erste Tetrachord (oder Tongevierte) ist also im Auf- und Absteigen das nämliche, nur das 2te ändert sich. In Noten steht es bey a, was in alle Tonarten transponirt werden muß, so wie die bey b) gegebenen kleinen Übungstücke, wo die zu Singübungen sehr vortheilhaften Graunischen Sylben unterlegt sind, welche der Lehrer selbst vermehren kann.

Harte Tonart C. **Harte Tonart Es.** **Übungsstück in harter Tonart.**
 a) **b) Adagio.**



Weiche Tonart C. auffteigend. abfteigend.

Transpositionen.

da me ni po tu la be. da me ni po tu la be.

Das nämliche in weicher.

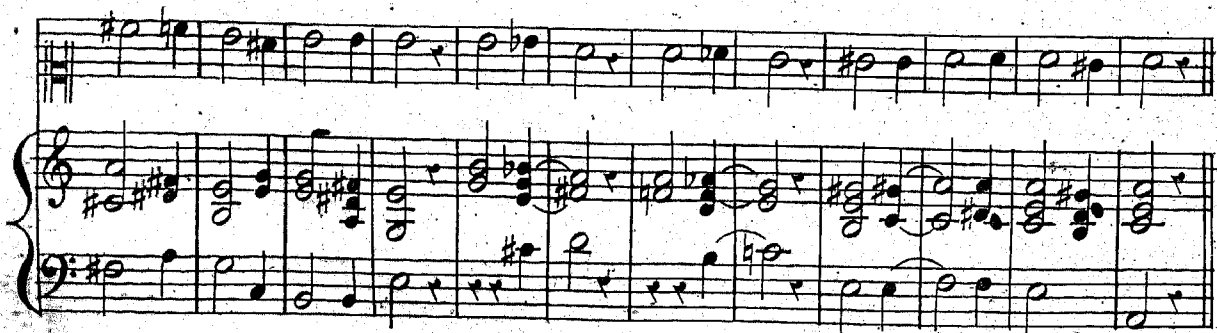


da me ni po tu la be. da me ni po tu la be. da me ni po tu la be.

c) Im A moll mit Erhöhungs und Erniedrigungs Zeichen.



da me ni po tu la be. da me ni po tu la be. da me ni po tu la be.



Dieses Übungstück muß in die ändern Tonarten übersetzt werden.

d)

da me ni po tu la be. da me ni po tu la be.

da me ni po tu la be. da me ni po tu la be.

Bey Gelegenheit der bey c) und d) eben angegebenen Uebungen, welche, so viel möglich in höhere und tiefere Tonarten müssen übersetzt werden, kann der Lehrer dem Schüler den Unterschied zwischen dem großen und kl. halben Töne wiederholen lassen, was bey'm Vortrage beynahe gar keinen Unterschied macht, nur ist zu merken, daß die halben Töne, durch welche man zu einem andern Töne gleichsam herabsinkt, so tief als es die nöthige Reinheit verträgt, und jene halben Töne, womit man aufsteigt, welche man auch sonst Leitertöne zu nennen pflegt (weil sie den Uebergang bilden) verhältnißmäfsig eben so hoch genommen werden.

Die Viertheilstöne habe ich nicht anzuzeigen für nöthig gefunden, da sie erstens selten vorkommen, und selbe 2^{ten} nur in einem unmerklichen Rucke der Stimme bestehen, etwas stärker angegeben, wenn der Viertheilston sich in die Höhe zieht, Z. B. cis des, mehr gesenkt, wenn er abwärts sich löset, des cis.

Nun ist der Schüler im Stande, jede stufenweise Fortschreitung gehörig vorzutragen, worüber der Lehrer, wenn es nöthig ist, noch Beispiele genug angeben kann. Wir müssen nun denselben zur Erlernung der sprunghaften Fortschreitung führen. Die sprunghafte Fortschreitung fängt von den Terzen an, und läuft die andern Intervalle Z. B. Quartan, Quinten, u. s. w. durch. Da nun diese Terzen, Quartan, Quinten, u. s. w. selbst verschieden seyn können, so ist es nothwendig, den Schüler mit den verschiedenen möglichen Verhältnissen jedes Intervalls bekannt zu machen. Es giebt 3erley Secunden, Terzen, Quartan, Quinten, Sexten, Septen, und in der Fortsetzung 3erley Nonen, Dezimen, u. s. w. wie bey a). Da es nun äusserst wichtig ist, besonders nach dieser Lehrmethode, von den ersten Grundsätzen die möglichst deutliche, und augenscheinliche Erklärung dem Schüler beyzubringen, indem alles andere, wie es schon in mehreren Fällen gezeigt wurde, nur

Wiederkehr desselben in verschiedener Form ist, so muß auf diese Materie um so viel mehr Fleiß verwendet werden, da alle Musik entweder in der stufenweisen, oder in dieser der sprunghaften Fortschreitung besteht. Hat daher der Gesangsschüler dieses recht inne, so muß er auch alles treffen können, was nur immer vorkommen kann. Am sichersten kommt man hier zum Zwecke, wenn man den Schüler die Entfernung eines jeden Tones von dem andern, so wohl nach Stufen, als nach den dazwischen liegenden halben Tönen sich erklären läßt, wie es bey b) angezeigt ist.

a) Grundton C.
 von dem alle diese Intervalle
 abgezählt werden.

	S e c u n d e n .		T e r z e n .		Q u a r t e n .	
	kl.	gr.	übermäßige.	verminderte.	kl.	gr.

erhöhter Grundton. erhöht. Grundton.

Q u i n t e n . S e x t e n . S e p t e n . N o n e n . D e z i m e n .
 kl. gr. überm. kl. gr. überm. verm. kl. gr. kl. gr. überm. u.s.w.

erhöht. Grundton. wie die Terzen.

b) Secunden. Terzen.

Quarten. Quinten.

Sexten. Septen. u.s.w.

Hat der Schüler dieses richtig inne, dann wird ihm das Treffen der Intervalle um so weniger Schwierigkeit mehr machen, als man ihn, wenn er Z. B. bey einem verm: oder überm: oder irgend einem andern Intervalle schwanken sollte, gleich wieder auf die erste Form zurückführen kann. Um nun in diesem wichtigen Stücke den leichtesten Weg zu gehen, fangen wir mit den Terzen an, welche der Schüler leicht wird fassen, indem eine Secunde dazwischen liegt, so wie der nach jeder Terz hier vorkommende Ton wieder eine Secunde ist, wie bey a). Diese Uebung muß, wie alle nun folgende, doppelt vorgenommen werden; 1^{tes} jeden Ton fest angeschlagen, ohne Uebergang, wobei die für Sänger und Blasinstrumentisten äusserst wichtige Regel muß beobachtet werden, daß man gleich nach dem Anschlag den Ton cultiviren muß, durch unmerkliches Verstärken, wenn derselbe noch nicht innere Kraft genug hat, oder, wenn er zu grell angeschlagen ist, durch Vermindern, und Nachlassen, damit die dem festen Anschlag gewöhnlich anhängende Härte gemildert werde; 2^{tes} durch Einflechten und Beobachten des Tragens der Stimme, welches hier in jeder Uebung, wie oben muß mitgebildet werden. Bey b) kommen kleine und verm: Terzen vor. Da der Triller eine der nothwendigsten wesentlichen Manieren bey dem Gesange ist, und derselbe eine häufige Uebung verlangt, so wird es sehr dienlich seyn, denselben

in alle folgende Uebungen miteinzuflechten, damit der Schüler nach und nach in den Besitz desselben komme. Die Art und Weise, wie der Triller gemacht wird, lese man in der Abhandlung der wesentlichen Manieren in dem Artikel Triller nach Seite 61.

A) gr. Secunde. kl. Sec.

Zwischenton. Zwischenton.

kl. Sec.

cunde. gr. Sec.

Mit einem Athemzug.

Triller mit ganzem Tone.

Fest angeschlagen, in etwas lebhafter Bewegung.

Wo möglich mit einem Athem - - - - - mit einem Athem

Athemhohlen.

Athemhohlen.

mit einem Athem

B) kl. Sec. kl. Sec. kl. Sec.

Triller eines halben Tones.

Ob diese mitunter schwer zu treffende Terzenfolge für den Schüler ganz passend sey, oder nicht, muß der Lehrer am besten zu beurtheilen wissen, welcher schon im Stande seyn wird, leichtere Uebungen selbst zu entwerfen. Da der Raum dieser Blätter es verbietet, diejenige Folge von Uebungstücken zu entwerfen, wodurch man Schritt vor Schritt vom Leichtern zum Schwereren übergeht, und ich mich ohnehin zur Begründung einer soliden Grundlage im Anfange ziemlich verweilte, um dem Lehrer einen ganz vollständigen Begriff von meiner ergriffenen Lehrmethode bezubringen, so werde ich wohl alle andere Vortheile auch, aber so kurz als möglich angeben, indem derjenige Schüler, welcher die Terzen recht gefaßt hat (was man versichert seyn kann, wenn er die obige Terzenfolge richtig, und bestimmt anzugeben im Stande ist) alle andere Intervalle leicht findet, denn durch die Terz findet der Schüler die Quinte, welche nichts anders ist, als eine Terz von der Terz, Z. B.

Zwischenintervall.

Mit kleinen Quinten untermischt.

Beide Beyspiele müssen auch so geübt werden, daß jeder Ton fest angeschlagen wird. Sollte ein oder das andere Intervall zu schwer für manchen Schüler zu treffen seyn, so muß es der Lehrer abändern; denn diese Beyspiele haben nicht die Absicht, Schüler von noch nicht genug geschärfter Einbildungskraft zu quälen, sie sollen nur Muster seyn, nach welchen der Lehrer seine Uebungstücke einrichten kann. Da ferner diese Singeschule für alle Arten von Stimmen ist, so versteht es sich, daß die Uebungstücke nur bis in jene Höhe gehen dürfen, welche der Stimme des Schülers gemäß ist, oder bis in jene Tiefe müssen fortgesetzt werden, welche der Scholar umfaßt, was sehr leicht wird geschehen können, indem jedes Uebungstück mehr als eine Octave begreift, woraus also die höheren so wohl als die tieferen Verhältnisse leicht können entnommen werden.

Nach Auffindung der Terz und Quinte, ist es etwas leichtes, die Octaven bald dem Schüler bezubringen. Man lasse denselben nur irgend einen gegebenen Grundton, eine Terz und Quinte nacheinander singen, und er wird sogleich im Stande seyn, die Octave anzuschlagen, indem diese das reinste Intervall ist, und so in der Natur des Menschen liegt, daß das Verfehlen derselben auf angezeigte Weise beynahe zu dem Schlusse auf Mangel an gehöriger, musikalischen Anlage berechtigten würde. Z. B.

gr. 3. kl. 3.

Dieses übe man recht genau durch mehrere Tonarten, wobey man den Schüler auf Folgendes aufmerksam machen muß, daß von der 5te zur 8te das Intervall einer Quarte

vorkömmt, so wie sich zwischen einem jeden Accorde eine Septime befindet, Z. B. von dem letzten c zu d, d zu e, u. s. w. Durch öftere auf diese 2 Punkte gerichtete Aufmerksamkeit wird der Schüler eine gute Vorbereitung zu den Quartan und den Septimen erhalten.

Nun mußs aber auch der Sänger dieses Intervall ohne Zwischentöne anschlagen lernen. Hiezu folgende Uebung

oder mit Beybehaltung der obigen Begleitung

Was die noch in manchen Lehrbüchern angeführten erhöhten Octaven betrifft, so sind selbe gleichsam als Leitetöne in den nächsten Ton zu betrachten, sie müssen so scharf, als möglich genommen werden, verdienen aber keine besondere Erwähnung, da der Schüler schon durch die obigen Beyspiele erhöhte Töne treffen und richtig anschlagen lernte.

Da das Intervall der Octave weiter entfernt liegt, als die bisher erwähnten, so ist hier die Gelegenheit, die beym Tragen der Stimme zu beobachtende Regel anzuführen, daß man sich in Acht nehme, den tiefen Ton nicht zu stark zu nehmen, wodurch der höhere, seiner Natur nach schon etwas schwächer, zu dünn würde, man suche eine Gleichheit in der Stimme herzustellen, womit aber nicht das gesagt seyn soll, daß der obere Ton die nämliche Stärke habe, wie der untere, da er seiner Natur nach schon durchdringender ist, sondern man übertrage die Kraft der tiefern Töne mit Mäßigung in die höhere; denn ein hoher, grell ergriffener Ton beleidigt, und ist noch weniger zu entschuldigen, als ein zu schwacher, der doch noch Klang genug haben kann, es sey dann, das Grelle im Vortrage sey die Absicht des Tonsetzers. Das Portamento bey einem herabsteigenden Intervall muß etwas schneller genommen werden, wie es durch die kleineren Nötchen bey dem Absteigen der Octaven bezeichnet ist, damit kein Geheul statt Gesang entstehe, und das unerträgliche Schleppen vermieden werde. Je entfernter daher das Intervall, desto schneller muß es beym Absteigen ausgeführt werden. Auch hüte sich der Schüler, das Portamento zu oft anzubringen, denn nichts ist nöthiger, als durch verschiedenartige Darstellung dem Vortrage Mannigfaltigkeit zu verschaffen, man trage also abwechselnd bald die Töne, bald ergreife man sie frisch, ohne sie zu schleifen.

Wir kommen nun zu dem Intervall der Quarte, welches man am leichtesten durch die Terz findet, so daß der Schüler sich die große Terz gleichsam als einen Leiteton vor-

stellt. Z. B.

Die schon gefundene Quarte, mit der Terz verbunden, giebt die Sexte. Nur liegt so wohl hie und da die Quarte unten, und die Terz oben, als auch sehr oft die Terz unten, und die Quarte oben. Ueber beydes muſs der Lehrer dem Schüler den gehörigen Aufſchlufs geben, wobey freylich es das Beſte iſt, wenn er denselben durch öftere Uebung in dergleichen Intervallen dahin bringt, daß er diese Verhältnisse gleich richtig anzuschlagen im Stande iſt. Vielleicht könnte auch für manchen der Vortheil sehr

dienlich seyn, die gr. Quinte bey kl. Sexten, und die übermäfs. als Leiteton in die gr. Sexte zu betrachten, was im Auffteigen sehr gut seyn möchte, vorzüglich um die kl. Sexten durch die gr. Quinte zu treffen.

durch die 4te. oder 3te. 4te. 3te. 4te. 4te. 4te. 3te. 3te. 4te. 4te. oder 3te.

Das nämliche etwas lebhafter, und den Ton jederzeit fest angeschlagen.

über: 5te. üb. 5. gr. 5. üb. 5. üb. 5. gr. 5.

So wie wir durch die Terzen die Quinten, Quartan und Sexten gefunden haben, so dienen sie auch, um das Intervall der Septime zu finden, wenn wir nämlich auf die Quinte noch eine Terz bauen. Z. B. c, e, g, h : c, e, g, b : cis, e, g, b : jenes giebt die grosse, dieses die kleine Septime, und das letzte die verminderte. Das Intervall der Septime ist eines der schwersten, weil es eine Dissonanz ist. Uebung muß das meiste leisten. Auch sehr vorthailhaft ist es, wenn man die Septime im Anfange dem

Sänger gleichsam als einen Leiteton vorstellt. Z. B.



Da die große Septime einen halben Ton, die kleine aber einen ganzen unter der Octave liegt, so könnte auch diese zum Suchen derselben dienen, doch müßte man im Treffen der Octaven vollkommen sicher seyn. Oft geht auch wirklich die Octave vor der Septime her. Z. B.



Um auch das Portamento bey diesem Intervalle zu üben, verfähre man wie zeither.



Diese Intervalle muß man aber auch von dem Schüler fest anschlagen lassen, und überhaupt alles obige Gesagte anwenden.

Steigt man von der 7te um eine Terz höher, so erhalten wir das Intervall der 9te, steigen wir von der Octave eine Terz höher, das der 10te, um eine Quarte das der 11te, oder Undecime, um eine Quinte das der 12te, oder Duodecime, um eine Sexte das der 13te, oder Terzdecime.

Wir würden uns zu viel aufhalten, wenn wir jedes dieser Intervalle so ausführlich, wie die obigen durchnehmen wollten, da es auch für den Singschüler genug ist,

die None	— —	als eine um eine Octave erhöhte Secunde,
Decime	—	Terz,
Undecime		Quarte,
Duodecime		Quinte,
Terzdecime		Sexte

zu kennen; so ist es etwas leichtes, die über die letzten Intervalle gegebenen Beyspiele, so

viel nöthig ist, um eine Octave höher zu setzen. Wir begnügen uns daher, so viel über das Treffen der Intervalle gesagt zu haben, und wollen nur noch einige Beispiele hier anführen, worinn schon ganze Worte vorkommen, so wie sie zur Berichtigung der Intonation des Schülers, wenn er noch nicht genug fest seyn sollte, sehr vieles beytragen.

Fig. 1) i) l) k) m) k) m) i) l) k) m) k) m) l) Fig. 2) n) p)

Jah - re, Wo - chen, Ta - ge, Stun - den, Au - genbli - cke geh'n vorbey. Jah - re,

p) n) p) n) q) o) p) n) p) n) Fig. 3) s) y)

Wo - chen, Ta - ge, Stun - den, Au - genblicke. Jah -

x) y) s) y) s) v) y) x) r) t) s) s)

re, Wo - chen, Ta - ge.

Fig. 4) z) ii) kk) mm) ii) ii)

Jah - re, Wo - chen, Stun - den geh'n vorbey. Wo - chen, Tage, Au - genbli -

z) kk) ll) nn) mm) kk) Fig. 5) qq)

cke, Jah - re geh'n Jah - re

Diese Beyspiele dienen

Fig. 1) um den Sprung der großen i) und kl. 3te k), und der kl. l) und der gr. 6te m)

Fig. 2) um den Sprung der gr. n) und kl. 5te o), und der kl. p) und gr. 4te q)

Fig. 3) um den Sprung der vermind. r) kl. s) und gr. 5te t), und der überm. v) gr. x) und kl. 2te y)

Fig. 4) um den Sprung von 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 Tönen,
z) | ii) | kk) | ll) | mm) | nn)

Fig. 5) endlich um den Sprung der überm. 5te oo) und verm. 3te pp) und der verm. 4te qq),
und überm. 6te rr) zu erlernen.

Alle diese Beyspiele übersetze man wieder in mehrere Tonarten.

Um eine eigentliche Sicherheit im Treffen zu erlangen, ist es freylich das Beste, ja, so zu sagen für jeden Musiker nothwendig, die Harmonielehre zu studieren; denn ausser dem ist nie eine eigentliche musikalische Fertigkeit zu erlangen. Doch wer das nicht kann, der muß diesen Mangel durch fleissige und genaue Uebung zu ersetzen suchen.

Hat der Schüler alle diese Beyspiele und Uebungen in seiner Gewalt, so gebe man ihm Duetten, Terzetten, Quartetten, Fugen, Chöre von guten Meistern, besonders von solcher Art in die Hände, in welchen jede Stimme ihren eigenen Gang hat, wodurch der Schüler für jede Art von Musik brauchbar wird.

Ein vorzügliches Mittel, um einem Schüler das geschwinde Treffen der Intervalle besonders bey Mittelftimmen, Z. B. Alt, Tenor zu erleichtern, ist jenes, wenn man ihn gewöhnt, die erste Note geschwind dadurch zu finden, dafs man ihn den zu Grunde liegenden Dreyklang für sich leise bis zur Octave, oder bis zu jenem Tone, worinn sein Gesang anhebt, durchgehen läfst. Da der Grundton stets gegeben wird, so ist dieses etwas leichtes, von diesen 3 gegebenen Verhältnissen bald alle zu finden, Z. B. von der Terz die Quarte, von der Quinte die Sexte, u. s. w. Hat der Schüler den ersten Ton, dann muß er nach der gegebenen Methode leicht alle andern Verhältnisse finden.

Ich füge, um manchem Lehrer einen Begriff von solchen Uebungsstücken zu geben, wenn er nicht selbst schon mehrere dergleichen in Händen gehabt hat, einige Duetten von einem vorzüglichen Meister dem ber. Clari als Uebungsbeyspiele hierbey. Wenn der Schüler der italiänischen Aussprache nicht mächtig seyn sollte, so kann er andere Worte unterlegen. Statt des Discantes kann auch der Tenor, so wie statt des Altos der Bass und umgekehrt vortragen.

SOPR.

Co - si il mio duol ri - novo, se chi mi tol - se il co - re io non ri -

ALT.

Co - si il mio duol ri - novo, se chi mi tol - se il co - re

tro - - - vo. Co - si il mio duol ri - novo, se chi mi

io non ri - tro - - - vo. Co - si il mio duol ri - novo, se chi mi tol - se il co - re

tol - se il co - re io non ri - tro - - - vo, se chi mi tol - se il co - re io non

io non ri - tro - - - vo, se chi mi tol - se il co - re io non ri - tro - - - vo, non ri -

ri - tro - vo, co - si il mio duol ri - novo, co - si il mio duol ri - novo, se chi mi

tro - - - vo, se chi mi tol - se il co - re, se chi mi tol - se il co - re,

tol - se il co - re, co - si il mio duol ri - novo, se chi mi tol - se il co - re

co - si il mio duol ri - novo, se chi mi tol - se il co - re io non ri -

io non ri - tro - - - vo, se chi mi tol - se il co - - - re io non ri - tro - vo, non ri - tro - - - vo.

tro - - - vo, non ri - tro - vo, se chi mi tol - se il co - - - re io non ri - tro - - - vo.

SOPR.

43.

Fra'l mio dubbio ti - mo - re mil le ven_gono al cor om - bre d'in - gan - ni

BAS.

Fra'l mio dubbio ti - mo - re om - bre d'in - gan - ni che

che lasciar mi in af_fanni in affan - - ni om - bre d'in - gan - ni che lasciar.

lasciarmi in af_fanni in af_fanni, mil - le ven_gono al cor om - bre d'in - gan - ni che

mi in affanni in af - fan - ni mille vengono al cor om - bre d'in - gan - ni

lasciarmi in af_fanni in affanni mil - le vengono al cor om - bre d'in - gan - ni

che lasciarmi in affanni in af_fan - - - ni om - bre d'in - gan - ni che lasciar.

ni che lasciarmi in af_fanni in af_fanni mil - le vengono al cor om - bre d'in - gan - ni che

mi in affan - ni in af_fanni mil - le vengono al cor om - bre d'in - ganni che lasciarmi in af -

lasciarmi in af_fan - - ni om - bre d'in - gan - ni che lasciar.

fanni in af - fan - - - - ni che lasciarmi in af_fanni in af_fan - - - - ni.

mi in affanni in affan - - - - ni che lasciarmi in affanni in affan - - - - ni.

fanni in af - fan - - - - ni che lasciarmi in af_fanni in af_fan - - - - ni.

mi in affanni in affan - - - - ni che lasciarmi in affanni in affan - - - - ni.

fanni in af - fan - - - - ni che lasciarmi in af_fanni in af_fan - - - - ni.

mi in affanni in affan - - - - ni che lasciarmi in affanni in affan - - - - ni.

fanni in af - fan - - - - ni che lasciarmi in af_fanni in af_fan - - - - ni.

SOPR.

Ahi-me ahi-me son trop - - - - - po

SOPR.

Poi dis - - se in brevi ac - - cen - ti Ahi-me ahi-me son trop - -

i tuoi sospi - - ri i tuoi sospi - ri ar - den - - ti poi dis - - se in

- - po i tuoi so - spi - ri i tuoi so - spiri arden - - - - ti.

brevi accenti Ahi - me ahime son trop - - - - - po i tuoi sospi - - ri

Ahi - me ahi - me son trop - - - - - po i tuoi so - spi - ri i tuoi so -

i tuoi sospi - ri ar - den - - ti poi dis - se in brevi ac - cen - ti Ahi - me ahi - me son

spi - ri ar - - den - - - ti poi dis - - - se in brevi accenti Ahi -

trop - - po i tuoi sospi - ri i tuoi sospi - ri ar - denti Ahi - me ahime son
me ahime son troppo i tuoi sospi - ri ardenti poi dis - se in brevi ac - centi ahi - - me

trop - - po ahi - me ahime son trop - - - - - po i tuoi so - spi - ri i tuoi so -
son trop - po ahi - me son trop - - po i tuoi sospi - ri i tuoi sospi - ri ar -

spiri ar - den - ti poi dis - - - - se ahi - me ahime son trop - - - -
den - - - - ti poi dis - - se in brevi accenti ahi - me ahime son

- - - po i tuoi so - spi - ri i tuoi so - spi - ri ar - - - - den - - - - ti .
trop - - - po i tuoi sospi - - ri i tuoi sospi - ri ar - den - - - ti .

Vorher lasse man ihn aber kennen lernen folgende

Vortheile bey dem Athemhohlen.

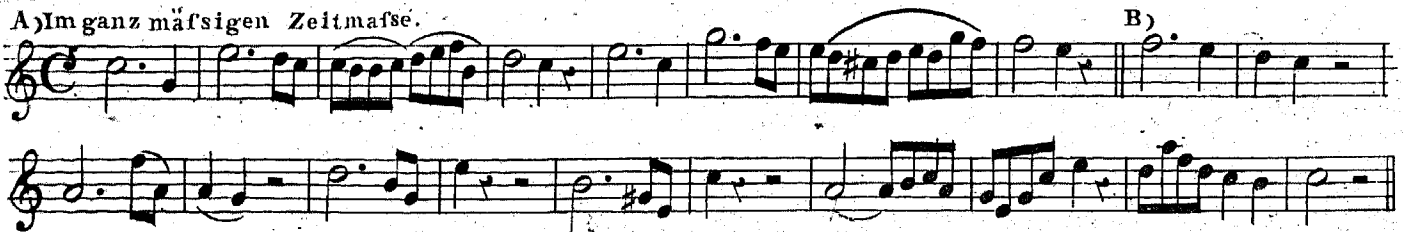
Der richtige musikalische Vortrag erheischt, daß alle Abschnitte so wohl, als ganze Perioden ohne Unterbrechung in jenem Zusammenhange auf einander folgen, welcher eine bestimmte Empfindungsfolge bildet.

So wie in der Wortsprache die einzelnen Einschnitte, Abschnitte und Perioden stattfinden, welche dort durch die Zeichen (, ; : . u. s. w.) unterschieden werden, so sind dieselben auch in der Empfindungssprache, der Musik. Da es nun unmöglich ist, den Athem so lang auszuhalten, bis eine eintretende vollkommene Cadenz den Schluß eines musikal. Gedankens anzeigt, wo man, ohne den fortlaufenden Sinn zu stören, athmen könnte; ja schon mancher einzelne, mit vieler Kraft vorzutragende Gedanke sehr viel Luft dem Sänger, wie dem Bläser entzieht, für welche gleiche Regeln hier gelten, so ist es nothwendig, sich mit folgenden Vortheilen bey dem Athemhohlen bekannt zu machen.

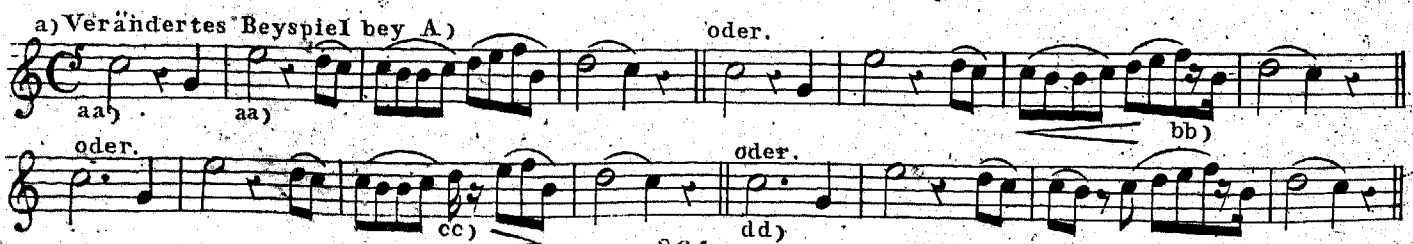
Da der Hauptgrundsatz bey dem Athmen jener ist: athme nie so, daß es besonders bemerkt, oder der Sinn dadurch gestört wird, so folgt, daß man zuerst den Schüler mit allen den Absätzen, wo sich irgend ein Sinn eines Gedankens schließt, bekannt machen, und ihn selbe auffinden lehren müsse.

Diese können größere oder kleinere seyn. Beispiele von größeren sind bey A), von kleineren bey B).

A) Im ganz mäßigen Zeitmaße.



Die bey B) verzeichneten sind von jedem in einem Athem auszuhalten, indem sich der Sinn bald schließt, und die eintretenden Pausen Zeit genug zum Athmen übrig lassen. Bey jenen bey A) angezeigten möchte es schon (wenigstens doch bey manchem) wegen der bey den länger auszuhaltenden Noten verschwendeten Luft etwas schwer seyn, obgleich ein Schüler, welcher je als Sänger auftreten will, wohl noch längere Sätze in einem Athem muß vortragen können. Diese Schwierigkeit würde sich noch vermehren, wenn das Tempo bedeutend langsamer wäre. Um sich daher in solchen Fällen helfen zu können, darf man nur mit dem Schüler eine genaue Zerlegung der Gedanken vornehmen. Wir wollen es mit dem Beispiele bey A) versuchen, wodurch sich der Schüler schon einen ziemlich deutlichen Begriff von der Art machen kann, besonders bey langen Stellen, vortheilhaft athmen zu können.



Nur vergesse man nicht, den Schüler dabey aufmerksam zu machen, dafs, wenn der folgende Satz eine Folgerung aus dem ersten, Z. B. wie hier, wo der 2te Satz nur eine Steigerung des vorhergehenden ist, derselbe die nämliche Art des Vortrags erhalte, wie der erste, es sey dann, dafs man irgend einen Contraft, einen geänderten, oder entgegen gesetzten Vortrag beabsichtige, Z. B.



Diese wenigen Beyspiele sind schon hinreichend, den Schüler folgende Vortheile bey dem Athmen zu lehren:

- 1) das Athmen nur bey Absätzen, und zwar bey gröfseren A) bey kleineren B)
- 2) bey Pausen, sie mögen nun gröfsere, oder kleinere seyn a)
- 3) das Verringern des Zeitwerthes einer auszuhaltenden Note, wie bey aa)
- 4) das Einschleichen einer Pause vor eine Note, welches aber doch dem Vortrage nicht schaden darf, bb)
- 5) das kurze Abbrechen einer Note, um für den Ausdruck der folgenden mehr Luft zu gewinnen cc)
- 6) die Vereinigung mehrerer Vortheile, um nur nicht zu viel Luft zu verlieren dd) besonders, wenn viele und lange Coloraturen oder Läufe kommen. In diesem Falle erfordert es oft die Noth,
- 7) eine oder die andere Note auszulassen, was man aber weder bey einer wichtigen Note, wie in dem folgenden Beyspiele bey a), noch so thun darf, dafs eine Störung des Sinnes, wie bey b) oder eine Zerstücklung des Gedankens, wie bey c) oder eine auffallende Unterbrechung im Strome der Töne, wie bey d) entstände, Z. B.



8) Vor einer syncopirten Note ist es ebenfalls erlaubt, Athem zu nehmen e) Auch kann man gröfsere Noten in kleinere verwandeln, doch hüte man sich, dieses bey Bindungen in der Harmonie zu thun f).

9) Bey den schlechten Tacttheilen kann man auch athmen, besonders bey dem letzten vor dem Eintritte eines neuen Tactabschnittes g), auch hie und da bey guten h). Eine auf dem schlechten Tacttheile aufgelöfte Dissonanz, oder ein Bindungszeichen macht aber eine Ausnahme.

10) Bey drey gleichen Noten, Z. B. 3 Achttheilen im $\frac{3}{8}$, drey Viertheilen im $\frac{3}{4}$ Tacte, oder bey Triolen, nimmt man, je nachdem es schicklich ist, entweder zwischen der 2ten und 3ten, oder nach der 3ten Athem. i)



Man könnte hier noch sehr viele Beyspiele in Hinsicht der Vortheile bey dem Athemhohlen anführen, allein eine mannigfaltige Articulation, eine Mannigfaltigkeit im Vortrage wird den Schüler bald in den Stand setzen, hierinn keine Schwierigkeiten mehr zu finden.

Man beobachte daher nur folgende Regeln:

- a) Man übe den Schüler, in der größten Geschwindigkeit Athem zu schöpfen, und sehe bey den ersten Uebungen mit der Tonleiter schon darauf, daß der Schüler immer mehr den Athem zu verlängern lerne, bey dem Wachsen wie bey dem Abnehmen.
- b) Man befehle sich, mit seinem Athem sehr sparsam umzugehen, ihn niemals ganz zu verbrauchen, und suche immer Vorrath zu haben. Wenn man daher merkt, daß der Athem abnehmen will, so versorge man sich bey der ersten schicklichen Gelegenheit mit frischem, damit es niemals daran fehle, so wird man alles kräftig und mit gehöriger Stärke vortragen können. Verbraucht man ihn ganz, so wird man, besonders bey geschwinden, und an einander hangenden Stellen, niemals wieder zu Kräften kommen, und der Vortrag wird matt, unzusammenhangend, und undeutlich seyn. Man versehe sich daher bey dem Anfange eines jeden Tacktes, vor langen Noten, u. s. w. mit Athem, und lasse keine Gelegenheit dazu unbenutzt, damit man immer genug im Vorrath habe.
- c) Den Athem nehme man nicht in starken Zügen, sondern nur wenig auf einmal, sonst muß die Lunge denselben bald wieder ausstoßen, weil sie die dadurch verursachte Verengung in der Respiration nicht aushalten kann. Nebst dem wird es auch dem Zuhörer äusserst auffallend und bemerkbar.
- d) Vermeide man alle unordentliche Lebensweise, was vorzüglich für die Sänger und Blasinstrumentalisten gilt; setze die Uebungen nie zu lange fort, oder halte selbe zur unrichtigen Zeit, denn durch alles dieses wird der Körper geschwächt, und der Athem verkürzt.
- e) Man berücksichtige die Vermehrung dieser Vortheile durch unausgesetzte Aufmerksamkeit bey allen Uebungen, wodurch man es endlich dahin bringen kann, daß man ganze Perioden vollendet, ohne Athem schöpfen zu müssen.

Hat der Schüler dieses inne, dann kann man ihm jede Art von Uebungsstücken vorlegen, nur dürfen sie keine Passagen, sondern sangbare Sätze enthalten, und nun ist es Zeit, den Schüler bekannt zu machen mit der

Lehre vom Vortrage.

Ein Tonstück vortragen kann nichts anders heißen, als eine von dem Tonsetzer gegebene Folge von Empfindungen (denn das sollte jedes Tonstück seyn) vor das Ohr des Zuhörers bringen.

Ein richtiger Vortrag setzt also voraus, daß der darstellende Künstler einer Seits das ganze Stück gefaßt habe, anderer Seits es wiederzugeben wisse. Der Tonkünstler muß also

- 1) die nämliche, oder doch wenigstens eine gleiche Folge von Empfindungen wie der Tonsetzer selbst fühlen,
- 2) im Besitze des zum Darstellen nöthigen Mechanismus seyn.

Von dem Letztern, als dem Darstellungsmittel, ist, so viel hier nöthig, schon voraus ge-

handelt worden, es ist also blos nothwendig, von der Darstellung selbst zu reden.

Um eine richtige Darstellung liefern zu können, ist es nöthig, den Sinn des Stückes, seinen Charakter, und die in demselben liegende Folge von Empfindungen zu untersuchen.

Da keine Kunst so allgemeiner Deutung fähige Zeichen hat, wie die Musik, so folgt, daß der Charakter eines Tonstückes, und die darinn enthaltene Empfindungsfolge weit schwerer, als bey den Werken anderer schönen Künfte zu entziffern ist.

Bey Gesangstücken ist es leichter, weil der Text schon die Folge von Empfindungen bestimmt, schwerer aber bey der Instrumentalmusik, obgleich hier die nämlichen Regeln des Vortrags, wie dort gelten.

Nur fleissiges Studium, viele Uebung, und mannigfaltige Gelegenheit, ächte Künstler im Gesange so wohl, als auf andern Instrumenten zu hören, können Fertigkeit, und eine feste Grundlage dem angehenden Künstler verschaffen. Doch sind auch einige Zeichen, und Benennungen in der Musik, welche einige Deutung auf den innern Charakter der Tonstücke, wiewohl nicht uneingeschränkt, erlauben.

Dergleichen sind:

- 1) Die im Anfange des Stückes, so wie bey einzelnen Stellen in demselben hie und da gegebenen Bestimmungen des Charakters des Tonstückes.
- 2) Die im Anfange des Stückes angezeigten Bestimmungen des Tempo, oder der Taktbewegung.
- 3) Der Charakter der dem Tonstücke zu Grunde liegenden Tonart.
- 4) Die Natur der im Tonstücke herrschenden Taktart.

Was den ersten Punkt betrifft, so sind in der Musik folgende Benennungen gebräuchlich.

Für die Empfindungszustände der höhern Anspannung, der Kraft:

Furioso, Smanioso (wüthend) fodert eine dem Charakter des Wilden und sehr Grollen entsprechende Vortragsart, bey welcher die Accente sehr abgetoßsen gegen einander, und das dabey vorkommende **sforzato** (aufgesprengt) mit der größten Schärfe muß ausgeführt werden.

Con fuoco (mit Feuer) deutet, wie **con spirito, spiritoso** oder **spirituoso**, wie **con brio**, oder **brioso** auf einen feurigen, geistreichen Vortrag. Ersteres wird auch hie und da, wie das **con forza** (mit Stärke) zu einzelnen Stellen gesetzt, um ihr Herausheben durch Kraft zu bezeichnen.

Brillante ist gleichsam die Ermahnung an den Sänger, oder Spieler, alle kleinlichte Schattirung zu vermeiden, und nur den größern, würdigern, und mehr hervortechenden Styl in der Production zu gebrauchen.

Sempre forte (immer stark) im Anfange des Stückes zeigt einen unausgesetzten Grad von Kraft im Hervorbringen der Töne an.

Agitato (unruhig, treibend) wird so wohl als Beywort zu **Allegro**, als auch zu **Andante** gebraucht, und soll daher nicht so wohl den Grad der Geschwindigkeit des Zeitmaasses, sondern insbesondere den Charakter des Satzes näher bestimmen, zu welchem hier ein mehr lebhafter, treibender Vortrag gehört, welcher sich mehr durch den Flufs, als das Anhalten in der Bewegung ausspricht.

Marcato zeigt bey der Stelle, wo es steht, so wie **sforzato**, an, daß die Töne merklich herausgehoben, und mit besonderm Nachdrucke müssen intonirt werden. Diese Art des

Vortrags, wozu auch gewissermaßen das *staccato* (kurz abgefofsen) gehört, findet vorzüglich Statt bey Stücken, die mit *Maestoso*, *Con gravita* überschrieben, mit Würde und Nachdruck durch einen markichten Ton müfsen gegeben werden.

Animoso, *Risolto* (beherzt, belebt) erfordert einen lebendigen Vortrag, welcher nach der Beschaffenheit der Stellen, wobey es steht, mehr oder weniger müfs accentuirt werden. *Ardito* (kühn, beherzt) zeigt eine Kraft, eine gewisse Herzhaftigkeit in der Ausführung an.

Die Empfindungszustände des *Müntern*, bezeichnet Z.B. mit *Fresco* frisch, *Animato* lebhaft, *Risvegliato* aufgemuntert, *con vivezza* mit Lebhaftigkeit, *con zelo* mit Eifer, *con allegrezza* mit Münterkeit, u.s.w. erfordern einen lebendigen und mehr erhobenen, so wie die mit *leggiere* oder *leggiemente*, *scherzando* tändelnd, *gioco* so scherzhaft, *burlesco* possierlich, u.s.w. bezeichneten einen leichten Vortrag.

Bey den Empfindungszuständen der *Gelassenheit*, der *Ruhe*, welche durch die Beywörter *Tranquillamente* ruhig, gelassen, *innocentemente* unschuldig, *pastorale* hirtenthümlich, *simplice* einfach u.s.w. gegeben werden, müfs ein Vortrag Statt finden, bey welchem alle starke und heftige *Accentuation* vermieden wird.

Die Empfindungszustände des *Zärtlichen*, bezeichnet mit *amabile* lieblich, *amorevole*, *amoroso* zärtlich, *affettuoso*, *con affetto* mit Empfindung, *grazioso*, *con grazia* anmuthig, *cantabile* singend, *gustoso*, *con gusto* geschmackvoll u.s.w. müfsen mit einem rührenden und zarten Ausdruck der Melodie gegeben werden, bey welchem die Noten mehr zusammengeschleift, als abgefofsen, und die *Accente* zwar etwas merklich, aber doch sanft herausgehoben werden.

Dolce, *dolcemente*, *con dolcezza*, süfs, *lusingando* einschmeichelnd, *soave*, *soavemente* sanft, *piacevole*, oder *compiacevole* gefällig, *glissicato* sanft schleifend, u.s.w. zeigen einen angenehmen weniger gehobenen, sondern mehr einschmeichelnden Vortrag an.

Languente, oder *languido* bezeichnet eine schmachtende sehnsuchtsvolle Darstellung.

Die Empfindungszustände der *Schwermut*, angedeutet durch die Beywörter *doloroso* schmerzhaft, *mesto* betrübt, *con afflizione*, *con amarezza* mit Bekümmernifs, *grave* schwermüthig, *pietoso* mitleidig, *pesante* nachdrücklich, schwerfällig, *lugubre* traurig, *lagrimoso*, *lamentoso*, *lamentabile* klagend, u.s.w. fodern den so genannten schweren Vortrag, so wie die *muntern* den leichten. Hier müfsen also die Tonverbindungen in melodischer Rücksicht genau unterhalten, und an einander geknüpft werden, alles Gekünstelte müfs wegfallen, alles nur auf Rührung wirken. Das *Portamento* oder das so genannte Tragen der Stimme im Gesange, so wie in allen Instrumenten, müfs vorzüglich mit Fülle gegeben, und so zu sagen, aus der Tiefe der Seele gegriffen werden.

Zur Bestimmung der Stärke oder Schwäche der Töne zu diesen verschiedenen Arten des Ausdrucks dienen folgende Wörter:

F. forte stark, *più forte* mehr stark, *ff. fortissimo* sehr stark, *mezzo forte*, *mf.* halb stark, *sf. sforzato*, *sforz.* *forzando* aufgesprengt, den Ton stark angegriffen, *rinforzando*, *rfz.* weniger, *crescendo* wachsend oder \leftarrow *poco forte* ein wenig stark, *sotto voce* mit halber Stimme, *staccato* die Töne gefofsen, *appoggiato* unterstützt (das Gegentheil) *sostenuto*, *tenuto*

den Ton angehalten, *decrescendo* abnehmend oder \succ *diminuendo*, *calando* verringernd, *morendo*, *mancando* wird hie und da auch in Hinsicht des erlöschenden Zeitmaafses gebraucht, *diluendo*, *smorzando* mehr abnehmend, beynahe erlöschend, *p. piano* leise, *pp. pianissimo* sehr leise, *pf.* schwach *ftark*, *fp.* *ftark* schwach.

Zur nähern Bestimmung des Charakters irgend eines Tonstückes trägt noch vorzüglich die bey 2) angegebene Bestimmung des Tempo bey.

Da der Charakter jeder Empfindungsfolge entweder in Hinsicht der Geschwindigkeit, in welcher die Empfindungen einander folgen, Z. B. bey den feurigen, wo mehr Treiben Statt findet, oder des langsamern Grades, wie bey den sanftern, durch den gleichen Grad von Bewegung kann und mufs gegeben werden, so ist die Art der Bewegung überhaupt ein sicheres Kennzeichen, woraus man auf den Charakter des Tonstückes schliessen kann.

Die Bewegung ist entweder eine geschwinde, oder langsame. Von beyden giebt es natürlich unzählige Grade. Um diese, so viel möglich zu bezeichnen, sind in der Musik folgende Kunstausdrücke:

Adagio, Tarde langsam.

Grave ernsthaft (bey manchem Tonsetzer sehr langsam)

Largo bedächtlich (hie und da noch langsamer, als **Adagio**)

Lento ein geringerer Grad von langsamer Bewegung, als **Adagio**.

Larghetto weniger langsam, als **Lento**, fast wie **Andante**.

Maestoso mit Würde, bezeichnet eine gemässigte, gesetzte Bewegung.

Andantino, oder **poco Andante** im sachten Schritte.

Zur Steigerung oder Verringerung der angezeigten Grade der Bewegung sind folgende Ausdrücke:

il tempo crescendo, das Zeitmaafs an Geschwindigkeit zunehmend,

accelerando beschleunigend,

stretto zunehmend in der Schnelle,

stringendo pressend, **stringendo il tempo** pressend das Zeitmaafs.

Andante in einer ruhigen Bewegung, gleichsam gehend.

Andante con moto gehend mit mehr Bewegung.

Moderato gemässigt.

Allegretto ein wenig hurtig.

Vivace lebhaft.

Allegro hurtig.

Allegro con moto hurtig mit Bewegung.

Allegro con brio, **con spirito**, **con fuoco** mit Feuer.

Veloce schnell.

Presto geschwind.

Prestissimo äusserst geschwind.

il tempo decrescendo, das Zeitmaafs abnehmend an Geschwindigkeit,

ritardando, **largando**, **allargando** verzögernd,

lento, **rallentando** zurückziehend.

Für beyde Arten gleich anwendbar:

piu, **assai** sehr,

molto viel,

poco, **un poco** ein wenig,

poco a poco nach und nach,

non tanto, **ma non troppo** nicht zu viel,

meno weniger, Z. B. **meno Allegro** weniger geschwind,

piu tosto vielmehr, oder lieber,

quasi fast, beynahe,

vivo lebhaft.

Ferner sind noch folgende Ausdrücke zu bemerken :

<p><i>l'istesso tempo</i>, das nämliche Zeitmaafs. <i>tempo comodo</i> gemächlich. <i>senza tempo</i>, ohne sich streng an den Takt zu binden. <i>a tempo, al rigore di tempo</i>, nach der Strenge des Taktes. <i>tempo di prima</i> erstes Zeitmaafs.</p>	<p><i>Tempo giusto</i> rechte Bewegung. <i>Ad libitum, a capriccio, a piacere, a piacimento</i> nach Gefallen. <i>colla parte, colla voce</i> sich nach der Stimme, oder überhaupt dem Vortrage richtend. <i>a battuta</i> nach dem Taktschlage.</p>
---	---

Der innere Charakter der Tonstücke läßt sich zwar nicht bestimmt aus den angezeigten Bestimmungen des Tempo entnehmen, doch könnte man annehmen, daß die mit *Allegro* bezeichneten schon eine zu Grunde liegende kräftige Empfindungsart voraussetzen. Man muß daher dieselben mit einem kräftigen Vortrage, mit Lebendigkeit, mit fester Manier und einem männlichen Schwunge darstellen. So wie sich die Grade des *Allegro* erheben, Z. B. *molto Allegro, Allegro assai, u. s. w.* so muß auch die innere Kraft, das Bestimmte Energische in der Darstellung wachsen, bis es, so zu sagen, den höchsten Punkt des musik-Enthusiasmus, und der lebendigsten Darstellung im *Presto, Presto assai, Prestissimo* erlangt hat.

Im Gegentheile, so wie gemäßigtere Grade eintreten Z. B. *Allegro meno*, weniger geschwind, *Allegro moderato u. s. w.* so verringert sich auch die Kraft, die sehr merklich gehobenen Accente werden weicher, und das Sanfte mischt sich nun mehr oder weniger dem Vortrage ein, je nachdem die Empfindungen mehr das Zarte ansprechen, oder sich bald wieder zum Kräftigern emporschwingen.

Was hier bey dem *Allegro*, das gilt auch bey dem *Andante*, und dessen Graden Z. B. *larghetto, Lento*, wo sich immer ein zu Grunde liegender angenehmer, mehr oder weniger sanfter Empfindungszustand voraussetzen läßt, der auf der einen Seite eben so wohl die Ruhe, als auf der andern die melancholischen Saiten des Herzens ansprechen kann. —

Ich übergehe die weitere Auseinandersetzung, und glaube dem Musiker, welchem die Natur eine glückliche Anlage schenkte, hier, so wie oben, Fingerzeig genug gegeben zu haben, um bey genauer, und fleißiger Erforschung den Charakter des Tonstückes zu entziffern, wo es dann von der Empfänglichkeit, und der größern oder geringern Auffassungskraft desselben abhängt, sich in die nämliche Empfindungsfolge zu versetzen, und von seiner mechanischen Geschicklichkeit, selbe durch eine schöne und richtige Darstellung auch andern einzuflößen.

Nebst dem bereits Verhandelten leitet die bey 3) angegebene Kenntniß der Tonarten auch ziemlich viel zur richtigen Entzifferung des Charakters eines Tonstückes; denn die richtige Wahl der zu dem Ausdrücke des Stückes passenden Tonart ist eines der vorzüglichsten Augenmerke eines guten Tonsetzers. Zwar läßt sich auch in Hinsicht des Charakters der Tonarten nichts ganz bestimmtes angeben, allein, so wie sich die dur von der moll Tonleiter in Hinsicht ihres entgegengesetzten Charakters unterscheidet, so kann man doch im Allgemeinen annehmen, daß Tonstücke, mit zu Grunde liegender härten Tonart, von einem mehr muntern, kräftigen, so wie jene, mit einer zu Grunde gelegten weichen Tonart, mehr sanften, zärtlichen, melancholischen Inhalte seyn. Nebst dem

wird den Tonarten selbst, wiewohl auch mehr u n b e f t i m m t, ein verschiedener Charakter beygelegt, und zwar

C dur als zum Ausdrucke von reinen ungetrübten,

G .. reinen heiteren,

D .. Würde, Fülle bezeichnenden,

A .. etwas schärfer gespannten, hellen,

E .. mehr feurigen, kräftigen,

H, Fis, Cis dur immer grelleren Empfindungen geeignet angegeben, wie nämlich die Tonarten selbst fünftenweise steigen.

Eben so werden die mit Been bezeichneten:

F dur der Darstellung von ruhigen, sanften,

B .. zärtlichen, affektvollen,

Es .. ernstern, feierlichen (welchem aber doch schon etwas gedämpftes, beschränktes anklebt)

As .. mehr gesenkten, düfter feierlichen.

Des, Ges, Ces dur immer tiefern, mehr Beschränkung charakterisirenden Empfindungen fähig gehalten, wie nämlich die Tonarten selbst sinken.

Wie es mit den dur, so ist es mit den moll Tonarten, so dafs, wenn

A moll als sanft klagend angenommen wird, diese Wirkung immer zu einer mehr energischen Stimmung des Gemüthes, nach dem Verhältnisse der Zunahme der Erhöhungszeichen steigt, da im Gegentheile die Schwermuth von dem ersten Grade in dem D moll, dem Ausdrucke der sanften Trauer an, durch das G moll, welches mehr innere Rührung, durch das C moll, welches eine beynahe ganz getrübte Stimmung, das F moll, welches den beugenden Schmerzen ausdrückt, und die folgenden Tonarten B und Es moll hindurch sich niedersinkt, und in dem As moll, als dem letzten, tiefsten Grade gleichsam erstirbt.

Die nämliche Wirkung, welche jede dieser Tonarten, als einem ganzen Tonstücke zu Grunde liegend hat, liegt auch in den einzelnen Stellen, in welchen diese oder jene herrscht. Die Rücksicht auf den Charakter der Tonarten wird also auch vieles zur Entzifferung des einem Tonstücke zu Grunde liegenden Charakters beytragen, wozu auch noch die Aufmerksamkeit auf den 4^{ten} Punkt, auf die Kenntnifs von der Natur der dem Tonstücke zu Grunde liegenden Taktart sehr vieles verhilft; denn danach richtet sich zum Theile die Bestimmung, ob der Vortrag schwerer, oder leichter seyn müsse.

Der schwere Vortrag unterscheidet sich vom leichten dadurch, dafs die Töne festgehalten, und genau an einander gebunden, die Accente merklich herausgehoben, die einzelnen Stellen, vorzüglich die einfachen, kräftig gegeben werden, und auch den geschwindern durch das energische, kraftvolle Bezeichnen, Z. B. bey Passagen dadurch, dafs man, um es nur durch einen Fall zu beleuchten, die erste von 4 Sechzehnthellen, oder von einer Triole fester intonirt, der Charakter des Einfachen eingepägt wird.

Der leichte Vortrag will als der entgegengesetzte eine schon weniger genau zusammenhangende Art des Vortrags, er will nur herausgehobene Accente, um den Fluß der andern Figuren desto fühlbarer zu machen, will mehr lebendiges, als tiefer eingepägtes, und eine ganz leichte zwanglose Darstellung der Passagen.

Die Natur der Taktart kann schon in etwas bestimmen, ob der Vortrag leichter, oder schwerer seyn müsse; denn je größer die Takttheile (Taktglieder) eines Tonstückes sind, desto schwerer muß der Vortrag seyn. Der $\frac{3}{2}$ verlangt daher einen schwereren Vortrag, als der $\frac{3}{4}$, und dieser einen schwereren, als der $\frac{3}{8}$: eben so der Vierhalben Takt einen schwereren, als der C, dieser einen schwereren, als der Allabreve, und der $\frac{2}{4}$ Takt.

Kirchenstücke, Stücke von vielen Dissonanzen, im gebundenen Stile, von eingreifendem ernsten, pathetischen Charakter müssen schwerer vorgetragen werden, als jene des Kammer oder Theaterstils, als Stücke von wenig Dissonanzen, von ungebundener Schreibart, von angenehmen tänzelnden Charakter. Ja sogar die Meister der verschiedenen Nationen wollen im Durchschnitt eine andere Manier der Darstellung: die Deutschen eine feste ernsthafte, die Italiäner eine schon mehr reizende, die Franzosen mehr muntere. Doch lassen sich über Alles dieses keine feste, bestimmte Regeln geben, eine richtige Urtheilskraft, ein guter Geschmack, verbunden mit einem guten musikalischen Talente, müssen das Meiste zur richtigen Auffindung und Entzifferung des Charakters eines ganzen Tonstückes, wie einzelner Stellen in demselben thun.

Ist der Charakter des Ganzen nun aufgefasst, so lehre man den Schüler, denselben, aber nur ganz einfach, ohne alle Verzierung, bloß durch richtiges Vertheilen von Schatten, Licht, Halbschatten u. s. w. durch Wachsen und Abnehmen des Tons nach allen Graden, durch ein schönes und zweckmäßiges Portamento darstellen, man mache ihn auf die Nuancen Z. B. die Einmischung vom Sanften, um das Kräftigere herauszuheben, vom Kräftigen, um die wirkungsvolle Aufnahme des Sanften vorzubereiten, so wie auf die Contraste aufmerksam, und präge ihm täglich den Grundsatz ein, daß nur ein einfacher, seelenvoller Vortrag, dessen Schönheit bloß in dem Schwunge des Kräftigen, gemildert durch das Sanfte, und des Sanften, erhoben durch das Kräftige besteht, wahren bleibenden Werth hat. Zu erst suche man also bloß einen einfachen Vortrag eines jeden Tonstückes ohne alle Verzierung beyzubringen, und nur dann, wenn schon in demselben das ganze Gemälde liegt, lasse man ihn die entweder dort angezeigten wesentlichen, oder selbst anzubringenden willkürlichen Manieren einmischen; denn für alle Manieren und Verzierungen gilt nur eine Regel: sie sind allgemeine Formeln, deren ganze Deutung, und Art der Darstellung (ob sie Z. B. stark, oder schwach, weich, zart, oder kräftig u. s. w. vorgetragen werden müssen) von dem Charakter des Tonstückes im Ganzen, so wie jeder Stelle im Einzelnen, bey der sie stehen, abhängt.

Wir werden daher, nun zu erst handeln

Von den wesentlichen Manieren.

Die wesentlichen Manieren sind Verzierungen, welche an die Stelle einfacher Töne gesetzt werden.

Da sie also in den schon vollzähligen Takt eingereiht werden müssen, so wird jenen Noten, welche die Manieren zu nächst angehen, oder bey welchen diese angebracht, und in den Takt eingeschaltet werden, so viel von ihrem Taktwerthe entzogen, als der Manier zugewendet wird, sie machen mit dieser eine einzige Figur aus, daher sie im Gesange nur

e i n e Sylbe erhalten.

Mit Einsicht und Geschmack angebracht, und nach der oben gegebenen Bestimmung ausgeführt, verleihen sie der Melodie viel Glanz, Reitz und Mannigfaltigkeit, so wie sie auch am unrechten Orte angebracht, und unrichtig ausgeführt, die Geschmacklosigkeit und die musikalische Unkunde des Ausübenden beweisen.

Sie werden in den Stücken entweder von den Tonsetzern selbst (theils mit kleinen Nötchen, theils mit ihren bestimmten Zeichen) angedeutet, oder die Einschaltung derselben bleibt dem Ausübenden überlassen. Im ersten Falle hat der Ausführende nur die oben angegebene Grundregel aller Verzierungen zu beobachten, im 2ten muß er behutsam und lieber zu viel als zu wenig sparsam verfahren, besonders, wenn schon häufig dergleichen Manieren von dem Tonsetzer während des Stücks angezeigt sind.

Die itzt gebräuchlichsten wesentlichen Manieren sind:

1) der Vorschlag oder Vorhalt, 2) der Nachschlag, 3) der Doppelvorschlag oder Anschlag, 4) der Schleifer, 5) der Schneller (Doppelschlag) 6) der Triller und Pralltriller, 7) der Mordent, 8) der Doppelschlag, 9) das Battement (Zusammenschlag) 10) die Bebung, 11) das Durchziehen.

Von den Vorschlägen.

Die Vorschläge werden von den Tonsetzern mit einzelnen kleinen Nötchen angedeutet, und müssen in der Ausübung an die folgende Note angeschleift werden.

Es giebt 2 Gattungen von Vorschlägen, nämlich die veränderlich langen a) und die unveränderlich kurzen b)

Die Dauer der langen Vorschläge ist verschieden. 1) Den halben Werth der folgenden Note bekommen sie, wenn diese 2 gleiche Theile hat, c) wo in der obern Zeile die Schreibart, und in der untern die Ausführung steht. Diefs gilt auch im $\frac{6}{8}$ und $\frac{6}{4}$ Takte, wie bey cc) obgleich Tonsetzer diefs billig genauer bezeichnen, und die Vorschlagsnoten in solchen Fällen gehörig ausschreiben sollten, um alle Irrung zu vermeiden.

2) Vor einer punktirten Note, die immer in 3 Theile getheilt werden kann, bekommt der Vorschlag 2 Theile, und die Hauptnote nur einen Theil. d)

3) Ist an die Hauptnote auf derselben Stufe noch eine kürzere gebunden, so bekommt der Vorschlag den vollen Werth der Hauptnote. e) Auch in den Fällen dieser und der folgenden Regel sollte alles ausgeschrieben seyn.

4) Auch giebt man diese Regel, wenn die erste von beyden Noten punktirt ist. f)

The musical examples are arranged in three pairs of staves. Each pair shows a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom).
 - The first pair (a, b, c) is in common time (C). The vocal line has the lyrics 'Wenn alles hier mich jetzt verläßt.' The piano accompaniment shows three different ways to execute the accent: a) a short note, b) a note with a longer stem, and c) a note with a longer stem and a specific articulation.
 - The second pair (cc) is in 6/8 time. The vocal line has the lyrics 'Wenn dir die Palme winkt, wenn dir die Palme winkt.' The piano accompaniment shows two ways to execute the accent: cc) a note with a longer stem, and cc) a note with a longer stem and a specific articulation.
 - The third pair (d, e, f) is in 3/4 time. The vocal line has the lyrics 'Wenn alles hier mich jetzt verläßt.' and 'So wahr mein Heiland für mich. O mein Herr.' The piano accompaniment shows three ways to execute the accent: d) a note with a longer stem, e) a note with a longer stem and a specific articulation, and f) a note with a longer stem and a specific articulation.

Sollen die veränderlichen Vorschläge ihre Wirkung nicht verfehlen, so müssen sie mit Nachdruck, und etwas stärker als die Hauptnote angegeben werden, indem sie gegen den Bass oder irgend eine andere Stimme dissonirend sind, und die Dissonanzen immer nachdrücklicher, als die consonirenden Intervalle, angeschlagen werden müssen.

Da die Tonsetzer häufig, theils aus Nachlässigkeit theils aus Unkunde unveränderlich kurze Vorschläge anzeigen, wo doch bey einem richtigen reinen Gesang ein langer stehen mußte. Diese Materie aber zu einem guten Vortrag so wichtig ist, so wollen wir mehrere Fälle hersetzen, wo ein langer Vorschlag kann angebracht werden, wiewohl es ausser diesen noch sehr viele giebt, wobey der Lehrer den Schüler auf die verschiedenen Fälle kann aufmerksam machen; wo dergleichen Verzierungen können angebracht werden, welche auch nicht von dem Tonsetzer angesetzt sind, und dadurch gleichsam denselben auf die noch späterhin folgende Lehre von den willkührlichen Auszierungen vorbereiten.

Ein langer Vorschlag kann angebracht werden 1) Vor einem consonirenden Intervall, welches auf einen guten Takttheil fällt, und länger ist, als die vorhergegangenen Noten, und zwar von oben, wenn die vorige Note höher stand, a) von unten, wenn sie tiefer lag, aa)

2) Zwischen 2 Noten auf einer Stufe. b)

3) Bey auf- und absteigenden Secunden. c)

4) Zwischen absteigenden Terzen. d)

5) Vor der großen Quarte im Aufsteigen. e)

6) Vor einer Note, wenn auf diese 2 kürzere folgen. f)

7) Hin und wieder vor einem Triller. g)

8) Vor dem Eintritt einer Fermate. h)

9) Vor der Note eines halben Tonschlusses, j) und eines ganzen. k)

Der völlige Tonschluss zu Ende eines ganzen Stücks ist aber hievon ausgenommen.

Die willkührliche Anwendung der Vorschläge, so wie aller Manieren findet nur in solo Sätzen Statt. Beym Tutti, oder wo eine Stimme von mehreren besetzt ist, darf man sich derselben nur dann bedienen, wenn sie von dem Tonsetzer ausdrücklich angezeigt sind. Bey concertanten Stücken Z. B. Duettconcerten, auch bey einzelnen concertanten Sätzen in Symphonien u. s. w. hat man vorzüglich darauf zu sehen, daß diese, so wie alle Verzierungen so gleich als möglich vorgetragen werden, besonders wenn eine Stimme mit der andern im Einklange, oder in der Octave, in der Terz, u. s. w. gesetzt ist. Das nämliche hat der Sänger zu beobachten. Man schreibe daher die Vorschläge so wie überhaupt alle Manieren entweder in die begleitende oder concertirende Stimme, oder lasse selbgarweg.

Die unveränderlich kurzen Vorschläge erhalten immer nur eine sehr kurze Dauer, die folgende Note mag am Werthe lang oder kurz seyn. Sie finden bey Noten so wohl auf der guten, als auf der schlechten Taktzeit Statt; öfters werden sie auch vor

a) *Nur ge-troft, Nur ge-troft, Ge-duldig in Leiden und*
 aa) *standhaft in. O laß mich o laß mich nicht länger*
 b) *schmachten. Groß ist die Macht deiner Verschmäch-tend.*
 c) *A - - - A - - - men, A - - - men, E - - - wigkeit.*
 d) *Für dich al-lein. Dich lieb' ich ganz al-lein.*

blos durchgehende Noten gesetzt. Auch bey diesen ist die Schreibart sehr unzuverlässig. Um daher den Lernenden die veränderlich langen Vorschläge von den unveränderlich kurzen unterscheiden zu lehren, so wollen wir mehrere Fälle, wie oben hersetzen, wo die letzten Statt finden können.

- 1) Wenn mehrere kurze Noten von gleicher Geltung auf einander folgen. a)
- 2) Vor Noten, welche kurz vorgetragen werden müssen. b)
- 3) Vor mehreren springenden Intervallen. c)
- 4) Wenn eine ähnliche Bewegung vorhergegangen ist. d)
- 5) Vor Triolen. e)
- 6) Vor 4gliedrigen Figuren. f)
- 7) Wenn die Vorschläge weiter, als eine Stufe entfernt sind. g)

b) Allegro

In folgenden Fällen können auch lange Vorschläge so gut, wie kurze Statt finden.

Bey diesen unbefimmten und zweifelhaften Fällen muß der Ausübende seinen Geschmack zu Rathe ziehen, und auf den Charakter des ganzen Stücks, so wie der einzelnen Stellen, der Sänger aber nebst dem vorzüglich auf den Text Rücksicht nehmen.

Von den Nachschlägen.

Die Nachschläge fallen immer in die Zeit der vorhergehenden Note, und sind gewissermaßen das Gegentheil von den Vorschlägen. Sie werden von den Tonsetzern ebenfalls wie die Vorschläge mit kleinen Nötchen angedeutet, und deswegen von den Ausübenden häufig mit den Vorschlägen verwechselt. Eben deswegen sollte man billig alle diese Nachschläge ausschreiben, und nicht der Willkühr des Ausübenden überlassen. Wir führen daher die folgenden Regeln an, weil sie in manchen Tonstücken ihre Anwendung finden, um so vollständig, als möglich zu seyn, indem wir jeden ermahnen, alles gehörig anzuzeigen, und dadurch der Verwirrung vorzubeugen.

Man kann die Nachschläge in 2 Hauptklassen eintheilen. In die erste gehören jene, welche aus einer Note a) in die 2te, welche aus 2 bestehen. b)

Ausführung.

Die Nachschläge dienen den Gesang zusammenhängender zu machen, oder den folgenden Ton vorzubereiten. Auch werden sie am Ende eines Trillers angehängt. Sie müssen kurz an die vorhergehende Note angeschleift werden, es mag ein Bögen darüber stehen oder nicht. Doch sey man vorsichtig im Gebrauch der Nachschläge ersterer Art, wenn sie vom Tonsetzer selbst nicht vorgeschrieben sind, denn man kann sich leicht damit gegen den guten Geschmack, oder die Harmonie verstoßen.

In Tonstücken von einem gefälligen, tändelnden, lebhaften Charakter können Nachschläge bey mehreren absteigenden Secunden, hin und wieder auch bey einigen Sprüngen mit gutem Erfolge angebracht werden. c)

c) Allegretto.

Nein, das glaub' ich nim-mer-mehr.

Es giebt auch noch eine andere Art Nachschläge, welche überall in jeder Bewegung des Tonstücks, vor jedem con- und dissonirenden Intervalle, Stufen- und Sprungweise angebracht werden können. Diese fallen immer auf die Stufe der folgenden Note, sie mag tiefer oder höher stehen, und bereiten sie gleichsam vor. d)

Al-les lebt, was O-dem hat. O schenk mir dei-ne Huld, O schenk mir dei-ne Huld.

Mei-ne Lei-den sind zu grofs. Be-trübt ist. Hei-lig. Sterb-lich.

Diese Manier wird von den Italienern nicht unrichtig *Cercar della nota* (das Suchen oder Vorausnehmen des folgenden Tons) genannt. Nicht zu häufig angebracht, ist sie von vieler Wirkung, und eine besondere Zierde des Gesanges, nur brauche man sie nicht zu häufig, schlage die Hauptnote stark an, und schleife den Nachschlag ganz gelinde und schwach an die vorhergehende Note, besonders abwärts. Nur bey Stücken von einem feurigen heftigen Charakter möchte es angehen, hin und wieder aufwärts, doch aber niemals unterwärts dem Nachschlag mehr Nachdruck als der Hauptnote zu geben. Es giebt auch noch ein anderes *Cercar della Nota* (Suchen oder Vorausnehmen der Töne) welches heutzutage allgemein ist, und besonders von den Sängern sehr mißbraucht wird. Es besteht in einem gelinden unmerklichen Auf- oder Unterziehen mit der Stimme von einem Tone zum andern. Bey der Violin, Viola, dem Violoncell, u. s. w. geschieht es, wenn der Spieler mit einem Finger auf einer Saite 2 verschiedene Töne an einander zieht, und gleichsam in einander schmelzt. Die Oboisten, Clarinetten, Fagottisten können den Artikel in der Flötenschule vom Durchziehen hierüber durchlesen, und dasselbe auf ihre Instrumente übertragen suchen. Die Hornisten, Posaunisten müssen es der Singstimme durch fleißiges Studium so viel möglich gleich zu machen suchen. Doch gehört dieß für Leute, welche als Künstler mit der Zeit auftreten wollen.

Dieses Hinauf- und Heruntergleiten der Stimme ist eine wesentliche Schönheit des Gesanges.

sanges, wenn es gut executirt, und am rechten Orte angebracht wird. Ausserdem wird es eckelhaft und unerträglich.

Bey Discantstimmen macht es die meiste Wirkung, weniger bey Tenorstimmen, die Bassisten aber haben sich dessen gänzlich zu enthalten.

Zwischen 2 Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, hat dieses Cercar den schicklichsten Platz, nämlich:



(Diese Zeichen bedeuten das in einander Schmelzen der Töne)

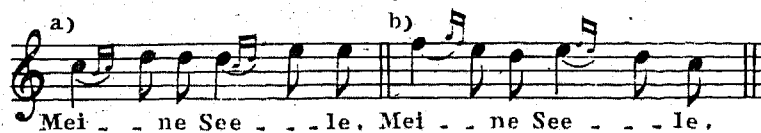
Im Aufsteigen thut es mehr Wirkung, wenn der Ton während dem Ziehen allmählich verftärkt wird, ohngefähr nach diesem Zeichen $<$ im Abfteigen mufts es aber nach dem entgegengesetzten Zeichen $>$ executirt werden. In dem letzten Falle hat sich aber ein Sänger in Acht zu nehmen, dafs ihm der Ton nicht ausbleibt.

Soll diese Manier aber nicht zu grell werden, so darf das Ineinander schmelzen der Töne nicht zu langsam geschehen.

Bey Fermaten kann dieses Cercar statt einer andern Auszierung dienen, Z. B.



Diese Manier ist nur in Tonstücken von einem empfindsamen oder traurigen Charakter anzuwenden, und das Ziehen mufts desto geschwinder gehen, je weiter das Intervall entfernt ist. Die Nachschläge von 2 Noten, oder der doppelte Nachschlag findet, ausser beym Schlusse des Trillers am gewöhnlichsten bey auf und abfteigenden Secunden Statt. Im Aufsteigen bedient man sich des Nachschlags von unten a) und beym Abfteigen des von oben b)



Mei - - ne See - - - le. Mei - - ne See - - - le.

Da diese Nachschläge in die Zeit der vorhergehenden Note fallen, so hat man wohl zu beobachten, dafs sie nicht auf eine unrechte Sylbe gelegt werden.

Vom D o p p e l v o r s c h l a g .

Wenn man die beyden kurzen Vorschläge, die einer Note von unten und von oben gegeben werden können, zusammen nimmt, so erhält man dadurch einen D o p p e l v o r s c h l a g (Anschlag). Durch diese Manier wird der Vortrag lebhafter, und die Accentuation gewisser Sylben und Töne gehoben und verftärkt. Er findet daher nur vor langen Sylben, oder vor Noten Statt, die einen langen Takttheil vorstellen. Er besteht in einem grossen oder kleinen Terzensprunge, aus 2 kurzen genau an den folgenden Ton sich anschliessenden Nötchen, die mit dem Eintritte dieses Tons geschwind vorgetragen werden müssen, und in der Regel schwächer angegeben werden, als die Haupt-

note. a) In langsamen Sätzen kann die erste Note eines solchen Anschlags länger dauern, und auch stärker vorgetragen werden, als die 2te, je nachdem es der Ausdruck fodert, und die Beschaffenheit der Hauptnote es erlaubt. Man fügt in diesem Falle der ersten kleinen Note einen Punkt bey, weswegen dieß auch der punktirte Anschlag genannt wird. b) Je inniger die Empfindung, desto länger muß die erste Note dieses Anschlags gehalten werden. Sind aber die kleinen Nötchen weiter als eine Terz von einander entfernt, so muß diese Manier etwas langsamer vorgetragen werden. c)

a) Mein Hei - - land lebt. b) Mein Hei - - land lebt. c) Mein Hei - - land lebt.

F. p. F. p. F. p. F. p. F. p. F. p. F. p. F. p. F. p.

Von dem Schleifer.

Wenn der aus einem Terzensprunge bestehende Anschlag mit der übersprungenen Note ausgefüllt wird, so erhält man den so genannten dreyfachen Schleifer. a) Er kann daher, so wie jener, nur auf einem langen Takttheile vor einer etwas langen Note, oder vor einer kurzen bey langsamer Bewegung angebracht werden.

In Ansehung des Vortrags hat man auf den Charakter des Gesangstückes zu sehen: in feurigen Stücken kann er stark und geschwind, in traurigen schwächer und langsam ausgeführt werden, doch darf der Vortrag weder zu schleppend werden, noch darf er der Hauptnote mehr als die Hälfte entziehen. b)

a) b) Andante.

Ge - grüs - set sey mir schön - fte Son - - ne.

Der Schleifer von 2 Tönen kann auf das gute und schlechte Takttheil fallen, nur muß die Note von einiger Bedeutung seyn. Am liebsten machen ihn die Sänger bey einem Quartensprunge. a) Auch kann er vor steigenden und fallenden Secunden, vor steigenden Quinten und Sexten angebracht werden. b) Diese Manier wird meistens in feurigen Gesangstücken gebraucht, und erfordert, deswegen einen geschwinden Vortrag. c)

a) b) c)

Kaum steigt zu

ih - rem frohsten Lauf die Sonn in vol - ler Pracht herauf, seht! seht! so verläßt der Herr sein Grab.

Der punktirte Schleifer findet meistens nur in Gesangstücken von einem zärtlichen Charakter Statt. Am besten wird er vorgetragen, wenn das erste oder punktirte Nötchen stark, die beyden folgenden aber sanft und gelinde angegeben werden. Er kann, so wie der vorhergegangene Schleifer vor jedem Intervalle stehen, nur muß er jederzeit auf das gute Takttheil fallen. In Ansehung der Dauer ist diese Manier mehreren Veränderungen unterworfen, a) b) c) und der Sänger hat sich mit der Verschiedenheit der Ausführung nach der Bewegung und Harmonie zu richten.

Andante. Allegro.

a) b) c)

Vom Schneller.

Der Schneller wird nur immer auf einerley Art unverändert mit Stärke und Geschwindigkeit vorgetragen. a) Zur brillanten, energischen Darstellung vieler Stellen ist er daher sehr brauchbar, so wie er sich besonders im Herabfteigen sehr gut ausnimmt. In geschwinder feuriger Bewegung kann er daher fast überall angebracht werden, nur nicht bey durchgehenden Noten, denn seinem Charakter nach ist er nur da, um den Hauptnoten Glanz und Kraft zu verleihen. b)

a) b)

O ed - ler Sieg, o star - ker Held!

Vom Triller.

Der Triller ist eine der schönsten Zierrathen des Gesanges, welche man schlechterdings in seine Gewalt zu bekommen suchen muß, um so mehr, als er in den Tonstücken von dem verschiedensten Charakter vorkommt, wonach er (wie schon oben der Grundsatz bestimmt wurde) bald glänzend, lebendig und kraftvoll, bald schwächer, sanfter und weicher seyn muß. Da es keine ganz genaue Regel giebt, nach welcher man ganz verläßig auf die dabey nöthige Bewegung der Kehlgorgane selbst wirken kann, so ist er auch schwer für den Sänger zu lernen. Alles was hiebey geschehen kann, ist, dafs man eine Methode vorschreibt, nach welcher die Organe zu der hiezu erforderlichen, regelmässigen Fertigkeit

keit kommen.

Die Methode, welche man sonst hiezu gewöhnlich anwand, bestand darinn, dafs man die Schüler alle jene Manieren sehr frühzeitig üben liefs, welche Aehnlichkeit mit dem Triller haben. Dadurch wurde bey dem einen Schüler die natürliche gute schon vorhandene Anlage immer mehr ausgebildet, und bey dem andern, der eine weniger gute besafs, die Fähigkeit erzeugt, sich eine gleiche oscillatorische Bewegung der Kehle, die zum Triller erforderlich ist, und seine Schönheit ausmacht, eigen zu machen.

Der Triller besteht aus einer anhaltend gleichförmigen Bewegung der Note, worauf er gezeichnet ist, mit jener, welche um eine Stufe höher steht. Jene kann man daher die Vorschlagsnote, diese die Hauptnote nennen. Da nun jeder regelmäfsige Triller auch einen Nachschlag haben mufs, welcher am Ende der Bewegung angebracht wird, so kommen sonach Serley Arten von Noten bey dem Triller in Betrachtung, nemlich die Vorschlagsnote, womit der Triller eigentlich beginnt, 2ten die Hauptnote, worauf der Triller angezeigt ist, und welche mit jener Vorschlagsnote in gleichförmiger Bewegung abwechselnd den Triller bildet, und die Schlufsnote, welche der unter der Hauptnote liegende Ton ist, welcher mit der Hauptnote den so genannten Nachschlag bildet. Z.B.

Zeichen des Trillers. Hauptnote. Vorschlagsnote. Hauptnote. Schlufsnote mit der Hauptnote. oder der Nachschlag. Der ganze Triller. einfache, doppelte Geschwindigkeit.

Bey den Uebungen des Trillers mufs man, wie überhaupt bey allen Manieren und Vorschlägen, zuerst sehr langsam singen, ohne dabey weder Zunge, noch Lippen, oder das Kinn zu bewegen, und mufs die Töne des Trillers abwechselnd schwellen und abnehmen lassen, wie bey dem Tonausziehen. Nach und nach, durch fleifsige und genaue Uebung nimmt die Schnelligkeit des Trillers schon zu. Man versuche es bald mit ftarker, bald mit schwacher Stimme, fange aber immer ganz langsam an, und lasse es nur nach und nach immer geschwinder werden, bis sich die Kehle dazu eingerichtet hat, so gleich in der gewünschten Geschwindigkeit den Triller vortragen zu können.

Diese Methode mufs man, da sie höchst wesentlich ist, durchaus befolgen, damit die Intonation ihre Vollkommenheit erhalte, und das Oscilliren der beyden Trillertöne in schärfen, vollkommen gleichen Schlägen geschehe. Hält man nicht sehr streng darauf, sondern läfst den Schüler nach Belieben trillern, so gewöhnt er sich das abscheuliche Meckern an, wo er einen und denselben Ton mit Schnelligkeit herausstößt, oder er verfällt in den Fehler, in der Terz, statt in dem Intervall eines ganzen oder halben Tones zu trillern, denn es giebt keine andere Art des eigentlichen Trillers, als jene des Trillers mit einem ganzen a) oder halben Töne, b) je nachdem nämlich die Vorschlagsnote in einem oder dem andern dieser 2 Verhältnisse steht. Anfänger pflegen gemeiniglich die Vorschlagsnote in dem Verhältnisse einer gr. Secunde zu tief, so wie jene in dem einer kleinen zu hoch zu nehmen, worauf Lehrer besonders sehen müssen.

Der Triller ist dann von der besten Art, wenn er sich ganz rein, und leicht in der

Kehle bildet, ohne dafs eine Nachhilfe der Bruft nöthig ist, und wenn die beyden 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 nach dem Charakter des Stückes, oder der Stelle, bey der er steht, eine verschiedenartige Behandlung, also auch ein verschiedenes Mafs der Geschwindigkeit in den Schlägen. Eben so mufs derselbe auch verschieden gemacht werden, je nachdem die Töne sind, besonders, je nachdem die Art der Stimme ist, welche den Triller producirt. Höhere Töne fodern einen lebhafteren, tiefere einen langsameren Triller, eben so dürfen tiefe Stimmen sich nicht jener Geschwindigkeit in den Schlägen bedienen, wie die hohen, jene müssen mehr Fülle, diese mehr Gewandheit in demselben darstellen. Sanfte Stücke erfodern einen weichen, so zu sagen innigen Triller, feurige einen kräftigen lebendigen. Doch darf der Triller in keinem Falle weder zu geschwind, noch zu langsam seyn. Der geschwindeste Triller darf immer noch die größte Deutlichkeit und Gleichheit in den Schlägen, so wohl in Hinsicht des Tempo, als des gleichen Mafses von Kraft, nicht vermissen lassen, und auch der langsamste Triller mufs den Fluss in der Bewegung vernehmbar bezeichnen. Auch das Locale mufs bey dem Triller berücksichtigt werden. In der Kirche, oder an jedem andern Orte, wo es stark klingt, thut Z. B. ein langsamer Triller mehr Wirkung, im Theater ein schneller.

Sehr gut ist es, einen Schüler recht genau die Eintheilung der Schläge nach der vorgelegten Taktbewegung vorher so angeben zu lassen, dafs man mit der langsamsten beginnt, und dann durch alle Grade die Geschwindigkeit wachsen läfst. c)

Noch einmal so geschwind, 2mal so geschwind, 3mal so geschwind,
noch einmal so viele Schläge. 2mal so viel Schläge. 3mal so viel Schläge.

Die Töne, womit man den Triller zu lernen anfängt, müssen jeder Stimme die natürlichsten und geläufigsten seyn, und man darf nur nicht eher denselben auf einer andern Stufe versuchen, ehe man denselben auf der leichtesten ganz in seiner Gewalt hat. Ist dieses, dann mufs man selben auf allen Tönen, die höchsten und sehr tiefen ausgenommen, und auch auf allen Vocalen üben.

In geschwinder Bewegung mufs der Nachschlag so geschwind, wie der Triller executirt werden; im langsamen Tempo, bey Schlußtrillern einer verzierten Cadenz, und bey Fermaten findet ein langsamerer Nachschlag Statt. Nur ist wohl zu merken, dafs sich die Schlußnote an den Nachschlag, und dieser sich wohl an den Triller anschliessen mufs.

Bey dem Nachschlage bestimmt die Vorzeichnung, oder Modulation, so wie bey dem Hilfstöne des Trillers, jederzeit die große, a) oder kleine Secunde. b) Nur darf bey einem Nachschlage nie eine übermäßige Secunde Statt finden. c) Liegt die Note vor dem Trillertiefer, so wird der Triller mit dem Zusatz von unten, d) liegt sie höher, mit dem Zusatz von oben gebraucht. e)

unrecht. 865. besser.

Wenn die Taktglieder sehr kurz sind, so wird der Triller ohne Nachschlag gemacht. a) Dieses gilt auch von punktirten Noten in geschwinder Bewegung, besonders, wenn die folgende Note eine Stufe tiefer fällt. b) Ist aber die Bewegung nicht zu geschwind, und steht die folgende Note höher als die punktirte, so kann ein Nachschlag angebracht werden. c) Bey Triolen und viergliedrigen Figuren ist ebenfalls kein Nachschlag anwendbar. d) Bey einer Reihe von Trillern (Trillerkette) bekommt aber jeder Triller seinen Nachschlag. e)

Beym Gesange bekommt gemeinlich der Triller mit dem Nachschlage eine, und die Schlussnote die andere Sylbe. Oft kommt aber auch noch eine Sylbe auf den Nachschlag.

Bey langen Trillern kann man auch durch Wachsen und Abnehmenlassen viele Schattirung in diese Manier bringen, wozu aber schon viele Festigkeit, und besondere Aufmerksamkeit auf die Reinheit der Intonation erfordert wird, damit bey dem Wachsen die Vorschlagsnote nicht zu hoch, und bey dem Abnehmen zu tief werde.

Vom Pralltriller.

Dieser ist eigentlich nichts als ein kurz und schnell geschlagener Triller ohne Nachschlag. Er wird mit dem Zeichen \sim über der Note angedeutet, und zwar vorzüglich über einer solchen, welche einen veränderlichen Vorschlag von oben her, oder eine diesem gleichgeltende volle Note vor sich hat. Z. B.

Bey Singstücken wird der Pralltriller gemeinlich auch nur blofs mit tr. bezeichnet.

Vom Mordent.

Was der Pralltriller bey Vorschlägen oder Vorhalten von oben ist, das ist der Mordent bey Vorschlägen oder Vorhalten von unten. Sein Zeichen ist ein durchftrichenes σ . Er muß so wohl bey längeren, als kürzeren Noten geschwind und mit Schärfe vorgetragen werden. Um diese zu verstärken, erhöht man die untere Hilfsnote um einen halben Ton, doch darf die folgende Note nicht einen ganzen Ton tiefer liegen.

Vom Doppelschlage oder Gruppetto.

Dieser besteht aus einer Figur von 3 kleinen Noten, die aber nicht auf das Zeitmaafs der Note, vor welcher sie steht, sondern unmittelbar nach der vorhergehenden Note zwischen inne fällt, a) diese Manier nimmt daher mit dem Eintritte der vorhergehenden Note ihren Anfang. Ist aber die Bewegung langsam, oder die Note punktiert, und nicht allzu kurz, so tritt sie später ein. b) Der Doppelschlag kann überall Statt finden; indessen thut er bey aufsteigenden Noten mehr Wirkung, als bey absteigenden. c)

The musical notation consists of three staves. The first staff is labeled 'a)' and 'Adagio', showing a single note with a double stroke. The second staff is labeled 'b)' and 'Adagio', showing a double stroke on a note. The third staff is labeled 'c)' and 'Allegro', showing a double stroke on a note in a faster tempo.

Diese Verzierung muß leicht und ungezwungen geschehen, doch erhält die erste Note derselben einen größern Nachdruck, und wird auch etwas länger gehalten. Diese Manier richtet sich vorzüglich nach dem Charakter des Tonstückes, so wie der Stelle, bey der sie steht.

Oft vertritt auch der Doppelschlag die Stelle des Trillers. In diesem Falle wird er der prallende Doppelschlag genannt. a) Dieser kann in jeder Bewegung, und überall angebracht werden, wo im geschwinden Tempo ein kurzer Triller Statt finden kann. b)

The musical notation consists of two staves. The first staff is labeled 'a)' and 'Ausführung', showing a double stroke on a note. The second staff is labeled 'b)' and 'Allegretto' and 'Allegro', showing a double stroke on a note in a faster tempo.

Was die beynahe veraltete Manier der Bewegung angeht, welche in einem Schweben, oder Hin und her schwanken eines langen Tones besteht, und mit oder ~~~~ bezeichnet wird, so ist sie dem Sänger nicht wohl zu empfehlen, da sie nur äußerst selten gut vorgetragen wird, und derselbe mehr und nähere Ausdrucksmittel hat, als diese gefährliche Manier. Was dieselbe in der Anwendung für die Instrumentalisten betrifft, so wird das nöthige darüber bey jedem einzelnen Instrumente, wo sie anzuwenden ist; angeführt werden.

Von der Manier des Durchziehens, welche oben N^o 11 angegeben wurde, ist bereits schon Seite 58 gehandelt worden.

Es ist uns daher nur noch übrig, etwas von dem Battement zu sprechen. Das Battement ist eine dem Mordent ähnliche Manier, welche sich von demselben nur dadurch unterscheidet, daß der Mordent im Haupttone anschlägt, da das Battement mit dem tiefern nächsten halben Tone anfängt. Sie wird mit kleinen Noten angedeutet, wie bey a) und ausgeführt, wie bey b).

The musical notation consists of two staves. The first staff is labeled 'a)' and shows a battement on a note. The second staff is labeled 'b)' and shows a battement on a note.

Man braucht diese Manier in muntern Stücken anstatt der Vorschläge und Mordenten, um gewisse sonst leere Noten mit mehr Geift, und recht lebhaft vorzutragen. Doch brauche man sie selten, so wie sie ohnehin schon ziemlich aus der Mode gekommen ist.

Von den Passagen.

Passagen, Rouladen, Coloraturen u. s. w. nennt man in dem Sinne, wie wir itzt davon handeln, die Fortsetzung mehrerer gereihten Notenfiguren im geschwinden Zeitmaße. Daraus folgt, daß zu dem richtigen, deutlichen, runden und gleichen Vortrag derselben (denn so wie der einzelne Ton mit diesen Eigenschaften, so müssen auch die Töne in der Verbindung auf gleiche Art producirt werden) viele Fertigkeit und Uebung erfordert wird. Nicht alle Sänger gelangen zu einer gleichen Vollkommenheit in der Ausübung derselben. Eine feste starke Bruft ist hierzu ein Haupterforderniß, auch wirkt die Beschaffenheit der Stimmorgane mächtig auf die Geschwindigkeit und auf den guten Vortrag der Passagen. Wem die Natur die hierzu erforderliche vortheilhafte Organe versagte, der wird es kaum bey aller Mühe zu einer bedeutenden Fertigkeit in denselben bringen. Er verlege sich lieber auf den einfachen Vortrag, und überlasse diese mechanische Kunst, die freylich, von einem vollendeten Künstler angewandt, ein wirkungsvolles Darstellungsmittel ist, dem glücklicher begabten Sänger.

Die Passagen müssen eben so, wie der Triller zu erst ganz langsam geübt werden. Bekömmt nach und nach die Kehle mehr Fertigkeit, so kann man den Grad der Geschwindigkeit vermehren. Sie werden entweder gestossen, oder geschleift. Im ersten Falle thun sie im feurigen, im 2^{ten} bey dem sanfteren Vortrage viele Wirkung. Die Vermischung beyder Arten giebt dem Sänger die mannigfaltigste Gelegenheit, die verschiedenste Darstellung der Passagen zum beabsichtigten Ausdrucke bewerkstelligen zu können. Dadurch erhält jede Passage erst Geift und Leben, und nur dann ist ihr Gebrauch ächt künstlerisch, wenn auch das mannigfaltigst scheinende Gewebe von Notenfiguren höhere Deutung erhält, und die ihnen eingeprägte Einheit der künstlerischen Anschauung so herrlich in der größten Mannigfaltigkeit wiederstrahlt. Nur dann können dergleichen Figuren als wahre Ausdrucksmittel in der Production des Künstlers erscheinen, denn dann verschwindet das Zufällige, alles hat nothwendige Beziehung, das außerdem todte Geklimper erhält eine geiftige Verknüpfung, und das kleinste Nötchen trägt das Gepräge des schönen Geiftes, welcher sich in der vollendeten Production des Künstlers ausspricht.

Formeln der Verbindung dieser beyden Vortragsarten des Schleifens und Stossens bey Passagen zur Hervorbringung des mannigfaltigsten Ausdrucks lassen sich daher geben, aber wahre geiftige Deutung, Seele erhalten sie erst durch den sie belebenden Geift, durch die Aufnahme und innige Verwebung in die Einheit der künstlerischen Darstellung. Dadurch ist nun schon die Hauptnorm im Vortrage der Passagen in ästhetischer Hinsicht gegeben, und es ist daher nur noch nöthig, von der Art des Vortrags derselben in technischer Hinsicht zu sprechen.

Die Passagen, wie vorhin gesagt wurde, werden entweder geschleift, oder gestossen. Das Schleifen der Passagen geschieht, wenn die Noten alle auf einem Vocale ohne Wiederholung dessen, an einander gezogen werden, so wie ein Violinist mehre-

re Noten mit einem Bogenstrich vorträgt. Bey gestoßenen Passagen wird der Vocal bey jeder Note gelinde wiederholt, so daß eine Note von der andern gleichsam abgesondert zum Gehöre kömmt. Auf der Violine geschieht dieses, wenn jede Note einen besondern Bogenstrich erhält.

Der Sänger hat sich aber in Acht zu nehmen, daß er den Vocal bey der Wiederholung nicht zu hart ausspricht, oder daß das a Z. B. nicht in ha verwandelt wird, damit die Passage keinen komischen Anstrich erhält. Daß die Consonanten erst bey der letzten Note ausgesprochen werden, versteht sich von selbst.

Eine Regel bey dem Passagen Singen ist, daß keiner der Theile des Mundes dabey bewegt werde; er muß ganz in derselben Lage, wie bey dem Scalasingen, gehalten werden.

Bey aufsteigenden Passagen müssen die Töne in der Regel allmählich verstärkt werden, so wie im umgekehrten Falle die Stärke etwas abnehmen muß.

Man bestrebe sich die erste Note rein zu intoniren, und ihr etwas mehr Nachdruck zu verleihen, widrigenfalls läuft man Gefahr, die ganze Coloratur unrein zu singen.

Auch ist es gut, wenn man die Passagen so wohl mit ganzer (forte) als mit halber Stimme (sotto voce) übt. Bey gleich auf einander folgenden Wiederholungen ist es von vieler Wirkung, wenn die Passage zum erstenmale stark, und zum 2tenmale sotto voce vorgetragen wird. Ueberhaupt findet jede Schattirung mit F, P, cresc. u. s. w. bey Passagen Statt, je nachdem es der zu gebende Ausdruck fodert. In affectvollen Bravourarien wirken die Passagen mit abwechselnder Stärke und Schwäche auf folgende Art vorgetragen, mächtig. Z. B.



Zur Übung in den Passagen geben wir einige Muster mit A. B. C. bezeichnet, woraus sich der Schüler genug Fertigkeit in seiner Kehle erwerben kann. Zugleich dienen diese Muster, welche im Grunde nichts als Veränderungen eines und desselben Gesanges bey gleicher Harmonie sind, dem Lehrer dazu, daß er sich, wenn er irgend eine Passage in einem Gesangstücke der Kehle des Schülers nicht anpassend finden sollte, daraus Formeln einer andern entnehmen kann. Da bey diesen Veränderungen und Figuren auch manche mit kleinen Nötchen bezeichnete vorkommen, und diese Art des Vortrags bey manchen Passagen in den höhern Stimmen vorkömmt, so ist die Verfahrungsart dabey etwas näher zu erklären. Diese abgestoßenen Noten werden durch Stofs oder Druck der Kehle (expirierend) hervorgebracht, und dieser Stofs erfolgt aus der Brust und dem Unterleibe, der dabey in einer oscillirenden Bewegung ist, indem er gegen das Zwergfell drückt. Doch darf die Expiration nicht zu merklich seyn. Es ist daher nothwendig, dabey die Oeffnung des Mundes ein wenig zu verengen, und die Stimme zu mäßigen.

Auch ist es nothwendig, daß der Lehrer den Schüler eine und die nämliche Passage mit mehrerley Veränderung von Schleifen und Stofsen vornehmen lasse, wovon er sehr viele Muster in der Violinschule unter dem Artikel Stricharten findet, von welchen er die für den Gesang überhaupt so wohl, als besonders für die Kehle des Schülers passenden wählen muß.

This page contains a single system of musical notation for section A, consisting of 13 staves. The notation is written in a single system, with each staff containing a line of music. The music begins with a treble clef and a key signature of one flat. The first few staves feature a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together. The music becomes increasingly complex and rapid in the lower staves, with many notes beamed together in a dense texture. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and some accidentals (sharps and naturals) are present in the lower staves. The page ends with a double bar line.

This page contains 14 staves of musical notation, all within a single system. Each staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The music is primarily composed of eighth and sixteenth notes, frequently beamed together in groups. There are several slurs and accents throughout the piece. The notation is dense and rhythmic, typical of a technical exercise or a specific style of music. The system ends with a double bar line.

This page contains 15 staves of musical notation, all in treble clef. The music is organized into several systems. The first system consists of the first two staves, the second system of the next two, and the third system of the remaining eleven staves. The notation includes a variety of rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, often grouped with beams. Slurs are used to indicate phrasing across multiple notes. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

This page contains 14 staves of musical notation, likely for a piano or similar instrument. The notation is written in a single system across the page. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music is characterized by a steady, rhythmic pattern of eighth notes, often grouped in pairs or small clusters. The melody moves in a generally ascending or descending stepwise fashion across the staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings, though the latter are less distinct. The piece concludes with a double bar line at the end of the final staff.

Hat der Schüler seine Stimme für Passagen geschickt gemacht, so muß noch erst der Grund zum guten Vortrage im Adagio gelegt werden, dann wird eine Allegro Arie mit Passagen zu singen, ihm eine Kleinigkeit seyn.

Dazu gehört aber auch die Kenntniß

Von den willkürlichen Auszierungen.

Hat der Sänger den ganzen zu gebenden Ausdruck eines Tonstückes gefaßt, und ist er so im Besitze der nöthigen Ausdrucksmittel, daß er ohne alle Verzierungen schon das ganze Tongemälde hingeben kann, dann ist die Zeit, ihn mit den willkürlichen Auszierungen bekannt zu machen, und nur einige Winke, nur einige Beyspiele, und der Sänger hat reichlichen Stoff, diejenigen Stellen mit besonderm Ausdrucke zu heben, welche ihm mehr Mannigfaltigkeit, mehr Glanz in der Darstellung zu verdienen scheinen. So vortrefflich daher in dem Gesange eines wahren Künstlers dergleichen Manieren sind, so verderblich sind selbe auch, wenn sie entweder am unrechten Orte stehen, oder nicht als nothwendig mit in den Vortrag des Ganzen verwebt sind. Es ist daher eher zu rathen, sich lieber dergleichen zu enthalten, als solche unrichtig anzubringen, besonders bey den Werken größerer Tonsetzer, indem hier schon viel Studium dazu gehört, in den Geist ihrer Werke einzudringen, geschweige erst ihre Tonzeichen noch höher deuten zu wollen. Das beste und untrüglichsste Mittel, um sich hierinn einige feste Grundlage zu erwerben, ist ohnfretig dieses, wenn man die Werke der besten Tonsetzer studiert, den von ihnen selbst bezeichneten Vortrag sich eigen macht, und denselben auf ganz einfache Noten zurückführt; denn so lernt man auch die einfachsten Stellen der geringeren Tonsetzer deuten, und ihnen, wo nicht den ganz passenden, doch auch keinen geringern Geist einzuflöszen.

Da wir bey der Abhandlung über die wesentlichen Manieren, jede dieser genau zergliedert, und ihre Anwendung gezeigt haben, so hat der Schüler dadurch einen großen Vorrath schon von den mannigfaltigsten Arten der Verzierungen, die, von dem Tonsetzer selbst bezeichnet, wesentlich im eigentlichssten Sinne des Wortes, von dem darstellenden Künstler aber gegeben, auch willkürlich genannt werden können.

Nebst diesen gehören auch jene melismatischen Verzierungen dazu, welche an die Stelle einfacher Töne gesetzt werden. Z. B.

Larghetto.



Einfache Melodie.



Wenn es der Raum dieser Blätter erlaubte, so könnte man davon unzählige Beispiele angeben. Allein wir enthalten uns desselben, und fügen nur noch die für angehende Sänger, so wie für alle Instrumentalisten sehr wichtige Bemerkung bey, mit solchen willkürlichen Verzierungen äußerst sparsam, und mit Ueberlegung zu verfahren, und sich nicht von dem gemeinen Urtheile der profanen Menge hinreißen zu lassen, welcher freylich eine Reihe solcher Notenfiguren ohne alle Beziehung willkommen ist, um die Leere des Herzens auszufüllen, und ihrer schwachen Einbildungskraft, welche kein Ganzes fassen, noch weniger aber die Beziehung jedes Einzelnen zu demselben sich entziffern kann, doch etwas Gefücktes vorzuführen, so wie man auch von dem häufigen Gebrauche derselben, selbst hie und da bey den wichtigften Stellen, auf die kleine, winzige Seele des gemeinen Musikers schließsen kann.

Was die in dem Stücke anzubringenden Nuancen und Schattirungen betrifft, wo durch einzelne Töne oder Stellen ins Licht, andere in den Schatten gestellt werden, Z. B. durch starken, schwachen Vortrag, durch Ab- und Zunehmen, durch Zurückziehen, Verzögern, Beschleunigen, durch das Herausheben der Accentuation, u. s. w. (was oben in der Lehre vom Vortrage schon behandelt wurde) so sind diese nicht zu den willkürlichen Auszierungen zu rechnen, sondern sie liegen in dem gehörigen Vortrage des Stückes als nothwendig bestimmt, indem das Versäumen derselben offenbar Fehler gegen die wahren Regeln der künstlerischen Darstellung ist.

Als Muster von Verzierungen geben wir ein Lied vom Bighini mit Veränderungen dieses Meisters, und 2 Stücke aus den vortrefflichen Singübungen dieses Meisters, die Schülern, welche sich in der Kunst des Gesanges bilden wollen, nicht genug zu empfehlen sind. Das Largo im letzten dient als Muster für Veränderungen, besonders, wenn der Lehrer dem Schüler den Gesang ohne Verzierung angiebt, und das Allegro in demselben kann auch als eine vorzügliche Uebung für den Schüler in Passagen betrachtet werden.

Lied mit Variationen für den Gesang von Righini.

Etwas langsam.

Ge_sang verschönt das Le_ben; denn

Freu_de liebt Ge_sang. Er weilt den Saft der Re_ben zum rei_nern Göt_tern

trank; er wiegt im ban_ken Her_zen den Geift des Grams zur Ruh; er

singt in mun_tern Scher_zen uns hei_re Weisheit zu. Er singt in mun_tern

Scher_zen uns hei_re Weis_heit zu.

NB. Der Chor wiederholt die 2. letzten Verse jeder Strophe nach der bey der 1ten Strophe angegebenen Melodie.

Var: 1    

Uns lehrt der Reitz der Lie - - - der die Spra - - che der Na - - tur; kaum
kehrt der Früh - ling wie - - - der, so füllt Ge - sang die Flur; dann
schluch - - zet Phi - - lo - - me - - le ihr Lied am Wie - - sen - - bach, und
je - - - des Hö - - rers See - - - le halt ih - - re Kla - - - gen nach.

Var: 2    

Der Zau - - ber sü - - fser Tö - - - ne ver - e - - delt das Ge - fühl, den
zar - - ten Sinn fürs Schö - - - ne weckt Lied und Sai - ten - - spiel; ihr
Ton wirkt mil - - dre Trie - - be für frem - - des Mifs - - ge - schick, Ge -
sang nährt Men - schen - lie - - - be, und för - - dert Men - schen - - glück.

Var: 3   

Hier in der Freundschaft Krei - - - se, der Tugend zuge - - -
sellt, hier ist Ge - sang für Wei - - - se ein Ruf aus befs - - - rer Welt; hier,
wo er man - che Bür - - de der Mensch - heit leich - - ter macht, ja
hier sey sei - - ner Wür - - - de dies Festlied dar - - - ge - bracht.

Larghetto

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, starting with a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The bass staff provides a harmonic accompaniment with notes and fingerings (e.g., 5, 6, 6, 7, 5, 6, 7, 3, 6, 4#, 6, 5, 6, 3#) written below the notes.

The second system continues the musical piece. The treble staff shows a continuation of the melodic line. The bass staff includes fingerings such as 3, 6, 6, 9, 5, 6, 6, 9, 8, 5, 4, 3, 3, 6, 6, 6, 6.

The third system includes the instruction "Minore." written above the treble staff. The music continues with a change in mood. Fingerings in the bass staff include 6, 4, 5, 3#, 3#, 3, 5, 7, 3, 5, 3, 6, 4, 3#.

The fourth system shows further development of the piece. The treble staff has a melodic line with some slurs. The bass staff has fingerings 4, 3, 6, 5, 6, 7, 3, 6, 4, 3#, 3#, 3#.

The fifth system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has fingerings 6, 6, 5, 4#, 3#, 3, 6, 6#, 7#, 8, 3#, 6.

The sixth system continues the musical piece. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has fingerings 7, 3#, 7#, 3#, 5, 3, 6#, 3, 4#, 3, 6, 5, 6, 7, 3#.

Variation.

The seventh system is labeled "Variation." and shows a change in the musical theme. The treble staff has a more rhythmic melodic line. The bass staff has fingerings 3, 5, 6, 6, 7, 5, 6, 7, 3.

The eighth system continues the variation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff has fingerings 6, 4#, 3#, 6, 5, 7, 6, 3, 3, 4#, 3#, 6, 6, 5.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass clef staff contains a bass line with notes and fingerings (4, 5, 3, 6, 5, 3, 6).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues the melodic line. The bass clef staff contains notes and fingerings (6, 6, 6, 6, 3, 8, 9, 4).

Third system of musical notation. The treble clef staff features a melodic line with a fermata over the final note. The bass clef staff contains notes and fingerings (6, 7, 6, 8, 4, 3, 6, 3, 7, 5, 3).

Largo.

Fourth system of musical notation, marked 'Largo'. The treble clef staff has a melodic line with a fermata. The bass clef staff contains notes and fingerings (7, 5, 3, 6, 3).

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a fermata. The bass clef staff contains notes and fingerings (7, 5, 3, 6, 3, 5, 3).

Sixth system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a fermata. The bass clef staff contains notes and fingerings (6, 7, 3, 7, 3, 8, 5, 3, 7, 3).

Seventh system of musical notation. The treble clef staff has a melodic line with a fermata. The bass clef staff contains notes and fingerings (6, 4, 6, 3, 7, 3, 8 unis., 5, 3).

Allegro.

5/3

6/3

7/4 2

7 6#

7 3#

6 4# 2

7 3#

6 5 6

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps). The music features a complex melodic line in the treble staff and a more rhythmic accompaniment in the bass staff. Fingering numbers (1-5) are visible below the notes in the bass staff.

The second system of musical notation continues the piece. It features similar melodic and rhythmic patterns as the first system, with intricate fingerings indicated by numbers 1-5 in the bass staff.

The third system of musical notation shows further development of the musical themes. The treble staff continues with its melodic line, while the bass staff provides a steady accompaniment with various fingering techniques.

The fourth system of musical notation includes a variety of rhythmic patterns and melodic motifs. The bass staff shows more complex fingering, including some double and triplets.

The fifth system of musical notation maintains the intricate texture of the piece. The treble staff has a flowing melodic line, and the bass staff has a rhythmic accompaniment with detailed fingering.

The sixth system of musical notation features a mix of melodic and rhythmic elements. The bass staff includes some triplet markings and complex fingering.

The seventh system of musical notation shows a continuation of the musical themes. The treble staff has a melodic line with some rests, and the bass staff has a rhythmic accompaniment.

The eighth system of musical notation concludes the page. It features a final melodic phrase in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff with various fingering.

Zur ganz genauen Belehrung über diese wichtige Materie, geben wir noch folgende Regeln im Betreff der willkürlichen Auszierungen:

- 1) Muß jede Veränderung dem Sinne des Textes, und dem Charakter des Stückes angemessen seyn.
- 2) Müßen Verzierungen auf Worte (oder bey der Instrumentalmusik) auf Stellen von Bedeutung gelegt werden.
- 3) Dörfen einerley Manieren nicht zu oft gebraucht werden.
- 4) Darf durch das Verändern der Takt nicht im geringsten verrückt, sondern er muß auf das genaueste beobachtet werden.
- 5) Müßen die Zusätze für den Zuhörer verständlich und fasslich seyn, und mit Leichtigkeit, Ungezwungenheit, Präcision und Deutlichkeit, und zwar so vorgetragen werden, daß man gar nicht entdeckt, ob sie das Werk des Tonsetzers oder des Ausübers sind.
- 6) Darf durch die Verzierungen der Deutlichkeit der Worte, oder der Interpunction und Declamation nicht geschadet werden.
- 7) Müßen die Zusätze mit den begleitenden Stimmen ein gutes harmonisches Verhältniss haben, und dürfen durchaus keine Fehler wider den reinen Satz enthalten.

Unerlaubt ist jede willkürliche Manier (in engerer Bedeutung)

- 1) im Unisono,
- 2) in vollstimmigen Gesangstücken, Z. B. in Chören, oder überhaupt da, wo eine Stimme mehrfach besetzt ist.

- 3) wo die Stimme die Form der Begleitung hat,
 4) in der strengeren Schreibart, Z. B. Canons, Fugen, u. s. w.

Eine vorzügliche Gelegenheit, willkürliche Auszierungen anzubringen, sind die Fermaten und Cadenzen. Es ist daher nöthig, etwas wenigens von denselben zu handeln.

Von der Fermate und Cadenz

Die Fermaten sind Aufhaltungen von beliebiger Dauer, welche mit diesem Zeichen \circ angedeutet werden. Wie lange man bey den Noten, die mit demselben versehen sind, über die bestimmte Geltung verweilen müsse, läßt sich im Allgemeinen nicht genau bestimmen, sondern man muß aus den zufälligen Umständen, die diese Fermate erzeugt haben, das längere und kürzere Verweilen jedesmal zu entdecken suchen.

Die Fermaten werden gebraucht, um Ausrufungen, Verwunderungen, u. d. g. auszudrücken, den Ausdruck starker Leidenschaften zu bekräftigen, bedeutende Wörter und Stellen auszuheben, u. s. w. Sie werden entweder verziert, oder man trägt sie ohne irgend eine Manier ganz einfach vor. Bey den Verzierungen hat man die mehr oder mindere Bedeutung des Wortes in Betracht zu ziehen: ferner hat man zu beobachten, daß die Verzierungen dem Inhalte des Textes, und dem Charakter des Tonstückes im Ganzen angemessen, nicht zu lange sind, und sich auf die unterliegende Harmonie gründen. Demjenigen, der keine Kenntnisse von der Harmonie hat, ist es daher zu rathen, sich der Verzierungen dabey, so viel möglich zu enthalten. Doch wollen wir einige Beyspiele geben, wovon das erste für Sänger, die keine harmonischen Kenntnisse besitzen, das allgemein anwendbarste ist.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for a voice part, marked 'Adagio'. It consists of a vocal line with several fermatas (circles) placed over notes. Below the vocal line are the lyrics: 'oder: Ich klag' es dir. Ich klag' es dir. Ich klag' es dir.' The second system is for a piano accompaniment, marked 'Larghetto', 'Andante', and 'Allegro'. It consists of a piano line with the lyrics: 'Ver trau dich mir. Ver trau dich mir. Ver trau dich mir.' The piano line includes various musical ornaments and dynamic markings.

Tritt nach der Fermate unmittelbar eine fremde Modulation ein, so findet niemals eine Verzierung Statt, damit der Modulation ihre frappante Wirkung nicht geraubt werde, worauf der Effect berechnet ist. Gemeinlich steht in diesen Fällen das \circ auf der Pause, wo ohne dieß keine Verzierung erlaubt ist.

Die Schlüsse, welche kurz vor dem Ende einer Solo Parthie gesetzt, mit mehr oder weniger Verzierung ausgeschmückt, und mit einem Triller geendigt werden, werden Cadenzen genannt. Sollen diese einige Bedeutung in der Musik haben, so müssen sie sehr zweckmäfsig behandelt, und gut ausgeführt werden. Zu dem ersten gehört viele Einbildungskraft, wahre Kenntniß der Harmonie, und Bekanntschaft mit dem Geiste des Tonstückes, zu dem letztern ein braver Künstler, der besetzt von der in dem Stücke herr-

schenden Ideenfolge einen gedrängten Abriss seiner Gefühle giebt, und so die Wirkung des Ganzen durch diese letzte Aufreizung verstärkt. Wer sich nicht im Stande fühlt, diesen Anforderungen Genüge zu leisten, der vermeide selbe, oder schliesse bloß mit dem angezeigten Triller.

Es giebt ein, 2 und mehrstimmige Cadenzen. Beyde müssen dem Charakter des Tonstückes angemessen seyn. Bey einem traurigen rührenden Adagio müssen die Verzierungen aus langsamen tiefen Tönen, und gebundenen Figuren bestehen, auch können chromatische Intervallen und Dissonanzen eingemischt werden. Hingegen verträgt eine Cadenz in einem Allegro, worinn Freude, Vergnügen u. d'g. herrscht, besonders wenn es ein Bravour-Allegro ist, geschwinde Coloraturen, hohe Töne, und, aus etwas langen Noten bestehende Sprünge, je nachdem dergleichen in dem Gesangstücke mehr oder weniger vorkommen. Doch hüte sich der Sänger, sich zu weit von der Haupttonart zu entfernen. Auch giebt man die Regel, die Cadenz in einem Athemzug zu vollenden. Die Bewegung des Tonstückes kann zwar mitunter beybehalten werden, doch muß man sich nicht genau an den Takt binden, damit die Verzierung der Cadenz mehr einer Fantasie, als einem regelmäßigen Tonstücke gleiche.

Hat ein Sänger(oder Instrumentalist) nicht die Erfindungskraft, die Cadenz aus dem Stegreife vorzutragen, so muß er sich die Gedanken und Bestandtheile hiezu vorher entwerfen oder aufschreiben, aber doch so vortragen, als wenn er sie in dem Augenblicke erst erfunden hätte. Um einem Schüler aber die Fertigkeit beyzubringen, selbst Cadenzen erfinden zu können, ist es das Beste, selbe ihn nie aufschreiben, sondern bloß dem Gedächtnisse einprägen zu lassen. Einem Sänger ist es erlaubt, die Textesworte zu versetzen, damit die Verzierung auf einem zum Gesange bequemen Vocale gemacht werde.

Die Note mit dem Ruhepunkte muß so lange ausgehalten werden, bis das Accompagnement gänzlich schweigt. Damit aber die Brust nicht vom Athem erschöpft werde, so ist es nöthig, daß man so lange schweige, bis die Instrumentalisten im Begriffe sind, inne zu halten. Alsdann darf aber der haltende Ton nicht mit einemale, sondern er muß nach und nach seine Stärke bekommen, damit der verzögerte Eintritt der Stimme nicht zu merklich werde, was auch seine Anwendung bey den Blasinstrumenten hat. Was die Verfertigung von mehrstimmigen Cadenzen und derselben Regeln betrifft, so kann der Liebhaber diese Materie in der sehr guten Singschule vom Schubert nachlesen, nach welcher mehrere bereits abgehandelte Materien, gewiss zum Vortheile der Gesangsschüler, bearbeitet sind.

V o n d e m R e z i t a t i v e .

Das Rezitativ können wir, hier füglich als eine musikalisch bearbeitete Declamation annehmen. Es hält sonach das Mittel zwischen der gemeinen Declamation, und dem Gesange. Von der gemeinen Declamation unterscheidet es sich dadurch; daß

- 1) die artikulirten Töne der Sprache in einem gewissen Grade in den Sington übergehen, und daß ihre Höhe und Tiefe so genau bestimmt ist, daß dabey immer eine Tonart zum Grunde liegt,
- 2) daß diese Töne so geordnet sind, daß sie einer harmonischen Unterfützung fähig werden, oder von einer Folge abwechselnder Akkorde begleitet werden können.

Von dem eigentlichen Gesange unterscheidet es sich durch folgende Kennzeichen:

- 1) Ist es an keine bestimmte, und gleichartige Taktbewegung gebunden. Nur bey denjenigen Sylben pflegt sich der Sänger bey dem Vortrage des Recitatives etwas länger zu verweilen, die auch in der Declamation hervorstechend vorgetragen werden müssen; die übrigen werden gleich kurz abgefertigt, und nur die bedeutungsvollen herausgehoben, es mögen zu denselben Viertheils- Achttheils- oder Sechszehnththeilsnoten gesetzt seyn; denn das Recitativ wird in Rücksicht auf die Zeitdauer der einzelnen Sylben eben so vorge- tragen, wie eine Rede. Die Einkleidung desselben in den Takt geschieht hauptsächlich nur desswegen, damit theils die größern- und kleinern Ruhepunkte des Geistes, durch welche der Text verständlich wird, theils diejenigen Sylben, die mehr Nachdruck im Vortrage, als die übrigen erhalten sollen, dem richtigen Ausdrucks gemäß vorgefellt werden können.
- 2) Hat es keinen gleichförmigen melodischen Rythmus; man beobachtet dabey blofs die Einschnitte des Textes, ohne auf ein Ebenma der melodischen Theile zu sehen.
- 3) Enthält es keine melismatischen Verzierungen, sondern die Worte sind blos syllabisch eingekleidet, es hat auch
- 4) keine Haupttonart, auf welche sich die Modulation in andere Tonarten bezieht. Es schlieft daher nicht allein in einer andern Tonart, als in welcher es angefangen hatte, sondern es hat die Freyheit, sich aller Art der Modulation zu bedienen, welche dem Gange der Leidenschaften, welchen der Tonsetzer bezeichnen soll, angemessen ist.

Aus dieser Erklärung ergeben sich alle Regeln in Hinsicht des Vortrags desselben, so wie die Art, wie man denselben einem Schüler beybringen kann.

Das erste ist also, dafs man den Schüler den Text des Recitatives ohne musikalische Töne declamiren lafse. Hiebey mufs man alle Einschnitte der Rede, alle Ruhepunkte des Geistes, das Steigen wie das Fallen der Empfindungen, den Absprung in der Ideenfolge, kurz alles bey einer guten Declamation zu beobachtende denselben bemerken lassen. Ist dieses geschehen, so lafse man ihn ganz auf die nämliche Art in musikalischen Tönen declamiren, wobey man aber darauf sehen mufs, dafs der itzige Declamationston ein wahrer Gesangston sey. Hiernächst erkläre man ihm die Art, wie der Tonsetzer, die Folge der Empfindungen, durch die Harmonienfolge ausdrückte, und suche nun diese 3 Arten des Vortrags zu vereinigen, und der Schüler wird nicht allein dieses Recitativ gehörig vortragen, sondern auch durch diese gründliche Anweisung zur richtigen Darstellung aller andern gehörig vorbereitet werden.

Ogleich die Regel in dem Vortrage des Recitatives jene ist, dafs derselbe blos syllabisch seyn darf, so erlaubt man sich doch hie und da Vorschläge und Nachschläge anzubringen, so wie manchen Ton, besonders wenn er öfter hinter einander vorkömmt, mit einem andern zu vertauschen, um so der eintönigen Melodie mehr Abwechslung und Glanz zu geben. Diese anders genommene Noten (richtig angebracht) geben der Melodie des Recitatives mehr Weichheit und Ausdruck, besonders, wo es darauf ankömmt, sanftere Situationen darzustellen Z. B. Schmerzen, Liebe, Freundschaft, u. s. w. Hat man aber starke Leidenschaften Z. B. Zorn, Rache, Schrecken, überhaupt Empfindungen auszudrücken, die mit Energie und selbst mit mehr Stärke declamirt seyn wollen, so mufs man sich dieser veränderten Noten enthalten, wenigstens nur solche anbringen, welche der kräftigeren Diction keinen Eintrag thun.