

GARCIA-SCHULE

ODER

Die Kunst des Gesanges

in allen ihren Theilen vollständig abgehandelt

VON

MANUEL

GARCIA

SOHN

Der Deutsche Text

VON

WILHELM MANGOLD

Großherzogl. Hess. Hofkapellmeister.

Zweiter Theil

N^o 9779

Eigentum der Verleger Eingetragen in das Archiv der Union

Fr. 10 fl.

MAI N Z

ANTWERPEN UND BRÜSSEL

Paris, bei dem Autor.

bei B. Schott's Söhnen

London, bei Cramer, Aldison & Beale.

Vollständige Auslieferungslager unserer Verlagswerke in Leipzig, bei C. F. Leede. in Wien, bei H. F. Müller.

Table des matières.

Seconde partie.

	Pages
Chapitre I.	
De l'articulation dans le chant	1
§. I. Des voyelles	2
§. II. Des consonnes	6
Consonnes explosives	7
Consonnes soutenues	8
Tableau des consonnes distribuées par familles	—
§. III. Des accents	9
§. IV. De la quantité (<i>accento tonico</i>)	10
§. V. De l'appui des consonnes	—
§. VI. Largeur ou tenue de la voix sur les paroles	13
§. VII. Distribution des paroles sous les notes	16
Du vers (en note)	17
Observations	23
Chapitre II.	
Art de phraser	24
§. I. Formation de la phrase	25
Observations diverses	29
§. II. De la respiration	31
§. III. De la mesure	35
Du rallentando	37
De l'accellerando	—
De l'ad libitum	—
Temps dérobé (<i>tempo rubato</i>)	38
§. IV. Du forte piano	40
Des inflexions ou accents	—
Syncope	—
Port de voix	42
Sons filés	44
Sons liés	—
Sons piqués	—
Sons détachés (<i>staccati</i>)	45
Sons marqués	46
Sons martelés	—
Notes pointées	—
Forte piano d'ensemble	47
§. V. Commencements, suspensions, terminaisons, reprises des phrases	51
Commencements	—
Suspensions et reprises	—
Terminaisons	52
Chapitre III.	
Des changements	53
§. I. Appoggiature	59
Appoggiatures descendantes	—
Appoggiatures ascendantes	60
Acciacatura	63
Mordant	—
§. II. Trille	—
Du trille redoublé	65
Du trille mordant	—
§. III. Point d'orgue	66
Chapitre IV.	
De l'expression	69
§. I. Des passions et des sentiments	70
§. II. De l'analyse	72
De la physionomie	—

Inhaltsverzeichnis.

Zweiter Theil.

	Seite
Kapitel I.	
Von der Aussprache bei dem Gesange	1
§. I. Von den Vokalen	2
§. II. Von den Consonanten	6
Abgestossene Consonanten	7
Gedehnte Consonanten	8
Uebersicht der in Gattungen vertheilten Consonanten	—
§. III. Von den Accenten	9
§. IV. Von dem Sylbenmaasse	10
§. V. Von dem Belautungspunkt der Consonanten	—
§. VI. Breite oder Halten der Stimme auf den Worten	13
§. VII. Unterlegen der Worte unter die Noten	16
Vom Verse (als Anmerk.)	17
Bemerkungen	23
Kapitel II.	
Kunst des Vortrags	24
§. I. Bildung des Satzes	25
Verschiedene Bemerkungen	29
§. II. Von dem Athemholen	31
§. III. Von dem Takte	35
<i>Rallentando</i>	37
<i>Accellerando</i>	—
<i>Ad libitum</i>	—
Von dem verschobenen Zeitmass (<i>tempo rubato</i>)	38
§. IV. Von dem Forte-piano	40
Von den Betonungen oder Accenten	—
Synkopen	—
Tragen der Stimme	42
Gezogene Töne	44
Gebundene Töne	—
Abgestossene Töne	—
Abgesonderte Töne (<i>staccati</i>)	45
Scharf hervorgehobene Noten	46
Sich wiederholende Töne	—
Punktirte Noten	—
Zusammengezogenes, ungetheiltes Forte-piano	47
§. V. Anfang — Hemmung — Endigung — Wiederholung der Sätze	51
Anfang	—
Hemmungen und Wiederholungen	—
Beendigungen	52
Kapitel III.	
Von den Veränderungen	53
§. I. Von dem Vorschlage	59
Absteigende Vorschläge	—
Aufsteigende Vorschläge	60
Acciacatur	63
Der Mordent	—
§. II. Triller	—
Vom wiederholenden Triller	65
Vom Mordenttriller	—
§. III. Von dem Halte	66
Kapitel IV.	
Von dem Ausdruck	69
§. I. Von den Leidenschaften und Empfindungen	70
§. II. Von der Zergliederung	72
Von den Gesichtszügen	—

	Pages
Des altérations de la respiration	73
Des soupirs et des sanglots	—
Du rire	75
Émotion de la voix	—
Des timbres (<i>metalli della voce</i>)	77
Des altérations de l'articulation	83
Du mouvement, du débit (voy. <i>Recitativ</i> , page 90.)	
Élévation ou abaissement des tons (voy. <i>Change-ments</i> , page 53.)	
Intensité de la voix	84
§. III. Unité	85

Chapitre V.

Des styles divers	90
§. I. Récitatifs	—
Récitatif parlé (<i>recitativo parlante</i>)	91
Récitatif instrumenté (<i>recitativo instrumentale</i>)	93
§. II. Canto spianato (chant large)	95
§. III. Canto fiorito (style fleuri)	98
Canto di agilita	99
Canto di maniera	—
Canto di bravura	101
Chants caractérisés, populaires	102
§. IV. Canto declamato	—
§. Stilo parlante (bouffe)	103

Exemples des cadences finales	104
Exemples de points d'orgue à une et à deux voix	108
Morceaux analysés	128

	Seite
Von den Veränderungen des Athemnehmens	73
Von dem Seufzen und Schluchzen	—
Vom Lachen	75
Erregung der Stimme	—
Von den Klangfarben (<i>metalli della voce</i>)	77
Von den Veränderungen der Aussprache	83
Bewegung, Vortrag (siehe <i>Recitativ</i> , Seite 90)	
Erhebung oder Senkung der Töne (siehe <i>Veränderungen</i> , Seite 53.)	
Stärke der Stimme	84
§. III. Einheit	85

Kapitel V.

Von den verschiedenen Stylen	90
§. I. Recitativ	—
Gesprochenes Recitativ (<i>recitativo parlante</i>)	91
Instrumentirtes, gesungenes Recitativ (<i>recitativo instrumentale</i>)	93
§. II. Breiter Gesang (<i>canto spianato</i>)	95
§. III. Verzierter Gesang (<i>canto fiorito</i>)	98
Beweglicher Gesang (<i>canto di agilita</i>)	99
Gewandter, anmuthsvoller Gesang (<i>canto di maniera</i>)	—
Bravourgesang (<i>canto di bravura</i>)	101
Charakteristische Volksgesänge	102
§. IV. Deklamirter Gesang	—
Gesprochener komischer Styl	103

Beispiele für Schlussfälle	104
Beispiele für Ausschmückung der Hälte für eine und zwei Stimmen	108
Zergliederte Musikstücke	128

ÉCOLE DE GARCIA.

Seconde partie.

DE L'ART DE PHRASER.

CHAPITRE I (1).

DE L'ARTICULATION DANS LE CHANT.

Dans la première partie de cet ouvrage, nous avons étudié les divers éléments du chant au point de vue de l'émission de la voix, de la vocalisation, et du mécanisme qui sert à produire ces phénomènes. Nous allons maintenant nous occuper du chant proprement dit, c'est-à-dire de la parole unie à la musique; nous indiquerons le choix qu'on doit faire entre les divers procédés de l'art pour imprimer à chaque pensée mélodique le caractère qui lui est propre.

„La netteté de l'articulation est, dans le chant, de la plus grande importance. Un chanteur qui n'est pas compris met les auditeurs à la gêne, et détruit pour eux presque tout l'effet de la musique en obligeant à faire des efforts continuels pour saisir le sens des paroles (2).“

Jusqu'ici nous n'avons examiné les voyelles que comme moyens d'émettre la voix, maintenant nous allons les voir se combiner avec les consonnes. Mais en examinant les deux éléments de la parole (les consonnes et les voyelles), nous nous bornerons à les considérer dans leurs rapports avec le chant et sous le point de vue qui nous est spécial.

Lorsque le chanteur n'a pas analysé avec attention le mécanisme qui produit les voyelles et les consonnes, son articulation manque d'aisance et d'énergie, il ignore le secret de conserver à sa voix le développement et l'égalité qu'il obtiendrait dans la simple vocalisation, et il ne peut se servir à son gré du timbre propre à la passion qu'il exprime.

Nous présenterons nos remarques sous les titres suivants:

Voyelles;
Consonnes;
Quantité des voyelles;
Appui de l'articulation (quantité des consonnes);
Largeur ou tenue de la voix sur des paroles;
Distribution des paroles sous les notes;
Observations.

(1) Plusieurs des idées exposées dans le premier et le quatrième chapitre de cet ouvrage ont été déjà livrées à la publicité par un de mes élèves les plus distingués. M. Segond, qui d'ailleurs a eu le soin délicat de reconnaître la priorité de mon droit. Voy. *Hygiène du Chanteur*, par L. A. Segond, docteur en médecine de la Faculté de Paris, p. 99.

(2) Burja. Mémoire de l'Académie des sciences, sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Berlin, année 1803, p. 34.

Garcia's Schule.

Zweiter Theil.

Von der Kunst des Vortrags.

Erstes Kapitel (1).

Von der Aussprache bei dem Gesange.

In dem ersten Theile dieses Werks haben wir die verschiedenen Elemente des Gesanges hinsichtlich der Stimmgebung, der Vokalisation und der Werkzeuge, welche zur Hervorbringung dieser Wunder dienen, kennen gelernt. Nunmehr werden wir uns mit dem eigentlichen Gesange beschäftigen, d. h. mit der Vereinigung des Wortes und der Melodie, und dabei die Wahl der verschiedenen Kunstmittel bezeichnen, welche einem jeden melodischen Gedanken seinen ihm eigenthümlichen Charakter zu verleihen im Stande sind.

„Die Deutlichkeit der Aussprache ist für den Gesang von der höchsten Wichtigkeit. Ein Sänger, der sie nicht besitzt, versetzt seine Zuhörer in eine peinliche Lage und vernichtet ihnen durch die beständige Anstrengung den Sinn der Worte zu erfassen, beinahe die ganze Wirkung des Gesangs (2).“

Bis hierher haben wir die Vokale nur als Mittel untersucht, den Gesangton herzugeben, nun wollen wir auch ihre Verbindung mit den Consonanten beleuchten, bei der Untersuchung der beiden Bestandtheile des Wortes (der Consonanten und Vokale) uns aber nur auf ihre Beziehung zu dem Gesange auf die Betrachtung des für uns besonderen Gesichtspunktes beschränken.

Hat der Sänger den Mechanismus welcher die Vokale und Consonanten hervorbringt nicht mit Aufmerksamkeit zergliedert, so fehlt seiner Aussprache die Leichtigkeit und Kraft, er kennt das Geheimniss nicht seiner Stimme die Entwicklung und Gleichheit zu bewahren, welche er durch einfache Vokalisation erhalten würde, und ist nicht im Stande, nach seinem Belieben dem Ausdrücke der Leidenschaft die erforderliche Klangfarbe zu geben.

In den folgenden §§. werden wir der Reihe nach in Betrachtung nehmen:

die Vokale;
die Consonanten;
die Zeitdauer der Vokale;
die Belautung der Aussprache (Zeitdauer der Consonanten);
die Breite oder das Halten der Stimme auf den Worten;
das Unterlegen der Worte unter die Noten;
besondere Bemerkungen.

(1) Mehrere in dem ersten und vierten Kapitel dieses Werkes ausgesprochene Ansichten wurden durch einen meiner vorzüglichsten Schüler, Herrn Segond, welcher die zarte Rücksicht der Anerkennung meines Autorrechts jedoch dabei beobachtet hat, bereits veröffentlicht. Siehe *Hygiène du Chanteur*, par L. A. Segond, docteur en médecine de la Faculté de Paris, p. 99.

(2) Burja. Mémoire de l'Académie des sciences, sur le rapport qui existe entre la musique et la déclamation. Berlin, anné 1803, p. 34.

Des voyelles.

La voix chantée est produite par le même ensemble d'organes que la voix parlée, et traverse en s'échappant les deux mêmes cavités, la bouche et les fosses nasales.

De ces deux cavités, la première est la plus importante, puisque ses parois et les organes qu'elle contient sont les agents principaux de la parole articulée. En effet, la langue, le voile du palais, les muscles qui entrent dans la composition du tube vocal, les dents et les lèvres, concourent ensemble ou tour à tour à l'articulation des divers éléments de la parole; l'écartement très-variable des mâchoires joue également un rôle considérable dans cette fonction. Ainsi la bouche, grâce à la mobilité d'une portion de ses parois, peut modifier au besoin son diamètre, sa longueur et sa disposition intérieure; chacune des formes qu'elle affecte devient un moule différent où la voix reçoit à son passage une sonorité déterminée. *Les voyelles sont donc le résultat des modifications que le son reçoit du tube vocal en le traversant.* » Le simple son qui en sort, dit Charles de Brosses (*Traité de la formation mécanique des langues*, t. I, p. 77, an IX), représente à l'oreille l'état où on a tenu le tuyau en y poussant l'air. Les différences du son simple sont comme les différences de cet état; d'où il suit qu'elles sont infinies, puisqu'un tuyau flexible peut-être conduit par gradations insensibles, depuis son plus large diamètre et sa plus grande longueur jusqu'à son état le plus serré et le plus raccourci. « Par conséquent, le nombre des voyelles doit nécessairement dépendre de la structure et de la mobilité des organes; aussi voit-on ce nombre déterminé d'une manière très-variable chez les différents auteurs.

Pour la langue française, il a été successivement élevé, par les divers grammairiens, de sept jusqu'à dix-neuf.

Les Italiens ne reconnaissent ordinairement que sept voyelles, savoir: A, E, È, I, O, O, U. On pourrait cependant en admettre dix et au delà, car chacune des cinq voyelles offre deux timbres tout au moins.

La pratique des langues justifie pleinement l'assertion de De Brosses et démontre que le nombre des voyelles, ou si l'on veut des nuances des voyelles, est illimité. En effet, bien que l'écriture représente les voyelles au moyen de signes invariables, chacune d'elles nous offre des différences faciles à saisir, quand nous l'entendons émettre par divers individus. Il y a plus, la même personne, prononçant le même mot, ne donne pas aux voyelles qui s'y rencontrent une sonorité et une valeur toujours identiques. Dès qu'une passion quelconque vient animer celui qui parle, les voyelles subissent l'influence involontaire de cette émotion et frappent notre oreille par leur nuance plus claire ou plus couverte, par leur timbre plus brillant ou plus sombre. Pour le mot *amour*, par exemple, l'A ne conservera pas la même nuance dans un mouvement de tendresse et dans la colère, dans la raillerie, la prière ou la menace. Chaque voyelle, bien qu'elle reçoive une multitude de modifications, paraît cependant n'en subir aucune et se rapporter constamment à un type invariable. Il est facile d'expliquer cette

Von den Vocalen.

Der Gesangton wird, gleich dem Sprachton, durch das Zusammenwirken der nämlichen Organe erzeugt und durchläuft bis zu seinem Ausströmen dieselben zwei Höhlungen, den Mund und die Nasenhöhlen.

Die erste dieser Höhlungen ist die wichtigste, weil ihre Wände und die in ihr sich befindenden Organe die hauptsächlich wirkende Kraft für die Aussprache des Wortes sind. In der That tragen zu der Aussprache der verschiedenen Elemente des Wortes theils vereint, theils wechselseitig bei: die Zunge, das Gaumsegel, die Muskeln, welche bis in den Bau der Stimmröhre laufen, die Zähne und die Lippen; bei dieser Verrichtung übernimmt ebenso die sehr veränderliche Entfernung der Kinnbacken eine bedeutende Rolle. Auf diese Weise kann der Mund, vermittelt der Beweglichkeit eines Theils seiner Wände, nach Erforderniss seinen Durchmesser, seine Länge und innere Stellung verändern; jede dieser angenommenen Gestaltungen wird so eine verschiedene Form, in welcher die Stimme bei ihrem Durchgang eine bestimmte Klangfarbe erhält. Die Vokale sind also das Ergebniss der Veränderungen welche der Klang bei seinem Durchgang durch die Stimmröhre erhält. » Der daraus hervorgehende einfache Klang (*Charles de Brosses, traité de la formation mécanique des langues, t. I, p. 77, an XI*) versinnlicht dem Ohr die der Stimmröhre durch das Einblasen des Athems gegebene Gestalt. » Die Verschiedenheit des einfachen Klanges verhält sich » wie die Verschiedenheit dieser Gestalt und weil nun eine » biegsame Röhre durch unmerkliche Abstufungen von » ihrem weitesten Durchmesser und ihrer grössten Länge » in den engsten und verkürztesten Zustand versetzt werden kann, so folgt hieraus seine grosse Mannigfaltigkeit. » Folglich muss die Zahl der Vokale nothwendigerweise von dem Bau und der Beweglichkeit der Organe abhängen, und man findet daher auch deren Zahl von den verschiedenen Schriftstellern auf sehr verschiedene Weise angegeben.

Für die französische Sprache wurde sie nach und nach von den verschiedenen Grammatikern von sieben bis zu neunzehn vermehrt.

Die Italiener erkennen gewöhnlich nur sieben Vokale an: A, E, È, I, O, O, U. Man könnte jedoch deren zehn und mehr annehmen, da jeder der fünf Vokale wenigstens zwei verschiedene Klänge darbietet.

Die Behauptung von de Brosses wird durch den Gebrauch der Sprachen vollkommen gerechtfertigt, da dieser beweist, dass die Zahl der Vokale in ihrer Schattirung unbegrenzt ist. Denn wenn auch die Schrift die Vokale mittelst unveränderlicher Zeichen darstellt, so ergibt sich doch bei jedem derselben eine leicht wahrzunehmende Verschiedenheit, sobald wir ihn von verschiedenen Individuen aussprechen hören. Noch mehr, dieselbe Person, dasselbe Wort aussprechend, giebt den darin enthaltenen Vokalen nicht immer weder den gleichen Klang noch den gleichen Werth. Sobald irgend eine Leidenschaft den Sprechenden bewegt, erleiden die Vokale den unwillkürlichen Einfluss dieser inneren Bewegung und ertönen unserm Ohr bald in hellerem, bald in dunklerem Klang. Bei dem Wort *amour* z. B. wird das a nicht gleiche Farbe erhalten bei dem Ausdruck der Zärtlichkeit, des Zornes, des Scherzes, der Bitte oder der Drohung. Obgleich nun jeder Vokal eine Menge Verschiedenheiten erleidet, so scheint er dennoch keiner unterworfen zu sein und sich immer nur

illusion: dans le débit d'une pensée, toutes les voyelles se trouvant altérées dans la même proportion, leurs rapports restent les mêmes, leur ensemble seul a pris une teinte en harmonie avec la passion spéciale qu'exprime celui qui parle ou qui chante.

Deux mécanismes principaux donnent naissance à toute la variété des voyelles pures. Le premier repose sur le changement de longueur et de diamètre qu'affecte le tube vocal en raison du mouvement du larynx et du pharynx. Il en a été parlé en détail aux timbres clair et sombre. (*Mémoire sur la voix humaine*). Ces mouvements suffisent à produire une première série de voyelles comprises entre l'A et l'O ouvert. Le rapprochement graduel des lèvres achève de fermer le timbre de l'O et le convertit ensuite en OU. Le deuxième mécanisme consiste dans les modifications de forme que reçoit le tube vocal en raison des mouvements de la langue. Cet organe applique ses bords de diverses manières contre les dents, et l'A étant pris pour point de départ, il résulte de cette action une série de voyelles comprises entre l'A et l'E, l'E et l'I. Ces deux dernières seront converties en EU et U, si à la disposition des organes propres à produire chacune d'elles on ajoute le rapprochement des lèvres.

Les voyelles impures telles que l'L guttural russe, les nasales françaises, etc., exigent l'action de la base de la langue ou du voile du palais pour être formées (1).

En rapprochant ce qui précède de ce que nous avons dit du mécanisme des timbres, on reconnaîtra entre la production des voyelles et celle des timbres une étroite analogie. De ce rapport de mécanisme résulte nécessairement entre la voyelle et le timbre un rapport de dépendance mutuelle: on ne saurait modifier l'un sans modifier l'autre. Cette observation est féconde en résultats pour le chanteur. Elle lui servira à déterminer dans l'emploi de chaque voyelle le timbre le plus approprié à l'effet qu'il se propose, et lui permettra de maintenir en même temps dans tout le clavier de sa voix une égalité parfaite. En effet, le choix du timbre pour chaque voyelle est subordonné à deux choses différentes: l'accent logique ou déclamatoire, et le besoin de conserver à l'instrument dans toute son étendue une égalité et une pureté irréprochables. Quelques exemples nous semblent nécessaires pour éclaircir notre pensée.

1. Le timbre de la voix doit se modifier autant que nos passions l'exigent.

Si la mélodie et les paroles exprimaient une profonde douleur, le timbre qui ferait briller l'instrument fausserait la pensée. Par exemple, le ton éclatant qui convient à l'entrée de Figaro:

„Largo al factotum della città,“

ou à l'air de Don Juan:

„Fin ch' han dal vino.“

(1) Les faits particuliers relatifs au principe que nous venons d'exposer sont parfaitement observés et décrits par M. URBAIN GENTELET de Lyon, dans son ouvrage intitulé: *Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation*.

auf eine unveränderliche Grundfarbe zu beziehen. Diese Täuschung findet aber leicht ihre Erklärung bei dem Aussprechen eines Gedankens; alle Vokale verändern sich nämlich in demselben Verhältniss, ihre Beziehungen bleiben aber dieselben und ihre Gesamtwirkung nur nimmt eine der besonderen Leidenschaft des Sprechenden oder Singenden angemessene und übereinstimmende Farbe an.

Zwei Hauptmechanismen erzeugen die ganze Verschiedenheit der reinen Vokale; der erste beruht auf dem Wechsel der Länge und des Durchmessers welchen die Stimmröhre durch die Bewegung des Keh- und Schlundkopfes erleidet. Ausführlich war hiervon die Rede bei den hellen und dunkeln Klangfarben (Abhandlung über die menschliche Stimme). Diese Bewegungen reichen hin, um eine erste Reihe zwischen dem offenen A und O begriffener Vokale hervorzu- bringen; das allmälige Zusammenziehen der Lippen schliesst endlich den Klang des O und verwandelt ihn darauf in OU. Der zweite Mechanismus besteht in der veränderten Gestalt welche die Stimmröhre durch die Bewegungen der Zunge erhält. Diese drückt ihren Rand auf verschiedene Weise gegen die Zähne und hieraus entsteht, das A als Ausgangspunkt angenommen, eine zweite Reihe zwischen dem A und E, dem E und I begriffener Vokale. Diese beiden letztern werden in EÜ und Ü verwandelt, sobald zur Thätigkeit der sie hervorbringenden Organe sich noch das Zusammenziehen der Lippen gesellt.

Die unreinen Vokale, wie das russische Kehlen-L, die französischen Nasenklänge u. s. w. erfordern zu ihrer Bildung die Thätigkeit der unteren Zunge oder des Gaumsegels (1).

Das Zusammenhalten des Vorhergehenden mit dem über den Mechanismus der Klangfarben eben Gesagten lässt die grosse Aehnlichkeit der Hervorbringung der Vokale und der Klangfarben erkennen. Aus diesem gleichen Mechanismus entspringt nothwendigerweise ein Verhältniss wechselseitiger Abhängigkeit des Vokals und der Klangfarbe; man kann diesen ohne die andere nicht verändern. Diese Bemerkung ist ein wichtiges Ergebniss für den Sänger, sie setzt ihn in den Stand bei dem Gebrauch eines jeden Vokals demselben die der beabsichtigten Wirkung entsprechendste Klangfarbe zu geben und zu gleicher Zeit in dem ganzen Umfang seiner Stimme eine vollkommene Gleichheit zu erhalten. Die Wahl der Klangfarbe für jeden Vokal wird daher von zwei verschiedenen Dingen abhängig, dem logischen oder deklamatorischen Accent, und der Nothwendigkeit, dem Instrument in seinem ganzen Umfange eine untadelhafte Gleichheit und Reinheit zu erhalten. Einige Beispiele werden hier wohl nothwendig zur leichteren Verständigung unserer Ansicht.

1) Der Klang der Stimme muss, sowie und soviel es die Leidenschaften erfordern, sich verändern.

Sollen Melodie und Worte einen tiefen Schmerz ausdrücken, so wird ein der Stimme Glanz verleihender Klang den Ausdruck entstellen. Zum Beispiel, der für den Auftritt Figaro's passende hell strahlende Ton:

„Largo al factotum della città.“

oder für Don Juans Lied

„Fin che han dal vino.“

(1) Die auf das hier aufgestellte Princip bezüglichen besondern Thatsachen sind vollständig beobachtet und beschrieben in dem Werke von URBAIN GENTELET von Lyon: *Essai pratique sur le mécanisme de la prononciation*.

serait criard et déplacé dans l'air d'Edgard :

„Fra poco à me ricovero,“

ou dans l'andante de Guillaume Tell :

„Sois immobile et vers la terre.“

Si la mélodie, au contraire, exprime des sentiments brillants, le timbre clair peut fournir et la couleur de la passion et l'émission éclatante du son. Le timbre couvert produirait l'effet de l'enrouement.

2. Mais, tout en modifiant les timbres de la voix autant que la passion l'exige, il faut conserver une égalité parfaite dans tous les tons; et, à cette occasion, nous poserons une règle importante.

Pour que l'oreille apprécie l'égalité de la voix, le chanteur, par un jeu habile des organes *phonateurs*, doit modifier insensiblement la voyelle. Il doit l'arrondir modérément et par des nuances progressives pour les sons hauts. De même pour les sons graves il l'éclaircira, de façon que l'égalité apparente de la voix soit le produit d'une inégalité réelle, mais bien ménagée, de la voyelle (1). Ce procédé, appliqué aux diverses voyelles, nous fournit le tableau suivant :

L'A s'approche de l'O ouvert;

L'É ouvert s'approche de l'É, puis de l'EU;

L'I s'approche de l'U, sans le secours des lèvres;

L'O s'approche de l'OU.

L'application de ce précepte comprend chaque registre dans son entier (2). Si la voyelle restait constamment ouverte comme l'A dans le mot ARMÉE, par exemple, elle communiquerait de l'éclat aux sons bas et moyens; mais les notes élevées seraient criardes. Au contraire, la voyelle qui serait invariablement couverte, comme l'O dans apôtre, donnerait aux notes élevées une couleur pleine et arrondie tandis qu'elle rendrait les sons bas ternes et sourds.

Chaque voyelle, lorsqu'elle s'éclaircit, suit la marche contraire à celle qu'indique le tableau ci-dessus. Par exemple : l'OU s'approche de l'O, l'O de l'A, etc.

Remarquons encore que les voyelles trop pointues, comme l'U, l'I, italiens, et l'U français, resserreraient l'organe et le gêneraient dans toutes les parties. Pour éviter cet inconvénient, le chanteur aura soin d'ouvrir ces voyelles un peu plus que ne le comporte la prononciation parlée.

(1) Afin, de perfectionner cette égalité si nécessaire entre tous les sons de la voix, nous conseillons de maintenir toujours le même écartement entre les mâchoires pour toutes les voyelles sans exception. Cet écartement ne doit pas être exagéré, gênant ni disgracieux; pour l'obtenir dans une exacte mesure, l'élève laissera la mâchoire inférieure retomber d'elle-même, et, pour ainsi dire, par son propre poids.

Un défaut commun chez les élèves est une certaine roideur dans l'action des muscles releveurs de la mâchoire. Il suffit, pour la faire disparaître, de placer latéralement entre les mâchoires un petit morceau de bois ou de liège; on peut encore poser sur le menton, et immédiatement au-dessous de la lèvre inférieure, un ruban dont les bouts vont se nouer derrière la nuque, et on s'exerce alors à prononcer toutes les voyelles avec le moins d'effort possible.

Les voyelles sont exclusivement produites par la glotte et le canal buccal c'est-à-dire par l'espace compris entre le larynx, la base de la langue et le voile du palais. Il en est de même des timbres. La partie antérieure de la cavité buccale et l'ouverture labiale n'ont ici d'autre fonction que de permettre la sortie des sons. En effet, l'A, l'É, l'E, l'I, italiens, et en général toutes les voyelles ouvertes et arrondies, doivent se produire sans la participation des lèvres. Les voyelles étroites et obscures comme l'O fermé, l'EU, l'OU et l'U, sont les seules qui sollicitent les lèvres à se rapprocher. Ces procédés, en même temps qu'ils favorisent l'émission de la voix, qu'ils ajoutent à l'aisance et à la netteté de l'articulation, préviennent ces transitions brusques d'un timbre à l'autre qui ressemblent à l'aboïement.

(2) Remarquez que nous considérons ici les registres fausset et tête comme n'en faisant qu'un. (Voir *Physiologie*, 1^{re} Partie.)

würde schreiend und nicht an seiner Stelle sein in der Arie Edgards :

„Fra poco à me ricovero,“

oder in dem Andante Wilhelm Tell's :

„Sois immobile et vers la terre.“

Drückt dagegen die Melodie heitere und dabei erregte Empfindungen aus, so kann ein heller Klang nicht allein der Leidenschaft Colorit, sondern auch dem Ausströmen der Stimme Glanz verleihen. Ein bedeckter dunkler Klang würde die Wirkung der Heiserkeit hervorbringen.

2) Bei dem Wechsel des Stimmklangs, soviel ihn die Leidenschaft erfordert, muss jedoch eine vollkommene Gleichheit aller Töne erhalten werden und hierfür geben wir eine wichtige Regel.

Der Sänger muss, um dem Ohr die Gleichheit der Stimme fühlbar zu machen, mit gewandter Anwendung der stimmerzeugenden Organe unmerklich den Vokal verändern; für die hohen Töne hat er ihn gemässigt und in fortschreitender Schattirung abzurunden, für die tiefen ihn ebenso zu erhellen, so dass die scheinbare Gleichheit der Stimme nur das Ergebniss einer wirklichen, aber durch den Vokal gemilderten, Ungleichheit wird (1). Dieses auf die verschiedenen Vokale angewendete Verfahren liefert uns folgende Abstufungen :

Das A nähert sich dem offenen O;

Das offene E dem É, nach diesem dem EU;

Das I dem Ü, ohne Unterstützung der Lippen;

Das O dem OU.

Die Anwendung dieser Regel umfasst jedes Register in seinem ganzen Umfang (2). Blicke der Vokal immer offen wie z. B. in dem Wort ARMÉE, so würde er den tiefen und mittleren Tönen Klang verleihen, aber die höheren würden schreiend; bliebe im Gegentheil der Vokal unverändert bedeckt, wie das O in dem Wort Apôtre, so erhielten die höheren Töne ein volles und rundes, die tieferen ein trübes und dumpfes Colorit.

Jeder sich erhellende Vokal folgt in umgekehrter Weise den oben bezeichneten Abstufungen, z. B. das OU nähert sich dem O, das O dem A.

Hierbei ist noch zu bemerken, dass die zu spitzen Vokale, wie Ü und I der Italiener, das Ü der Franzosen, die Stimmorgane zusammenziehen und ihnen in allen ihren Theilen hinderlich sein würden; um diesen Hindernissen zu begegnen, hat der Sänger diese Vokale ein wenig mehr offen zu nehmen als dies die Aussprache des Wortes verträgt.

(1) Als Mittel zur Vervollkommnung dieser so nothwendigen Gleichheit aller Töne des Stimmumfangs rathen wir, die Kinnbacken für alle Vokale ohne Ausnahme in gleicher Ausdehnung zu erhalten. Diese Ausdehnung darf jedoch nicht übertrieben, störend oder unschön sein, und der Schüler wird sie in richtigem Maasse erlangen, wenn er die unteren Kinnbacken in sich selbst, gleichsam in ihrem eigenen Gewicht, zurückfallen lässt.

Eine gewisse Steifheit in der Thätigkeit der Aufhebungsmuskeln des Kinnbackens ist ein gewöhnlicher Fehler der Schüler; zu ihrer Beseitigung bedarf es nur seitwärts zwischen den Kinnbacken ein Stückchen Holz oder Kork, oder auch auf das Kinn und unmittelbar unter die Unterlippen ein Band, dessen Enden hinten im Nacken zu befestigen sind, zu legen und alsdann die Uebung zu beginnen, alle Vokale mit der möglichst geringsten Anstrengung auszusprechen.

Die Vokale sind das ausschliessliche Erzeugniss der Stimmritze und der Mundhöhle, d. h. desjenigen Raumes, welcher zwischen dem Kehlkopf der unteren Zunge und dem Gaumensegel sich befindet. Mit den Klangfarben verhält es sich ebenso; der vordere Theil der Mundhöhle und die geöffneten Lippen haben dabei keine andere Verrichtung, als das Ausströmen der Laute und Klänge zu erlauben. So müssen in der That das italienische A, É, E, I und im allgemeinen alle offene und abgerundete Vokale ohne Theilnahme der Lippen hervorgebracht werden. Die geschlossenen und bedeckten Vokale allein, wie das geschlossene O, EU, OU und U erfordern das Zusammenziehen der Lippen. Dieses Verfahren begünstigt nicht allein das Hergehen der Stimme, trägt nicht allein zur Leichtigkeit und Deutlichkeit der Aussprache bei, sondern verhindert auch den bellenartigen, ungestümmen Uebergang von einem Klang zum andern.

(2) Wir betrachten hier nämlich das Falset und Kopfreger nur als ein einziges. (Siehe *Physiologie*, 1^{er} Theil.)

Les diverses altérations des voyelles dont nous nous occupons doivent toujours être réglées par un goût délicat; il faut que leur emploi soit justifié par une nécessité incontestable: ici l'expérience peut seul servir de guide. Le besoin de maîtriser toutes les teintes de la voix nous a fait imaginer l'exercice suivant; nous le considérons comme un des plus utiles que nous ait suggérés notre pratique. *Passer sur la même note et d'une seule respiration par tous les timbres graduellement amenés, depuis le plus clair jusqu'au plus sombre, et puis, d'une autre respiration, passer du timbre sombre au timbre clair* (1). Le son doit garder un degré de force uniforme pendant toute l'opération. Cette étude n'est vraiment efficace que dans le registre de poitrine et entre les sons la_2 et fa_2 ; aidée de l'exercice qui réunit les registres, elle enseigne à maîtriser tous les mouvements du gosier et à produire à volonté les sons de diverse nature.

Nous avons vu que l'émission de la voix s'opérait par deux tubes. Le second de ces tubes est le nez. Sa fonction est de contribuer à la sonorité de la voix lorsque la bouche est ouverte, et de modifier complètement les sons en leur imprimant un retentissement nasal lorsque la bouche est fermée, soit par la langue pour l'N, soit par les lèvres pour l'M.

Les italiens n'ont pas de voyelles nasales proprement dites; chez eux, le nez ne communique son retentissement qu'à l'M et à l'N, lorsqu'une de ces deux consonnes commence ou termine la syllabe, mais jamais pendant la durée de la voyelle.

Ex.: A...ngelo. Te...mpo. N...e...mbo. M...a...nto.

Les nasales M et N prennent dans la langue française deux retentissements différents et sont produites par deux moyens très-distincts. Le premier retentissement, identique en tout point à celui des consonnes italiennes, se fait entendre lorsque l'M et l'N se trouvent placés devant les voyelles: Mégère, Néron; le deuxième, plus empâté, si je l'ose dire, se reconnaît lorsque les mêmes consonnes suivent les voyelles, et constitue la résonance propre aux voyelles nasales: teMps, RhiN. La langue ni les lèvres n'ont aucune part immédiate à cette résonance, elle est uniquement due à la direction que prend la colonne sonore relativement au voile du palais. Lorsque cet organe se trouve placé au milieu de la colonne sonore, il la divise en deux courants, qui s'échappent, l'un par les narines, l'autre par la bouche. Le bruit qui est ainsi produit remplit indistinctement les fonctions de l'M ou l'N.

(1) Pour travailler convenablement, l'élève se rappellera (Voy. 1re Partie) que le timbre clair résulte d'un mécanisme diamétralement opposé à celui du timbre sombre, et que chaque timbre est formé par la double action, s'exerçant en sens contraire, du larynx et du voile du palais. Pour le timbre clair, ces deux parties s'attirent l'une vers l'autre, elles resserrent et rapetissent le pharynx. Dans cette disposition, la voix prend d'abord de l'éclat; puis devient maigre et criarde, et s'éteint enfin par l'occlusion de la glotte. Le mouvement de la déglutition peut servir à nous faire comprendre cette marche. Pour le timbre sombre, au contraire, le voile du palais s'élève, et le larynx, en s'abaissant, allonge et agrandit le pharynx. L'exagération de ces mouvements entraîne un tel écartement des cordes vocales, qu'elles ne produisent plus qu'un bruit sourd. On observera que l'emploi immodéré des deux procédés contraires conduit au même résultat: l'extinction de la voix.

Nur ein ausgebildeter feiner Geschmack kann die verschiedenen von uns hier besprochenen Veränderungen bestimmen und ihre Anwendung muss durch unbestreitbare Zweckmässigkeit gerechtfertigt werden; die Erfahrung allein ist hierbei der Leitfaden. Die Nothwendigkeit, alle Klangfarben der Stimme in seiner Gewalt zu haben, hat uns eine Uebung aufstellen lassen welche wir als eine der nützlichsten von der praktischen Erfahrung uns gelieferten betrachten, nämlich: „Einen Ton mit einem Athem durch alle Abstufungen der Klangfarben von der hellsten bis zur dunkelsten, und hinauf wieder mit einem andern Athem von der dunkelsten zur hellsten und zwar so zu führen, dass er während der ganzen Uebung gleichen Grad der Stärke behält“ (1). Der Ton muss während seiner ganzen Dauer einen gleichen Grad der Stärke behalten. Dieses Studium ist in der That nur bei dem Brustregister und zwischen den Tönen a_2 und fi_2 von wirksamem Erfolg, aber mit der Uebung, die Register mit einander zu verbinden, unterstützt, lehrt es alle Bewegungen der Kehle zu beherrschen und nach Belieben Töne verschiedener Art hervorzubringen.

Wie schon oben bemerkt bewerkstelligt sich das Hervorbringen der Stimme durch zwei Höhlungen deren zweite die Nase ist. Ihre Verrichtung besteht darin den Klang der Stimme bei geöffnetem Munde zu vermehren und bei geschlossenem ihn durch ein näselndes Nachklingen vollständig auszugleichen, theils mit der Zunge für das N, theils mit den Lippen für das M.

Die Italiener kennen keine eigentlichen Nasen-Vokale, in ihrer Sprache theilt die Nase ihr Nachklingen dem M und N nur dann mit, wenn einer dieser Consonanten eine Sylbe beginnt oder schliesst, aber nie bei dem Aushalten eines Vokals, z. B.

A...ngelo. Te...mpo. N...e...mbo. M...a...nto.

In der französischen Sprache nehmen die näselnden M und N zwei verschiedene Nachklänge an, welche durch zwei verschiedene Mittel sich erzeugen. Der erste Nachklang, ganz gleich mit dem der italienischen Consonanten, entsteht, wenn das M oder N vor den Vokalen sich gesetzt findet: Mégère, Néron; der zweite, wenn ich zu sagen wage mehr verschleimt, tritt hervor, sobald dieselben Consonanten den Vokalen folgen und verleiht den Nasen-Vokalen ihren eigenthümlichen Charakter: teMps. RhiN. Weder die Zunge noch die Lippen nehmen einen unmittelbaren Antheil an diesem Nachklang und dieser ist nur allein der Richtung, welche der Klangstrom bezüglich des Gaumsegels nimmt, zuzuschreiben. Befindet sich dieses Organ in der Mitte des Klangstroms, so theilt es ihn in zwei Strömungen, wovon die eine ihren Ausweg durch die Nasenlöcher, die andere durch den Mund nimmt und das auf diese Weise hervorgebrachte undeutliche Erklingen ist die Verrichtung des M und N.

(1) Um zweckmässig zu üben hat der Schüler sich zu erinnern, (siehe 1ten Theil) dass die helle Klangfarbe durch einen der dunkelen Klangfarbe gerade entgegengesetzten Mechanismus erzeugt und jede Klangfarbe durch die doppelte aber in entgegengesetzter Weise wirkende Thätigkeit des Kehlkopfes und des Gaumsegels gebildet wird. Für den hellen Klang ziehen sich diese beiden Organe das eine gegen das andere zusammen und verengen und verkürzen die Schlundhöhle. In dieser Lage erhält die Stimme im Anfange Glanz, wird hierauf dünn und schreiend und erlischt endlich gänzlich durch die Schliessung der Stimmritze. Die Bewegung des Verschluckens kann uns dieses begreiflich machen. Für den dunkeln Klang erhebt sich im Gegentheil das Gaumsegel und der Kehlkopf erweitert und vergrössert die Schlundhöhle durch seine Senkung. Das Uebertreiben dieser Bewegungen hat ein solches Ausdehnen der Stimmbänder zur Folge, dass diese nur noch ein dumpfes Geräusch hervorbringen und man ersieht also hieraus, dass die übermässige Anwendung beider entgegengesetzter Verfahren zu dem nämlichen Resultat führt: dem Erlöschen der Stimme.

Dans le chant français on peut souvent entendre le retentissement nasal, non-seulement après la voyelle, mais encore pendant qu'elle se produit. Cette méthode régulière dans le débit et dans la déclamation nous semble incompatible avec l'agrément de la voix chantante, et nous osons d'autant plus librement la rejeter, que déjà elle a été prescrite par des musiciens et par des grammairiens français. Nous citerons, entre autres, des autorités qui nous semblent irrécusables: Brossard ⁽¹⁾, Bérard ⁽²⁾, de Brosses ⁽³⁾.

Les voyelles doivent s'attaquer toujours par le coup de la glotte, et dans le degré de force qui convient à la phrase. On doit éviter scrupuleusement de les faire précéder de l'aspiration dont le signe est H. L'usage de l'aspiration sera réservé pour les soupirs, etc. (voyez art. Expression); son emploi dans toute autre circonstance dénature le sens des mots, ou entraîne les fautes dont nous avons traité dans la 1^{re} partie.

§. II.

Des consonnes.

Les consonnes sont produites par deux opérations différentes des organes de l'articulation. Elles naissent: 1. ou de la *pression* de deux parties de l'instrument l'une contre l'autre, et de l'*explosion* de l'air qu'on entend au moment où ces deux parties se séparent ⁽⁴⁾; 2. ou du *rapprochement incomplet* et variable de ces mêmes organes, et des bruits divers et *continus* que fait entendre l'air gêné dans son émission.

De ces deux procédés résulte la classification des consonnes en *explosives* et *soutenus*, division qui a la plus haute importance dans le chant ⁽⁵⁾.

(1) Il faut d'abord prononcer purement et simplement la voyelle, continuer le même son pendant tout le passage, et ne donner que sur la dernière note, ou à l'extrémité de ce passage, ce coup de nez qui fait entendre l'N ou l'M.

Brossard, *Dictionnaire de Musique*, MDCCIII. Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens, etc., à la lettre A. On peut dire, plus physiologiquement, qu'on ne doit rompre la colonne d'air au moyen de l'abaissement du voile du palais, qu'au moment d'abandonner la voyelle et non pendant qu'on la forme. Il est inutile d'ajouter que si la voyelle n'a qu'un instant de durée, les deux opérations devront être réunies en une seule.

(2) *L'Art du chant*, p. 85 et 86.

(3) *Traité de la formation mécanique des langues*, p. 146 et 147.

(4) Ce premier principe appartient à Court de Gébelin (*Histoire naturelle de la parole*, à Paris, chap. x, page 85); j'en ai fait la base de mon travail.

(5) Les organes de l'articulation se combinent deux à deux, et cette opération s'effectue de cinq manières principales:

Les lèvres se combinent l'une avec l'autre; exemple: P, M.
Les dents supérieures avec la lèvre inférieure; F, V.
Le bout de la langue avec les dents; T, D.
La partie antérieure de la langue avec le palais; N, L.
La base de la langue avec l'arcade palatine; K, G dur.

Chaque système d'organes ne peut former ainsi qu'une consonne seulement, on peut donc assurer qu'il n'y a d'explosives pures, dans un idiome quelconque que cinq consonnes, toujours les mêmes, et servant pour ainsi dire de type à toutes les autres.

Chacune des combinaisons ci-dessus énumérées fait naître une famille différente de consonnes, et ces familles réunies offrent la totalité des consonnes en usage. Dans le tableau qui suit, j'ai distribué par familles les consonnes qui me sont connues, les groupant d'après le nom des organes qui servent à les produire, et en raison de leur caractère explosif ou soutenu.

In dem französischen Gesang hört man nicht selten ein näselndes Erklängen nicht allein nach den Vokalen, sondern auch während ihrer Hervorbringung. Diese in dem Vortrag und der Deklamation ganz gewöhnliche Art scheint uns jedoch mit der Anmuth des Gesangstons unvereinbar und wir wagen um so mehr sie ganz zu verwerfen, als sie schon früher von französischen Musik- und Sprachgelehrten verbannt wurde; von diesen erwähnen wir nur der uns unverwerflich scheinenden Autorität eines Brossard ⁽¹⁾, Berard ⁽²⁾, de Brosses ⁽³⁾.

Die Vokale müssen jederzeit mittelst der Stimmritze und in einem dem Satze angemessenen Grade der Stärke angeschlagen, dabei auch sorgfältig das Vorhergehen des Hauchlautes, welcher mit H bezeichnet ist, vermieden werden. Der Gebrauch des Hauchlautes bleibt dem Ausdruck des Aechzens und Weinens vorbehalten (siehe Artikel Ausdruck); bei jeder andern Gelegenheit entstellt er den Sinn der Worte und hat die in dem ersten Theile bezeichneten Fehler zur Folge.

§. II.

Von den Consonanten.

Die Consonanten werden durch zwei verschiedene Verrichtungen der Sprechwerkzeuge erzeugt. Sie entstehen 1) entweder durch den gegenseitigen Druck der beiden Theile des Stimmwerkzeuges und aus der Erschütterung der Luft, welche man in dem Augenblick, in welchem sich beide Theile wieder von einander trennen, vernimmt ⁽⁴⁾; 2) oder durch das unvollständige und veränderliche Zusammenziehen dieser nämlichen Organe und durch die verschiedenen und anhaltenden Laute welche die in ihrem Ausströmen gestörte Luft vernehmen lässt.

Hieraus ergibt sich die für den Gesang höchst wichtige Eintheilung der Consonanten in abgestossene und gedehnte ⁽⁵⁾.

(1) Der Vokal muss im Anfang rein und einfach ausgesprochen, während seiner Dauer in gleicher Stärke erhalten und nur auf die letzte Note oder am Ende seiner Dauer jener Nasendruck gegeben werden, welcher das N oder M erklingen lässt.

Brossard, *Dictionnaire de Musique*, MDCCIII. Traité de la manière de bien prononcer les mots italiens, etc. Buchstaben A. Mehr physiologisch kann man sagen, der Luftstrom darf mittelst der Senkung des Gaumsegels nur in dem Augenblick, in welchem der Vokal verlassen wird und nicht während seiner Bildung unterbrochen werden. Bei der ganz kurzen Dauer eines Vokals müssen, wie sich von selbst versteht, beide Verrichtungen in eine einzige sich vereinigen.

(2) *L'art du chant*, p. 85 et 86.

(3) *Traité de la formation mécanique des langues*, p. 146 et 147.

(4) Das erstere Princip gehört Court de Gébelin (*Histoire naturelle de la parole*, à Paris, chap. X, page 85); die Grundlage meines Werkes beruht auf demselben.

(5) Die Sprechwerkzeuge, welche sich je zwei mit einander verbinden, bewerkstelligen diese Verrichtung hauptsächlich in fünferlei Weise. Es verbinden sich mit einander:

Die Lippen, eine mit der andern, z. B. P, M.
Die oberen Zähne mit der Unterlippe, F, V.
Die Spitze der Zunge mit den Zähnen, T, D.
Der vordere Theil der Zunge mit dem Gaumen, N, L.
Die untere Zunge mit dem Gaumbogen, K, hartes G.

Jedes System der Sprechwerkzeuge kann auf diese Weise nur einen Consonanten bilden; man kann also behaupten, dass in jeder Sprache nur fünf rein abgestossene Consonanten sich befinden, welche immer als die nämlichen allen übrigen so zu sagen zum Vorbild dienen.

Jede der oben aufgezählten Zusammenstellungen lässt eine besondere Gattung von Consonanten entstehen, und die Vereinigung dieser Gattungen bildet die Gesamtsumme aller gebräuchlichen Consonanten. In nachfolgender Tabelle sind diese in Gattungen nach dem Namen der sie bildenden Sprachwerkzeuge und nach Maassgabe ihres abgestossenen oder gedehnten Charakters aufgestellt.

Consonnes explosives.

Ces consonnes, et c'est leur caractère distinctif, ne produisent aucun bruit avant l'explosion qui les fait entendre. Pour les former, les organes se mettent d'abord en contact d'une manière absolue, et après quelques instants de pression, ils se séparent, et la consonne se fait entendre. Ces deux mouvements contraires et indispensables se nomment, le premier, la préparation, le second, l'explosion de la consonne. De ce procédé naissent les lettres P, F, T, C (italien, cid), K. Pendant la préparation, l'air est intercepté et s'amasse. L'explosion qui suit est d'autant plus forte que la préparation a été plus longue, et l'obstacle opposé à l'air plus complet. Cet effet est l'analogie de celui du coup de glotte pour l'attaque des sons.

On range parmi les explosives, les lettres B, D, G dur; toutefois l'explosion est précédée d'un léger retentissement qui dure le temps très-court que la bouche ou le pharynx mettent à se remplir d'air, la première cavité pour le B et le D, la deuxième pour le G dur. Sans ce retentissement, ces trois lettres seraient confondues avec les explosions correspondantes P, T, K.

Table with 5 families of consonants: 1re FAMILLE Labiales, 2e FAMILLE Labiodentales, 3e FAMILLE Linguodentales, 4e FAMILLE Linguopalatales, 5e FAMILLE Linguogutturales. Each family lists explosive and sustained consonants with their articulation details.

RÉSUMÉ: 5 explosives pures — P, F, T, C italien cid, C, K, Q (synonymes), préparation muette, explosion. 3 explosives mixtes — B, D, G dur, léger bruit préparatoire, explosion. 5 soutenues — M, N, GN, L, GL, préparation soutenue, explosion. Soutenues — R, T, CH, X, Ç, S dur, S doux, Z, TH, V, bruit ou sifflement continu.

Abgestossene Consonanten.

Diese Consonanten erzeugen, was ihr charakteristisches Unterscheidungszeichen abgiebt, vor dem Abstoss der sie vernehmen lässt durchaus kein Geräusch. Zu ihrer Bildung legen sich die Sprechwerkzeuge zuerst in fester Berührung zusammen, trennen sich nach kurzem Druck wieder von einander und lassen darauf den Consonanten hören. Die erste dieser beiden entgegengesetzten und unerlässlichen Bewegungen wird die Vorbereitung, die zweite der Abstoss genannt und durch sie entstehen die Buchstaben P, F, T, C (italienisch cid), K. Während der Vorbereitung wird der Athem unterbrochen und geschlossen, der darauf folgende Abstoss wird um so kräftiger, als die Vorbereitung lang und das dem Athem entgegen gesetzte Hinderniss vollständig war. Diese Wirkung ist der der Stimmritze für den Tonanschlag ähnlich.

Zu den abgestossenen zählt man die Buchstaben B, D, hartes G; ihrem Abstosse geht jedoch ein leises kurzdauerndes Geräusch voran, welches so lange dauert, als sich der Mund und die Schlundhöhle mit Luft füllen, der erste für das B und D, die zweite für das G. Ohne dieses Geräusch würden diese drei Buchstaben mit dem entsprechenden Abstoss des P, T, K sich verwechseln.

Table with 5 classes of consonants: 1. Gattung Lippenlaute, 2. Gattung Lippen-Zahn-L., 3. Gattung Zungen-Zahn-L., 4. Gattung Zungen-Gaum-L., 5. Gattung Zungen-Kehl-L. Each class lists sharp and soft consonants with their articulation details.

Ergebnis: 5 scharf abgestossene — P, F, T, C, italienisch cid, C, K, Q, (synonym) geräuschlose Vorbereitung, Abstoss. 3 weich abgestossene — B, D, hartes G, leises vorbereitendes Geräusch, Abstoss. 5 gedehnt — M, N, GN, L, GL, gedehnte Vorbereitung, Abstoss. gedehnte — R, T, CH, X, C, hartes S, weiches S, Z, TH, V, gedehntes Geräusch oder Zischen.

Consonnes soutenues.

Ces consonnes produisent un sifflement que l'on peut prolonger à volonté; par exemple: CH, X, S; ou bien elles font entendre un bruit continu comme les lettres M, N, GN, L, GL. Les premières naissent du rapprochement des organes, s'opérant de diverses façons que nous n'essayerons pas de décrire; les secondes exigent que les mêmes organes se placent dans un contact parfait. Ce contact ne saurait cesser sans qu'une sorte d'explosion se produise. Il s'ensuit que les consonnes qui nous occupent ont, aussi bien que celles dites explosives, leur préparation et leur explosion. Le bruit qu'elles font entendre peut être facilement converti en un son musical. Ainsi transformé, ce bruit permet à la voix de se prolonger d'une syllabe à la syllabe suivante, et le chant y gagne beaucoup de largeur.

L'élève doit se rendre exactement compte du point par lequel les organes se mettent en contact, et du mode d'action qui leur sert à former chaque consonne. Ainsi préparé, il saura restreindre ses mouvements aux seuls organes indispensables et assujettir ceux-ci à l'action la plus simple et la plus naturelle.

Faute d'avoir donné à cette étude tout le soin qu'elle réclame, quelques chanteurs joignent aux mouvements nécessaires l'action d'organes inutiles, et mettent en œuvre, par exemple, les lèvres ou la mâchoire quand la langue seule devrait agir.

D'autres produisent les consonnes par un mécanisme mal dirigé; ils prennent l'appui sur un point trop étendu, ou déplacent le point d'appui comme dans le D et le T affectés.

Conterto pour *Contento*, Temepo pour *Tempo*, Dandi pour *Tanti*, Quesseto pour *Questo*, Calema pour *Calma*, Duneque pour *Dunque*, Gioreno pour *Giorno*.

D'autres adoptent les mouvements durs des organes, tandis qu'il fallait employer les mouvements doux; ils disent:

Sarrò, farrò, il corre, abbandonna, crudella,
pour Sarò, farò, il core, abandona, crudele.

Chamais, chénéreux,
pour Jamais, généreux.

D'autres, dont la syllabation est trop faible, disent:

Belo, ala dona, afano, ampleso semble,
pour Bello, alla donna, affanno, amplesso, sempre (1).

D'autres ont le défaut de grasseyer, de bléser;

D'autres enfin mâchent les mots ou les prononcent entre leurs dents de façon à se rendre inintelligibles (2).

(1) Voici une liste de défauts extraits de l'Art du chant, de Bérard, p. 52. Depuis lui, elle a faiblement diminué;

Aremide au lieu de Armide.		Il hait au lieu de Il est.	
Bérûler	— Brûler.	Hou	— Oû.
Chadore	— J'adore.	Malegré	— Malgré.
Chardin	— Jardin.	Parefaitement	— Parfaitement.
Chéant	— Géant.	Quele prix	— Quel prix.
		Vendere	— Vendre.

(2) On peut s'exercer par le chuchotement, moyen facile qui ménage la voix.

Le bégaiement se corrige souvent par l'effet du rythme. L'esprit, sollicité par le sentiment de la mesure à dire régulièrement une chose qu'il sait d'avance, fait obéir les organes sans la moindre hésitation.

Si les lèvres sont aplaties contre les dents, la voix sera meilleure et les paroles plus claires.

Gedehnte Consonanten.

Diese Consonanten erzeugen ein Zischen welches man nach Belieben verlängern kann, z. B. CH, X, S; oder sie lassen ein gedehntes Anlauten vernehmen, wie die Buchstaben M, N, GN, L, GL. Die ersteren entstehen aus dem Zusammenziehen der Sprechwerkzeuge, welches sich auf verschiedene Weise, die wir hier nicht untersuchen wollen, bewerkstelligt; die letzteren erfordern ein vollständiges Schliessen dieser Werkzeuge und dieses Schliessen kann nicht aufgehoben werden ohne eine Art Erschütterung, Abstoss hervorzubringen. Hieraus folgt, dass die Consonanten, mit welchen wir uns hier beschäftigen, gleich den sogenannten scharf abgestossenen, ihre Vorbereitung und ihren Abstoss haben; ihr vernehmbares Anlauten kann leicht in einen musikalischen Ton umgewandelt werden und liefert so umgebildet der Stimme das Mittel, sich von einer Sylbe zu der andern folgenden zu verlängern, wodurch der Gesang vieles an Breite gewinnt.

Der angehende Sänger muss sich genaue Rechenschaft ablegen können, an welchem Punkte die Sprechwerkzeuge sich in Berührung setzen und welche Art ihrer Thätigkeit dazu dient, jeden einzelnen Consonanten zu bilden. Mit dieser Kenntniss wird er seine Bewegungen auf die nothwendigen Werkzeuge und deren einfachste und natürlichste Weise zu beschränken wissen.

Der Mangel, diesem Studium die gehörige Sorgfalt gewidmet zu haben, veranlasst manchen Sänger mit den nothwendigen Bewegungen auch die Thätigkeit nicht nothwendiger Werkzeuge zu verbinden und z. B. die Lippen und die Kinnbacken in Bewegung zu setzen, wenn die Zunge allein thätig sein soll.

Andere bringen die Consonanten durch einen schlecht geleiteten Mechanismus hervor; sie nehmen den Belautungs-Ansatz entweder auf einem zu breiten Punkt, oder versetzen diesen wie bei dem D und T.

Conterto für *Contento*, Temepo für *Tempo*, Dandi für *Tanti*, Quesseto für *Questo*, Calema für *Calma*, Duneque für *Dunque*, Gioreno für *Giorno*.

Andere gebrauchen die harten Bewegungnn der Sprechwerkzeuge, während nur die weicheren angewendet werden müssten, und sagen:

Sarrò, farrò, il corre, abbandonna, crudella,
statt Sarò, farò, il core, abandona, crudele.

Chamais, chénéreux,
statt Jamais, généreux.

Andere sagen mit zu schwachem Syllabiren:

Belo, ala, dona, afano, ampleso, semble,
statt Bello, alla, donna, affanno, amplesso, sempre (1).

Andere haben den Fehler des Schnarrens, des Lispelns.

Noch andere kauen die Worte bei dem Aussprechen zwischen den Zähnen und macheu sich damit unverständlich (2);

(1) Hierbei eine Liste der aus der Kunst des Gesanges von Bérard p. 52 ausgezogenen Fehler; seit ihm hat sie sich um wenige vermindert:

Aremide statt Armide.		Il hait statt Il est.	
Berûler	— Brûler.	Hou	— Oû.
Chadore	— J'adore.	Malegré	— Malgré.
Chardin	— Jardin.	Parefaitement	— Parfaitement.
Cheant	— Géant.	Quele prix	— Quel prix.
		Vendere	— Vendre.

(2) Leises Reden, als leichtes Mittel die Stimme zu schonen, kann als Übung dienen.

Das Stammeln verbessert sich oft durch die Wirkung des Rhythmus, da der Geist, von dem Gefühl für das Ebenmaas angetrieben einen Gegenstand den er bereits aufgefasst auch regelmässig zu sagen, die Sprechwerkzeuge ihre Thätigkeit ohne den mindesten Anstoss verrichten lässt.

Sind die Lippen gegen die Zähne abgeplattet, so wird die Stimme besser und das Wort heller.

Pour exercer les organes, développer toute leur énergie, ou vaincre leur mollesse habituelle, il faut s'étudier à réunir à chaque syllabe les consonnes de la syllabe suivante, et faire sentir l'empiètement dans la prononciation. De cette manière, *les voyelles se trouvent toujours commencer la syllabe, et les consonnes la finir* (1). Ex. :

Deh parlate che forse tacendo. — Dehp...arl...at...ech...ef...ors...et...
ac...end...o.“
Men pietosi, piu barbari siete, etc. — Menp...iet...os...ip...iub...arb...
ar...is...iet...e.“

(Aria de Cimarosa dans le *Sacrifice d'Abraham.*)

Mon fils, tu ne l'es plus.	Monf...ilst...un...el...espl...us.
Va, ma haine est trop forte.	Vam...ahain...estr...opf...ort...e.
D'Étéocle et de toi tous les droits sont perdus.	D'Ét...éocl...etd...et...oit...ousl... esdr...oitss...ontp...erd...us.
Dans mon âme ulcérée, oui, la nature est morte.	Dansm...on...âm...eulc...érée...ouil... an...at...ur...estm...orte.
Ton frère et toi, je ne vous con- nais plus.	Tonfr...èr...et...oij...euv...ousc... onn...aispl...us.
Antigone me reste, Antigone est ma fille.	Ant...ig...on...em...er...est...eAnt... ig...on...eestm...af...ille.
Elle est tout pour mon cœur, seule elle est ma famille.	Ell...eestt...outp...ourm...onc...eurs... eul...eell...eestm...af...am...ille.

(Récitatif dans OEdipe.)

Dans l'exercice que nous venons de conseiller sur les syllabes, il faut voir seulement un moyen spécial de perfectionner les facultés mécaniques des organes de l'articulation, et non le procédé à suivre dans la prononciation des mots réunis à la mélodie.

§. III.

Des accents.

La voix humaine offre les quatre caractères suivants :

1. La durée variable des sons;
2. Leur timbre;
3. Leur élévation ou leur abaissement dans la gamme;
4. Leurs divers degrés d'intensité.

Ces caractères, si l'on y joint la variété des consonnes, les soupirs, la force et le mouvement du débit, forment l'ensemble des éléments qui constituent les *accents* dans les diverses langues.

Dans chaque idiome, on peut facilement discerner diverses espèces d'accents.

L'accent grammatical, qui distingue par la durée les voyelles longue des brèves (c'est-à-dire qui en marque la quantité) et indique en outre leur timbre *ouvert* ou *fermé*;

L'accent écrit, ou les signes graphiques de l'accent grammatical;

L'accent logique, qui fait ressortir le sens du discours et l'importance relative des idées dont se compose la phrase: La ponctuation, dans nos langues, sert en partie à indiquer cet accent;

L'accent pathétique, qui s'annonce par l'expression que prend la voix sous l'empire des passions fortes. Cet accent réunit à lui seul tous les caractères que nous venons d'énumérer.

Enfin l'accent national.

(1) M. Michelot, notre collègue, est le premier qui ait conseillé cet exercice.

Cette méthode pourrait conduire à doubler toutes les consonnes; mais le remède à ce défaut est toujours facile.

Zur Uebung, den Sprechwerkzeugen die Entwicklung ihrer ganzen Kraft zu geben oder deren gewohnte Schaffheit zu besiegen, muss man mit jeder Sylbe die Consonanten der folgenden Sylbe vereinigen und ihr Uebergreifen bei der Aussprache hervortreten lassen, so dass die Vokale immer am Anfange einer Sylbe, die Consonanten am Ende derselben sich befinden (1). Z. B.

Deh parlate che forse tacendo. — Dehp...arl...at...ech...ef...ors...et...
ac...end...o.“
Men pietosi, piu barbari siete, etc. — Menp...os...ip...iub...arb...
ar...is...iet...e.“

(Arie von Cimarosa in dem Opfer Abrahams.)

Mon fils, tu ne l'es plus.	Monf...ilst...un...el...espl...us.
Va, ma haine est trop forte.	Vam...ahain...estr...opf...ort...e.
D'Étéocle et de toi tous les droits sont perdus.	D'Ét...éocl...etd...et...oit...ousl... esdr...oitss...ontp...erd...us.
Dans mon âme ulcérée, oui, la nature est morte.	Dansm...on...âm...eulc...érée...ouil... an...at...ur...estm...orte.
Ton frère et toi, je ne vous con- nais plus.	Tonfr...èr...et...oij...euv...ouse... onn...aispl...us.
Antigone me reste, Antigone est ma fille.	Ant...ig...on...em...er...est...eAnt... ig...on...eestm...af...ille.
Elle est tout pour mon cœur, seule elle est ma famille.	Ell...eestt...outp...ourm...onc...eurs... eul...eell...eestm...af...am...ille.

(Récitatif des OEdipe.)

Die hier angerathene Uebung für die Sylben ist jedoch nur als ein besonderes Mittel, das mechanische Vermögen der Sprechwerkzeuge zu vervollkommen und nicht als das Verfahren bei der Aussprache des mit der Melodie verbundenen Wortes zu betrachten.

§. III.

Von den Accenten.

Die menschliche Stimme ergiebt folgende vier Charaktere :

- 1) Die veränderliche Dauer der Töne;
- 2) Die Klangfarbe derselben;
- 3) Ihre Hebung oder Senkung in der Tonleiter;
- 4) Den verschiedenen Grad ihrer Stärke.

Diese Charaktere, verbunden mit der Mannigfaltigkeit der Consonanten, der Pausen, der Kraft und der Bewegung in dem Satze, bilden zusammen die Elemente welche die Accente in den verschiedenen Sprachen ausmachen.

In jeder Sprache lassen sich leicht verschiedene Arten der Accente unterscheiden.

Der grammaticale Accent, welcher durch die Dauer die langen von den kurzen Vokalen unterscheidet, (d. h. das Sylbenmaas bezeichnet) und ausserdem ihren offenen oder geschlossenen Klang angeht.

Der geschriebene Accent oder die bildlichen Zeichen für den grammaticalen Accent.

Der logische Accent, durch welchen der Sinn der Rede und die sich beziehende Wichtigkeit der verschiedenen Gedanken und Sätze welche den Bau einer Periode bilden hervortritt. Die Interpunktion unserer Sprachen dient zum Theil dazu diesen Accent anzuzeigen.

Der pathetische Accent, welcher sich durch den Ausdruck ankündigt den die Herrschaft heftiger Leidenschaften der Stimme verleiht; dieser Accent vereinigt in sich allein alle so eben aufgezählten Eigenschaften.

Endlich der nationale Accent.

(1) M. Michelot ist der erste, der diese Uebung angerathen hat.

Sollte diese Methode zur Verdoppelung aller Consonanten führen, so ist das Gegenmittel für diesen Fehler immer leicht zu finden.

Nous nous bornerons à analyser l'accent grammatical et l'accent pathétique, les seuls dont l'étude soit du ressort de notre sujet.

§. IV.

De la quantité (Accento tonico.)

Dans le langage, celui qui parle, entraîné par le travail rapide de la conception, ne s'arrête qu'à un seul point de chaque mot, à une syllabe unique qui domine toutes les autres et sur laquelle se déploie l'action des organes. L'éclat qui détermine l'importance de la syllabe privilégiée constitue ce qu'on appelle la prosodie. Elle se marque, dans presque toutes les langues, sur une seule syllabe du mot, quelque étendu qu'il soit, et ne se produit que par une prolongation de durée (1).

Un peu d'attention suffira pour faire distinguer la syllabe accentuée parmi toutes les autres syllabes du mot. Ex.:

„ Nessūn maggiōr dolōre

„ Che ricordārsi del Tēmpo felice

„ Nella miseria.“ DANTE.

„ Champs paternels, Hébron, douce vallée,

„ Loin de vous a languï ma jeunesse exilée, etc.“

Tous les mots ont une syllabe accentuée; les monosyllabiques eux-mêmes ne font pas exception à cette règle; mais l'accentuation comporte diverses nuances proportionnées à la valeur des mots qui composent la phrase. Aussi le mot principal reçoit, en raison de son importance, un accent plus marqué que ceux qui l'entourent (2).

§. V.

De l'appui des consonnes.

Outre l'accent prosodique, on doit prendre en considération, dans les mots, l'appui des consonnes; cet appui

(1) On peut assurer à priori que toutes les langues ont une quantité. Le besoin d'exprimer nos sentiments dans toute leur énergie nous force d'appuyer la voix et de la prolonger dans les mots que nous voulons rendre incisifs. Nous nous arrêtons sur la voyelle la plus importante du mot.

A cette prolongation viennent souvent s'ajouter une élévation et un renflement de la voix, plus une sonorité particulière de la voyelle; mais ce sont là quatre éléments différents qui, pour se trouver habituellement réunis, n'en sont pas moins parfaitement distincts. Le premier seul constitue l'accent prosodique ou la quantité.

A cette agrégation de trois éléments sur la même syllabe vient s'en ajouter un quatrième: la sonorité de la voyelle; ces quatre éléments si distincts: la prolongation, le timbre, l'intensité et l'élévation, sont généralement confondus sous le nom d'accents grammaticaux. Les deux premières fonctions sont les seules qui constituent des accents grammaticaux, et qu'il faille soumettre à l'action des signes nommés *accent aigu*, *accent grave*, *accent circonflexe*. Quant à l'intensité et à l'élévation, il nous semble qu'on ne doit les considérer que comme des accents oratoires.

Les caractères des accents grammaticaux ainsi distingués, il sera facile de montrer que les signes graphiques qui représentent ces caractères n'ont été soumis à aucun système régulier.

Et d'abord, les caractères des accents grammaticaux ne sont qu'au nombre de deux: la durée et le timbre de la voyelle; tandis que les signes qui les représentent sont au nombre de trois:

1. L'accent aigu. Il ne sert à déterminer que le timbre en le fermant, et s'applique exclusivement à la voyelle E. Ex.: *Bonté*;

2. L'accent grave. Il détermine à la fois le timbre et la durée des voyelles A et E. Ex.: *Lù, prophète*. Il agit d'une manière uniforme relativement au timbre en ouvrant les deux voyelles; mais son action sur la durée est double, puisqu'il rend l'A bref et l'E long;

3. L'accent circonflexe. Il détermine également le timbre et la durée. Son action est contraire à celle de l'accent grave; il allonge partout la voyelle, comme dans les mots *âme, tête, gîte, dôme, flûte*; mais tantôt il en ouvre le timbre (*tête, gîte*), et tantôt il le couvre (*âme, dôme, flûte*).

(2) Voyez la note de la page 9 pour les diverses places que peut occuper l'accent prosodique dans la versification. Voyez aussi les *Vrais principes de la versification*, par Ant. Scoppa, Sicilien.

Wir beschränken uns auf die Zergliederung des grammatikalischen und pathetischen Accentes deren Studium allein in das Bereich unseres Gegenstandes einschlagen.

§. IV.

Von dem Sylbenmaasse (Accento tonico.)

Der Sprechende, fortgezogen von der Schnelligkeit der Auffassung, verweilt in der Sprache bei dem einzelnen Worte nur auf einem Punkt, auf einer die anderen alle beherrschenden Sylbe für welche er die Thätigkeit der Werkzeuge entwickelt. Dieses Hervortreten welches die Wichtigkeit der bevorzugten Sylbe bestimmt nennt man die Prosodie, den prosodischen Accent; er befindet sich beinahe in allen Sprachen nur auf einer Sylbe des Wortes, so ausgedehnt dies auch sein möge und wird durch die Verlängerung der Dauer erzeugt (1).

Mit einiger Aufmerksamkeit lässt sich die hervorgehobene Sylbe von allen übrigen des Wortes unterscheiden. Z. B.

„ Nessūn maggiōr dolōre

„ Che ricordārsi del Tēmpo felice

„ Nella miseria.“ DANTE.

„ Champs paternels, Hébron, douce vallée,

„ Loin de vous a languï ma jeunesse exilée, etc.“

Alle Worte haben eine hervorgehobene Sylbe und selbst die einsylbigen machen von dieser Regel keine Ausnahme, aber das Hervorheben verträgt mehrere Schattirungen die dem Werthe der den Satz bildenden Worte angemessen sind; auch erhält das Hauptwort, seiner Wichtigkeit halber, einen stärkern Accent als die es umgebenden Wörter (2).

§. V.

Von dem Belautungspunkt der Consonanten.

Ausser dem prosodischen Accent ist bei den Worten noch der Belautungspunkt der Consonanten in Betracht zu

(1) A priori kann man behaupten, dass alle Sprachen ein Sylbenmaass haben. Das Bedürfniss unsere Empfindungen in ihrer ganzen Kraft auszudrücken nöthigt uns die Stimme zu verstärken und die Worte welche wir hervortreten lassen wollen zu verlängern; wir verweilen auf dem wichtigsten Vokal des Wortes.

Mit dieser Verlängerung verbindet sich öfters noch die Hebung und das Anschwellen der Stimme sowie der besondere Klang des Vokals. Diese vier verschiedenen Elemente sind aber, wenn auch gewöhnlich vereint, nichts desto weniger von einander zu unterscheiden. Das erste allein bildet den prosodischen Accent oder das Sylbenmaass.

Zu dieser Vereinigung von drei Elementen auf einer Sylbe gesellt sich noch ein viertes, der Klang des Vokals; diese vier so verschiedenen Elemente: die Verlängerung, der Klang, die Stärke und die Hebung werden im Allgemeinen unter der Benennung „grammatikalische Accente“ mit einander verwechselt. Die zwei ersteren dieser Thätigkeiten sind die einzigen Bestandtheile der grammatikalischen Accente und sie wären demnach allein den Zeichen des scharfen, schweren und gedehnten Accentes zu unterwerfen. In Bezug der Stärke und Hebung sind sie unserm Dafürhalten nach nur als rhetorische zu betrachten.

Den Charakter der grammatikalischen Accente auf diese Weise beleuchtend wird es leicht zu zeigen, dass die bildlichen Zeichen, welche diesen Charakter darstellen, einem geregelten System nicht unterworfen waren; denn bei dem ersten Hinblick gewahrt man dass die Charaktere für die grammatikalischen Accente nur zweifach, die Dauer und der Klang des Vokals, während die Zeichen die sie darstellen sollen, dreifach sind:

1) Der scharfe Accent; er dient nur, den Klang mit seinem Abschluss zu bestimmen und wird ausschliesslich bei den Vokalen E angewendet, z. B. *Bonté*.

2) Der schwere Accent; dieser bestimmt zugleich den Klang und die Dauer der Vokale A und E, z. B.: *Lù, prophète*; bezüglich des Klanges wirkt er auf gleiche Weise indem er die beiden Vokale öffnet; aber bezüglich der Dauer ist seine Thätigkeit eine doppelte: da er das A kurz und das E lang macht.

3) Der gedehnte Accent, welcher gleichfalls den Klang und die Dauer bestimmt; den Vokal verlängert er allenthalben, wie in den Worten *âme, tête, gîte, dôme, flûte*; aber bald öffnet er den Klang *tête, gîte*, bald bedeckt er ihn *âme, dôme, flûte*.

(2) Siehe pag. 9 die Bemerkung für die verschiedenen Stellen welche der prosodische Accent in dem Versbau einnehmen kann; ebenso les *Vrais principes de la versification* von Ant. Scoppa.

consiste en une impulsion plus forte et plus longuement préparée qui porte principalement sur quelques consonnes particulières. Ex..

T M
 toujours, méchant.
 S P T P
 sempre, troppo, etc.

Cet appui pour les consonnes répond à la quantité pour les voyelles (1). Un même mot peut avoir un ou plusieurs points d'appui, ou encore n'en présenter aucun; au contraire, il n'y a jamais dans un même mot qu'une syllabe, et une seule voyelle de cette syllabe, qui porte l'accent tonique. Ex.:

At...ten...to, af...fan...no, trop...po, Af...lit...ta.
 An...còra, sciagùra.
 Làre, Soàve.

Les quatre premiers mots présentent deux points d'appui; les deux suivants en présentent un; les deux derniers n'en ont pas.

L'appui plus fort de la consonne conduit nécessairement à la redoubler; déjà Bacilly (2), et plus tard Bérard (3) et Blanchet (4), avaient senti ce besoin de renfort. Les deux premiers en parlent expressément.

Les appuis de l'articulation pourraient être notés par *fort et faible*, et, comme les accents, être soumis, pour ainsi dire, à une subordination hiérarchique. Ces auteurs l'ont si bien senti, qu'ils ont été conduits à modifier l'orthographe des mots et à les écrire ainsi:

T F
 Des tourments d'un funeste amour. . .

Depuis, cette notation a été tentée, soit par des chiffres, soit autrement (5). Mais la difficulté d'interpréter les signes convenus a fait abandonner cette appréciation à l'intelligence du chanteur.

Dans quelles circonstances faut-il appuyer les consonnes ?

1. Pour surmonter la difficulté mécanique de l'articulation;
2. Pour fortifier l'expression du sentiment;
3. Pour donner plus de portée à l'articulation dans une vaste enceinte;

1. Il faut appuyer la syllabation lorsqu'on veut vaincre la résistance que les groupes de consonnes opposent aux organes, soit par leur nombre, soit par leur nature. Cet effort donne à l'articulation le degré d'énergie et de netteté convenable.

Ce principe s'applique plus ou moins rigoureusement dans les différentes langues. En italien, toutes les fois que l'on doit articuler plus d'une consonne, soit qu'une même consonne se trouve répétée, ou qu'il y ait rencontre de consonnes différentes, on sépare les consonnes par un appui qui sert à préparer la seconde.

(1) L'appui de la consonne a fait croire à quelques auteurs qu'outre l'accent principal de la syllabe longue, il y avait dans quelques mots un accent secondaire.

(2) *L'Art de bien chanter*, par B. D. Bacilly, à Paris, MDCLXVIII, p. 307.

(3) *L'Art du chant*, à Paris, MDCCLV, p. 93, 99.

(4) *L'Art du chant*, à Paris, MDCCLVI, p. 55, 61.

(5) La réunion des mouvements a été plus récemment tentée dans le même but par Vaccai.

nehmen; dieser Punkt besteht in einem stärkeren und länger vorbereiteten Anstoss welcher vorzüglich einzelnen Consonanten gegeben wird. Z. B.

T M
 toujours, méchant.
 sempre, troppo, etc.
 S P T P

Diese Belautung der Consonanten entspricht der Zeitdauer der Vokale (1). Ein Wort kann einen oder mehrere Belautungspunkte oder auch gar keinen haben; dagegen trägt in einem Wort immer nur eine Sylbe und ein Vokal dieser Sylbe den Hauptaccent. Z. B.

At...ten...to, af...fan...no, trop...po, Af...lit...ta,
 An...còra, sciagùra.
 Làre, Soàve.

Die vier ersten Wörter enthalten zwei Belautungspunkte, die zwei folgenden einen solchen und die zwei letzteren gar keinen.

Die stärkere Belautung des Consonanten führt nothwendigerweise zu seiner Verdoppelung; schon Bacilly (2) und später Berard (3) und Blanchet (4) hatten die Nothwendigkeit dieser Verstärkung eingesehen und die beiden ersteren erwähnen ihrer besonders.

Die Belautungspunkte für die Aussprache könnten mit „stark und schwach“ bezeichnet und gleich den Accenten, so zu sagen, einer hierarchischen Abstufung unterstellt werden; die genannten Schriftsteller haben dies so wohl empfunden dass sie die Schreibweise dieser Worte veränderten und sie auf folgende Weise bezeichneten:

T F
 Des tourments d'un funeste amour. . .

Seit jener Zeit wurde diese Bezeichnung theils mit Zahlen, theils auf andere Weise versucht (5) aber die Schwierigkeit den angenommenen Zeichen ihre richtige Auslegung zu geben hat sie bald wieder der Einsicht des Sängers allein überlassen.

Unter welchen Umständen sind nun die Consonanten durch schärfere Belautung hervorzuheben?

- 1) Um die mechanische Schwierigkeit der Aussprache zu überwinden;
- 2) Um den Ausdruck der Empfindung zu verstärken;
- 3) Um der Aussprache in einem grossen Raum mehr Tragweite zu geben.

1) Die Sylbe muss besonders belautet werden sobald der Widerstand zu besiegen ist mit welchem die Stellung der Consonanten, theils in ihrer Zahl, theils in ihrer Beschaffenheit, den Sprechwerkzeugen entgegentritt. Dieses Hervorheben verleiht der Aussprache einen angemessenen Grad von Kraft und Deutlichkeit.

Mehr oder weniger streng wird dieses Princip in den verschiedenen Sprachen angewendet. Sobald mehrere Consonanten hervorzuheben sind, seien sie doppelte oder verschiedene, trennt man sie im Italienischen durch eine Belautung welche zur Vorbereitung des zweiten Consonanten dient. Z. B.

(1) Der Belautungspunkt des Consonanten hat manche Schriftsteller zu der Annahme veranlasst, dass es ausser dem Hauptaccent der langen Sylbe bei einigen Worten noch einen unterstützenden gäbe.

(2) *L'Art de bien chanter*, par B. D. Bacilly, à Paris, MDCCXVIII, p. 307.

(3) *L'Art du chant*, à Paris, MDCCLV, p. 93, 99.

(4) *L'Art du chant*, à Paris, MDCCLVI, p. 55, 61.

(5) Die Vereinigung der Bewegungen wurde neuerdings für denselben Zweck von Vaccai versucht.

Ex.: *Bella, troppo, contento, andremo, sempre, risplendere*, qu'il faudra prononcer: Bel...la, trop...po, con...ten...to, an...dremo, sem...pre, ris...plendere, etc.

En français, on applique ce même principe à la consonne initiale d'un mot lorsque cette consonne se trouve être déjà la finale du mot qui précède.

Ex.: „Le soc-qui fend la terre (1).“
 „L'hymen-n'est pas toujours entouré des flambeaux.“ (Racine.)
 „Il avait de plant vif-fermé cette ouverture.“ (La Fontaine.)

2. Il faut appuyer l'articulation pour fortifier à propos le sentiment. Tous les mots énergiquement accentués ont de l'effet sur l'âme, parcequ'ils semblent dictés par une *impression vive*. C'est surtout le mot important de la phrase qui doit recevoir cet appui. Ex.:

Bella, troppo, contento, andremo, sempre, risplendere, müssen ausgesprochen werden: Bel...la, trop...po, con...ten...to, an...dremo, sem...pre, ris...plendere etc.

Im Französischen wird das nämliche Princip angewendet, sobald ein Consonant den Anfang eines Wortes und zugleich den Schluss des vorhergehenden bildet. Z. B.

„Le soc-qui fend la terre“ (1).
 „L'hymen-n'est pas toujours entouré des flambeaux.“ (Racine.)
 „Il avait de plant vif-fermé cette ouverture.“ (La Fontaine.)

2) Die Aussprache muss hervorgehoben werden um an dem rechten Ort die Empfindung zu verstärken. Alle kräftig belauteten Worte machen eine Wirkung auf die Seele, weil sie als von lebhaftem Eindruck erzeugt erscheinen; das wichtigste Wort des Satzes muss daher vor allen anderen dieses Hervorheben erhalten. Z. B.

<p>COPPOLA Nina Nina pazza per amore Cavatina.</p>	<p>di tom-ba si-len-zio ge-la-re mi fa ah</p>
<p>ROSSINI Gazza ladra Duetto.</p>	<p>Ninetta</p> <p>oh cie-lo ren-di-mi al ca-ro ben oh sea gliam ful-mi-ne che mār-da il sen</p>
<p>GLUCK Orfeo Recitativo.</p>	<p>Orfeo</p> <p>Sa-ziati sor-te re-a son dis-pe-ra-to</p>
	<p>MOZART Don Giovanni.</p> <p>Zerlina</p> <p>bae-ciar bae-ciar sa-pro sa-pro bae-ciar sa-pro sa-pro bae-ciar</p>

La phrase bien connue

Der wohlbekannt Satz

<p>ROSSINI Otello Finale 2^e Alto.</p>	<p>Desdemona</p> <p>seil padre m'abbandona seil padre m'abbandona</p>
--	---

doit la moitié de son effet aux lettres P, B et D. Si l'on substituait une voyelle à l'initiale du second mot dans le vers:

verdankt die Hälfte seiner Wirkung den Buchstaben P, B und D. Wollte man einen Vokalen als Anfangsbuchstaben des zweiten Wortes setzen:

<p>ROSSINI Guillaume Tell Trio.</p>	<p>Arnold</p> <p>Mon pé-re tu mās du mau-di-re</p>
---	--

et que l'on transformât ainsi le vers:

und ihn etwa so umbilden:

mon a - nie gémit et sou - pi - re

cette exclamation déchirante perdrait à l'instant toute sa vigueur; et que l'on ne croie pas qu'il suffise de crier plus fort pour restituer au son la valeur qu'il recevait de la consonne; non, le plus grand éclat de voix privé de cet

so würde dieser erschütternde Ausruf sogleich seine ganze Kraft verlieren; man glaube dabei ja nicht dass ein stärkeres Schreien hinreichte, dem Tone den Werth zu ersetzen welchen er durch den Consonanten erhalten würde;

(1) Marmontel, *Eléments de littérature*, t. III, p. 17. Aucun auteur ne donne les règles du point d'appui.

(1) Marmontel, *Eléments de littérature*, t. III, p. 17. Kein Schriftsteller stellt eine Regel für den Belautungspunkt auf.

appui manquerait de l'explosion qui le rend incisif et fatiguerait vainement le chanteur (1).

L'attaque de la voyelle par le *coup de glotte* peut seule être aussi efficace; mais, dans plus d'un endroit, comme dans l'exemple qui nous occupe, cette manière serait déplacée.

Il va sans dire que cette force d'articulation sur laquelle nous insistons si longuement doit être proportionnée au caractère du sentiment; selon les circonstances, le même mot aura dans son articulation différents degrés d'énergie, et un mot qui exprimerait une pensée forte, ne renfermât-il que des consonnes simples ou faibles, comportera souvent une articulation plus vigoureuse que tel autre mot qui contiendrait des consonnes doubles ou dures, mais qui n'exprimerait qu'un détail secondaire.

3. L'articulation étant l'élément le plus nécessaire d'une prononciation intelligible, le besoin d'être compris fait qu'en général on appuie sur les consonnes en raison de l'intensité de la voix et de la grandeur du local; par conséquent, l'on appuie plus fortement quand on déclame que lorsqu'on parle, et plus fortement encore lorsqu'on chante.

Sans ce surcroît de ressort dans les organes, l'attaque de la consonne, le mordant de la syllabation, disparaissent par le fait même de l'intensité du son ou par la dispersion de la voix dans un vaste local (2).

Musicalement, les deux éléments de la parole s'associent aux deux éléments de la mélodie, les voyelles aux sons, les consonnes à la mesure. La consonne présente au chanteur les mêmes ressources qu'offre à l'instrumentiste le coup d'archet ou le coup de langue. En effet, la consonne sert à frapper la mesure, à la rendre incisive, à presser ou à ralentir le mouvement, à accentuer les rythmes. Elle précise encore l'instant où l'orchestre doit faire sa rentrée et la basse se réunir à la voix, après les *ad libitum*, les conduits, les points d'orgue; c'est par la consonne, enfin, que l'on enlève les *stretta* et les cadences finales. On doit toujours préparer d'avance les consonnes, afin qu'elles ne frappent pas trop tard, de telle sorte que l'explosion tombe toujours sur le frappé du temps.

§. VI.

Largeur ou tenue de la voix sur les paroles.

Lorsqu'on chante la musique avec les paroles, si l'on ne sait rendre l'émission de la voix indépendante des mouvements des consonnes, l'organe reçoit un certain ébranlement qui détruit l'intensité, l'assurance et la liaison des notes. Pour obvier à ces inconvénients, il faut, dans l'ensemble des mouvements nécessaires au chant, distinguer la nature des fonctions et le mode d'action qui est réservé à chacun des quatre mécanismes principaux de l'appareil vocal, savoir: les *poumons*, la *glotte*, le *pharynx*, les *organes de l'articulation*.

(1) Il faut prévenir avec le plus grand soin les secousses que cette impulsion pourrait communiquer à la voix. Ces secousses, si elles se multipliaient, auraient pour effet de donner à la voix un caractère larmoyant.

(2) Le timbre sombre, en obscurcissant les voyelles, contribue aussi à rendre confuse la prononciation.

nein, der grössere Stimmaufwand würde ohne schärfere Belautung den einschneidenden Anstoss des Consonanten entbehren und den Sänger vergeblich abmühen (1).

Der Ansatz des Vokals vermittelt der Stimmritze kann allein ebenso wirksam sein, allein diese Art würde an mehr als einem Orte sowie in dem uns beschäftigenden Beispiele nicht gut angewendet sein.

Es versteht sich von selbst, dass diese Kraft der Belautung bei welcher wir so lange verweilen dem Charakter der Empfindung entsprechen muss; nach Umständen wird ein und dasselbe Wort bei seiner Belautung verschiedene Abstufungen von Kraft erhalten und, drückt es einen kräftigen Gedanken aus, auch wenn es nur einfache oder weiche Consonanten enthielte, öfters eine stärkere Belautung vertragen als ein anderes, welches doppelte oder scharfe Consonanten enthält aber nur untergeordnete Einzelheiten ausdrückt.

3) Da die Belautung das nothwendigste Element einer deutlichen Aussprache ist so bewirkt das Bedürfniss verstanden zu werden, dass man im Allgemeinen die Consonanten nach Maassgabe der Stimmstärke oder der Grösse des Lokals belautet und man belautet daher stärker, wenn man deklamirt als wenn man spricht, und stärker noch wenn man singt.

Ohne diese vermehrte Spannkraft der Sprechwerkzeuge würde der Anstoss des Consonanten, das Einschneidende für die Sylbe, in einem grossen Lokal in der Stärke oder dem Verwischen der Stimme selbst sich verlieren (2).

Musikalisch vermählen sich die beiden Elemente des Wortes mit den beiden Elementen der Melodie, die Vokale mit dem Ton, die Consonanten mit dem Rhythmus. Der Consonant bietet dem Sänger ein gleiches Mittel wie der Bogenstrich oder der Zungenstoss ein solches dem Instrumentalisten gewährt; in der That dient er dazu den Takt fühlbar einschneidend zu machen, die Bewegung zu beschleunigen oder zurückzuhalten und die Rhythmen hervorzuhoben; auch versichert er nach den *ad libitum*, den Einleitungen oder Cadenzverzierungen den Eintritt des Orchesters oder der Bassbegleitung und mit ihm endlich werden die *stretta* und die Schlusscadenzen fortgezogen. Die Consonanten müssen immer etwas im Voraus angesetzt werden damit sie nicht zu spät anschlagen und ihr Anschlagen jedesmal den Niederschlag des Taktes trifft.

§. VI.

Breite oder Halten der Stimme auf den Worten

Bei dem Gesang der mit Worten verbundenen Musik erhält das Organ, sobald man die Stimme nicht unabhängig von den Bewegungen der Consonanten herzugeben versteht, eine gewisse Erschütterung welche die Stärke Sicherheit und Verbindung der Töne zerstört. Zur Vermeidung dieses Fehlers muss man bei dem Zusammenwirken der für den Gesang nöthigen Kräfte die einem jeden der vier Hauptwerkzeuge des Stimmapparats zugetheilte Beschaffenheit ihrer Verrichtungen und die Art ihrer Thätigkeit unterscheiden, nämlich: die Lungen, die Stimmritze, die Schlundhöhle, die Sprechwerkzeuge.

(1) Mit der grössten Sorgfalt hat man dabei zu vermeiden, dass dieser Anstoss nicht ein Slossen in der Stimme erzeugt, weil dieses sich wiederholend derselben einen weinerlichen Charakter geben würde.

(2) Die dunkle Klangfarbe trägt ebenfalls, indem sie die Vokale verdunkelt, dazu bei, die Aussprache undeutlich zu machen.

Les poumons ont pour fonction d'exciter et d'entretenir, par un courant d'air mesuré et continu, les vibrations de la glotte (1). Celle-ci doit être rigide et invariablement la même dans ses dimensions tant que le même son se prolonge, et passer avec rapidité et précision à un état nouveau dès que change l'intonation. Le pharynx, à son tour, par des mouvements sûrs et bien calculés, harmonisera, au profit du timbre qu'exige la passion dominante, les deux registres, les différentes parties de l'étendue de l'instrument et les diverses voyelles. En dernier lieu, les organes de l'articulation, imitant la précision de ressorts énergiques, diviseront les sons en marquant les diverses consonnes qui se rencontrent dans les mots. Lorsque le chanteur sait ainsi faire fonctionner chaque appareil dans la sphère d'action qui lui est propre, sans troubler l'opération des autres appareils, la voix nourrit toutes les parties de l'exécution, et enchaîne les différents détails de la mélodie dans un ensemble plein et continu qui constitue la largeur du chant. Si, au contraire, l'un des mécanismes remplit mal ses fonctions; si la poitrine brusque ou abandonne la respiration; si la glotte manque de rigidité et de précision; si le pharynx accuse la gêne ou l'inexpérience; si les organes de l'articulation mal assouplis agissent d'une manière molle ou incorrecte, la voix sort fausse, saccadée et vicieuse de qualité; la prononciation est défectueuse et parfois inintelligible. On dit alors que le chanteur manque de méthode.

Outre les dangers qu'évite un chanteur habile, nous pouvons en signaler un autre non moins grave. Nous voulons parler du *scrocco di voce*, en français *couac*, ridicule éclat de son qui, d'ordinaire, se fait entendre dans les notes de poitrine placées au-dessus du mi chez les ténors, et une octave au-dessus dans la voix de tête chez les soprani. Si, au moment d'articuler certaines consonnes ou de vocaliser certains passages sur ces notes élevées, on néglige de soutenir l'expiration et les mouvements du pharynx, le pharynx et la glotte, forcés naturellement à se contracter pour produire ces notes élevées, se ferment complètement, et la voix s'arrête tout un coup pour reparaitre l'instant d'après avec une explosion exagérée ou ridicule.

De ces préceptes généraux, passons à quelques observations de détail. On doit prolonger la voix sans secousses et sans affaiblissement d'une syllabe à une autre, d'une note à la note qui suit, comme si l'ensemble ne formait qu'un son égal et continu. Il faut attribuer à la voyelle la plus grande partie de la valeur de la note qui lui appartient, et n'employer que la fin de cette valeur à la préparation de la consonne qui suit.

Cette continuité du son ne doit éprouver de la part des consonnes permanentes aucune interruption, si légère qu'elle puisse être. Les consonnes muettes sont les seules qui

(1) Nous disons ici ce que le chanteur doit faire, quoiqu'en réalité les cordes vocales ne soient jamais maintenues dans un état de rigidité uniforme.

Den Lungen ist die Verrichtung zugetheilt mit einem bemessenen und anhaltenden Luftstrahl die Schwingungen der Stimmritze zu erregen und zu unterhalten (1). Diese muss während der Dauer eines und desselben Tones angespannt und unverändert in ihrer Ausdehnung verbleiben und sobald ein Ton in einen andern übergeht mit Schnelligkeit und Bestimmtheit zu einer andern Gestaltung übergehen. Die Schlundhöhle bringt ihrerseits durch sichere und wohl bemessene Bewegung, zum Vortheil der Klangfarbe welche die herrschende Leidenschaft erfordert, die beiden Register, die verschiedenen Theile der Ausdehnung des Instruments und die verschiedenen Vokale in Uebereinstimmung. Endlich scheiden die Sprechwerkzeuge, gleich der Schnellkraft kräftiger Federn, durch das Angeben der verschiedenen in einem Worte enthaltenen Consonanten die Töne von einander. Versteht der Sänger auf diese Weise ein jedes Stimmwerkzeug in der Sphäre der ihm eigenthümlichen Thätigkeit ohne die der anderen Werkzeuge zu stören in Bewegung zu setzen, so vervollkommnet die Stimme alle Theile der Ausführung und verbindet die einzelnen Bestandtheile der Melodie zu einem vollen und runden Ganzen, welches die Breite des Gesanges ausmacht. Erfüllt dagegen eines dieser Werkzeuge schlecht seine Verrichtung, nimmt die Brust zu heftig Athem oder verlässt diesen wieder, entbehrt die Stimmritze der Spannkraft und Bestimmtheit, verräth die Schlundhöhle Ungeschicklichkeit oder Unerfahrenheit, ist das Athemholen schläfrig und sind die dafür bestimmten Werkzeuge in matte und fehlerhafte Thätigkeit gesetzt, so tritt die Stimme falsch ungleich und an Beschaffenheit fehlerhaft hervor, die Aussprache ist mangelhaft und mitunter unverständlich. Man sagt alsdann, der Sänger hat keine Methode.

Ausser diesen von einem gebildeten Sänger gemiedenen Gefahren haben wir noch auf eine andere nicht minder wichtige aufmerksam zu machen, den *scrocco di voce*, im Französischen *couac*, ein Lachen erregendes Ueberschlagen des Tons welches gewöhnlich im Tenor in den Brusttönen über dem hohen e, im Sopran in der Kopfstimme eine Oktave höher zum Vorschein kommt. Wenn in dem Augenblick in welchem auf diesen hohen Tönen gewisse Consonanten ausgesprochen oder gewisse Passagen vokalisirt werden müssen, die Unterhaltung des Athems und die Bewegungen der Schlundmuskeln vernachlässigt werden, so schliessen sich die letzteren und die Stimmritze welche sich zur Hervorbringung dieser hohen Töne natürlich zusammenziehen müssen ganz und gar, die Stimme verschwindet auf einen Augenblick und tritt gleich darauf mit diesem gewaltsamen und lächerlichen Ueberschlag wieder hervor.

Mit diesen allgemeinen Vorschriften wollen wir nun noch einige Bemerkungen für das Einzelne verbinden. Die Stimme muss ohne Stossen und ohne schwächer zu werden von einer Sylbe zur anderen, von einer Note zu der darauf folgenden so fortgetragen werden, dass die Verbindung gleichsam nur einen gleichen und angehaltenen Ton bildet. Dem Vokal ist der grössere Theil der Dauer der auf ihn fallenden Note zuzuthemen und nur das Ende dieser Dauer für die Vorbereitung des darauf folgenden Consonanten zu verwenden.

Dieses Anhalten des Tons darf dabei von Seiten der fortlautenden Consonanten nicht die mindeste Unterbrechung, so leicht diese auch sein mögte, erleiden. Die ablautenden

(1) Wir bemerken hier, was der Sänger zu thun hat, obgleich in der Wirklichkeit die Stimmbänder nie in einem Zustande gleichförmiger Spannung zu erhalten sind.

arrêtent complètement la voix. Ainsi l'M et l'N (1) laissent entendre un retentissement nasal: co...nte...nto. m...ourir. L'L produit deux courants sur les deux côtés de la langue: coll...e, l...anguir (2), etc.; ainsi de suite pour les autres consonnes. Jusqu'au moment où la préparation commence, aucun bruit de consonne ne doit se mêler à la voix, qui conservera toute sa pureté. La consonne ne se prononce qu'à la fin de la syllabe et du son. Ex.:

oder stummen Consonanten sind die einzigen welche die Stimme gänzlich aufhalten; so lassen das M und N (1) einen näselnden Nachklang vernehmen: co...nte...nto, m...ourir. Das L erzeugt zwei Bewegungen auf beiden Seiten der Zunge: coll...e, l...anguir (2), u. s. w. für die übrigen Consonanten. Bis zu dem Augenblick in welchem die Vorbereitung beginnt, darf durchaus kein Lauten der Consonanten mit der Stimme, die ihre ganze Klarheit beibehalten wird, sich vermischen. Der Consonant ist nur am Ende der Sylbe und des Tons auszusprechen. Z. B.

ROSSINI
Otello
Preghiera.

Desdemona

Dans les groupes de notes rapides, si cette consonne est permanente, elle communique son retentissement au dernier son en entier; si elle est muette, elle lui ôte la moitié de sa valeur.

Ist dieser Consonant bei schnellen Notengruppen ein fortlautender, so theilt er seinen Nachklang dem letzten Tone ganz mit, ist er ein ablautender, so nimmt er ihm die Hälfte seines Werthes.

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

Cenerentola

Ibidem.

ROSSINI
Barbiere di Siviglia
Cavatina.

Almaviva

Le même effet ne se fait pas sentir dans la préparation du P, du K, du D, du T.

Nous engageons l'élève à s'exercer sur les morceaux ou les fragments ci-dessous indiqués. Ils réunissent les plus grandes difficultés de la syllabation (4)

Bei der Vorbereitung des P, des K, des D und T wird dieselbe Wirkung nicht wahrgenommen.

Wir empfehlen hierbei dem Schüler die Uebung der unten bezeichneten Musikstücke welche die grössten Schwierigkeiten des Syllabirens enthalten (4).

(1) Le passage à travers la cavité buccale étant complètement intercepté par la langue à l'occasion de l'N, et par les lèvres à l'occasion de l'M.

(2) Sans ce secours, les trop fréquentes interruptions morcelleraient le chant et le feraient paraître maigre et décousu.

(3) Evitez de prononcer: lamapo, lunego, meseta, istanete; momeneto, etc.

- (4) Aria pour Basse. «Amor, amor, perchè mi pizzichi.» (Nota e parola) FIORAVANTI.
 — «A un dottor della mia sorte.» (Nota e parola.) ROSSINI. (Barbiere di Siviglia.)
 — «Largo al factotum della città.» (Nota e parola.) ROSSINI. (Barbiere di Siviglia.)
 — «Gia d'insolito ardore.» (Triolets.) ROSSINI. (Italiana in Algieri.)
 — «Si vada si sprezzia la vita.» (Fragment, triolets.) ROSSINI. (Gazza ladra.)
 — «Vous me connaissez tous.» (Nota e parola.) AUBER. (Philtre.)

(1) Durch die gänzliche Unterbrechung des Durchgangs durch die Mundhöhle bei dem N durch die Zunge, bei dem M durch die Lippen.

(2) Ohne diese Beihülfe würden die häufigen Unterbrechungen den Gesang zerstückeln und ihn dünn und zerrissen erscheinen lassen.

(3) Darf nicht ausgesprochen werden: lamapo, lunego, meseta, istanete, momeneto, etc.

- (4) Arie für Bass. «Amor, amor, perchè mi pizzichi.» (Nota e parola) FIORAVANTI.
 — «A un dottor della mia sorte.» (Nota e parola.) ROSSINI. (Barbiere di Siviglia.)
 — «Largo al factotum della città.» (Nota e parola.) ROSSINI. (Barbiere di Siviglia.)
 — «Gia d'insolito ardore.» (Triolets.) ROSSINI. (Italiana in Algieri.)
 — «Si vada si sprezzia la vita.» (Fragment, triolets.) ROSSINI. (Gazza ladra.)
 — «Vous me connaissez tous.» (Nota e parola.) AUBER. (Philtre.)

§. VII.

Distribution des paroles sous les notes.

La règle pratique la plus simple est celle qui enseigne à appliquer une syllabe à chaque note isolée ou à chaque groupe de notes liées ou barrées ensemble. Cette règle repose sur ce fait, que chaque syllabe ne peut être rendue par moins d'une note (1), tandis qu'elle peut embrasser un nombre indéterminé de notes consécutives. Lorsque chaque syllabe répond à une note unique, les notes s'écrivent isolément; lorsque chaque syllabe répond à un groupe de notes, celles-ci sont réunies par une ou plusieurs barres si leur valeur en comporte, ou par une liaison si cette valeur exclut les barres; dans ce dernier cas, chaque groupe ne représente que la place d'une syllabe.

Mais comme les rapports entre les syllabes et les notes ne sont pas toujours exactement indiqués dans la musique écrite, pour rectifier les fautes qui se présenteraient, on aura recours au principe fondamental que nous formulons ainsi: *Faire tomber l'accent commun sur le temps premier de la deuxième, troisième ou quatrième mesure, selon l'étendue que présente la phrase ou le membre de phrase musicale relativement au vers* (2).

En effet, le compositeur lui-même, dans le plus grand nombre de cas, fait tomber l'accent commun du vers sur le temps premier de la deuxième, troisième, quatrième mesure; et la raison en est que ces temps premiers marquent la limite du membre de phrase ou du vers mélodique. La rencontre de ce temps premier avec l'accent commun peut seule indiquer la cadence rythmique. Aussi ne voit-on jamais une syllabe faible correspondre à ce temps premier. La rectification dont il s'agit consistera donc à rétablir cet accent sur le temps qui lui correspond, puis à placer les autres accents nécessaires du vers sur les autres temps forts, plus rarement sur les temps faibles. Ex.:

Variations pour Sop.	„La Biondina in gondoletta.“	(3e variat, triolets.)	PAER.
Duo pour Sop. et Ten.	„Io ti lascio, io ti lascio.“	(Nota e parola.)	CIMAROSA.
Duo pour Sop. et Basse.	„Per piacere alla signora.“	(Nota e parola.)	ROSSINI.
—	„Come frenar il pianto.“	(Frag., difficultés diverses.)	ROSSINI.
—	„Ah! di veder già parmi.“	(Fragm. triolets.)	ROSSINI.
—	„Quanto amore.“	(Nota e parola.)	DONIZETTI.
—	„Se dovessi prender moglie.“	(Difficultés div.)	ROSSINI.
Duo pour Basse et Basse.	„Un segreto d'importanza.“	(Nota e parola.)	ROSSINI.
—	„D'un bel uso di Turchia.“	(Nota e parola.)	ROSSINI.
—	„Che l'antipatica vostra figura.“	(Nota e parola.)	RICCI.
—	„Mentra Francesco faceva il brodo.“	(N. e parola.)	COCCIA.

(1) Cette règle souffre une exception plutôt apparente que réelle dans un cas dont nous parlerons tout à l'heure; c'est celui où les voyelles se réunissent pour ne former qu'un groupe.

(2) Pour comprendre ce paragraphe, il est indispensable d'avoir présenté à l'esprit la formation de la phrase. (V. pag. 5.)

§. VII.

Unterlegen der Worte unter die Noten.

Die praktisch einfachste Regel lehrt, jeder einzelnen Note oder mehreren gebundenen oder zusammengestrichenen Noten einer Notengruppe, eine Sylbe zu unterlegen. Diese Regel beruht darauf dass eine Sylbe mit weniger als einer Note (1) nicht wiederzugeben berechtigt ist aber eine unbestimmte Zahl hinter einander folgender Noten umschliessen kann. Fällt eine Sylbe auf eine einzelne Note so wird diese einzeln geschrieben, fällt sie auf eine Notengruppe so werden deren Noten nach Maassgabe ihres Werthes durch ein oder mehrere Striche oder durch ein Bindungszeichen, wenn ihr Werth der Striche nicht bedarf, mit einander verbunden, in welchem Fall jede Notengruppe nur die Stelle einer Sylbe vertritt.

Da jedoch die Beziehungen der Sylben zu den Noten bei geschriebener Musik nicht immer genau bezeichnet sind, so muss man zur Verbesserung allenfalls vorkommender Fehler seine Zuflucht zu dem von uns hier aufgestellten Hauptgrundsatz nehmen und den allgemeinen Accent immer auf den ersten Takttheil des zweiten dritten oder vierten Taktes, je nach der Ausdehnung welche der Satz oder ein Theil des musikalischen Satzes in Beziehung des Verses darbietet, fallen lassen (2).

Der Tonsetzer lässt auch in der That und in den meisten Fällen den allgemeinen Accent auf den ersten Takttheil des zweiten dritten oder vierten Taktes fallen und zwar aus dem Grund, weil diese ersten Takttheile die Grenze des Satzgliedes oder des melodischen Verses bezeichnen. Das Zusammentreffen dieses ersten Takttheiles mit dem allgemeinen Accent kann allein nur den rhythmischen Fall angeben und eine schwache Sylbe ihm nie entsprechen. Die Verbesserung, um welche es sich handelt, wird also darin bestehen, diesen Accent auf den ihm entsprechenden Takttheil und hierauf die übrigen nöthigen Accente des Verses auf die übrigen guten, seltener auf die schwachen Takttheile zu verlegen. Z. B.

Variationen für Sop.	„La Biondina in gondoletta.“	3e variat, triolets.)	PAER.
Duett für Sop. u. Ten.	„Io ti lascio, io ti lascio.“	(Nota e parola.)	CIMAROSA.
Duett für Sop. u. Bass.	„Per piacere alla signora.“	(Nota e parola.)	ROSSINI.
—	„Come frenar il pianto.“	(Frag., difficultés diverses.)	ROSSINI.
—	„Ah! di veder già parmi.“	(Fragm. triolets.)	ROSSINI.
—	„Quanto amore.“	(Nota e parola.)	DONIZETTI.
—	„Se dovessi prender moglie.“	(Difficultés div.)	ROSSINI.
Duett für zwei Bässe.	„Un segreto d'importanza.“	(Nota e parola.)	ROSSINI.
—	„D'un bel uso di Turchia.“	(Nota e parola.)	ROSSINI.
—	„Che l'antipatica vostra figura.“	(Nota e parola.)	RICCI.
—	„Mentra Francesco faceva il brodo.“	(N. e parola.)	COCCIA.

(1) Diese Regel erleidet eine mehr scheinbare als wirkliche Ausnahme in dem Fall, in welchem sich die Vokale für eine Note vereinigen.

(2) Um diesen Paragraphen zu verstehen, ist es unerlässlich, sich der Bildung des Satzes zu erinnern. (V. pag. 5.)

MEHUL
Joseph
Air.

Châmp pa-ter-nels Hé-brôn dou-ce val-lé-e loin de vōus a lan-gū ma jeu-nesse é-xi-lé-e
comme au vēnt du de-sért se flé-trit u-ne flēur comme au vēnt du de-sért se flé-trit u-ne flēur

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

Voi che sa-pe-te che co-sa e a-mor don-ne ve-de-te s'io l'hon-el-cor &c.

Dans l'air suivant de Haendel le traducteur a mal disposé les paroles.

In der folgenden Arie von Händel hat der Uebersetzer die Worte schlecht unterlegt:

HAENDEL
Samson
Aria.

a me ti fi-da o mio di-let-to vie-ni in se-no da-mor ti piac-cia in se-no d'a-mor

Il fallait les disposer ainsi:
Und diese müssten wie folgt gestellt sein:

o mio di-let-to vie-ni in se-no da-mor ti piaccia in se-no d'a-mor

L'observation de ce précepte suppose la connaissance approfondie de la prosodie de la langue dans laquelle on chante, aussi bien que des lois de la versification (1). (Voy. du Vers.)

Die Beobachtung dieser Vorschrift setzt die gründliche Kenntniss der Prosodie derjenigen Sprache in welcher man singt, sowie der Gesetze der Versekunst voraus. (1) (Siehe vom Verse.)

(1) DU VERS.

Trois lois principales président à la formation du vers italien:
La première détermine la quantité de syllabes qui entrent dans chaque espèce de vers;
La seconde fixe le nombre de syllabes longues ou accentuées qui doivent indispensablement se trouver dans chaque espèce de vers et la place qu'elles y occupent (*numero e luogo degli accenti*). C'est principalement à cette condition que le vers italien doit son rythme si favorable à la mélodie;
La troisième loi dispose les rimes. Nous n'aurons pas à nous en occuper.
Les Italiens comptent dix espèces de vers; et comme chaque vers peut se terminer par un mot piano, sdrucchiolo ou tronco, toutes les espèces sont aussi de trois sortes, piano, sdrucchiolo et tronco. Ces espèces se distinguent chacune par le nom qui exprime la quantité de syllabes renfermées dans le vers piano. Ainsi le vers sdrucchiolo et le vers tronco, bien que renfermant une syllabe de plus ou de moins que le vers piano, sont comptés comme des vers piani. Ex.:

Vers decasillabo (dix syllabes.)

Gia di monti le cime s'indorano (onze syll., vers sdrucchiolo)
E di perle di tremulo gielo (dix syll., vers piano.)
Ogni rosa conchiglia si fa. (neuf syll. vers tronco.)

Avant d'indiquer le nombre et la disposition particulière des accents, faisons remarquer que dans chaque vers il y a toujours un accent, à savoir, le dernier, qui est soumis à une règle invariable. Cet accent tombe constamment sur la pénultième syllabe du vers piano, par conséquent sur l'antépénultième du vers sdrucchiolo et sur la dernière du vers tronco. Ainsi, par exemple, si le vers est endecasillabo (onze syll.), le dernier accent frappera sur la dixième du vers piano. Cet accent, à cause de son universalité, a reçu le nom d'accent commun. Passons aux règles que suivent les autres accents.

Vers endecasillabo. Outre l'accent commun sur la dixième syllabe, il en

(1) Vom Verse.

Drei Hauptgesetze leiten die Bildung des italienischen Verses:
Das erste bestimmt die Sylbenzahl einer jeden Versgattung;
Das zweite die Zahl der langen und hervorgehobenen Sylben welche sich notwendigerweise in jeder Versgattung befinden müssen und die von ihnen einzunehmende Stelle (*numero e luogo degli accenti*). Der italienische Vers verdankt hauptsächlich dieser Bedingung seinen der Melodie so günstigen Rhythmus.
Das dritte ordnet die Stimme; mit ihm haben wir uns hier nicht zu beschäftigen.
Die Italiener zählen zehn Versgattungen welche, da jeder Vers mit einem glatten, rutschenden oder abgebrochenen Worte endigen kann, dreierlei Art sind, nämlich: glatte (piano), rutschende (sdrucchiolo), und abgebrochene (tronco.) Diese Gattungen unterscheiden sich eine jede mit dem Namen welcher die Zahl der in dem glatten Verse enthaltenen Sylben angiebt und daher werden der rutschende und abgebrochene Vers, wenn auch eine Sylbe mehr oder weniger als der glatte Vers enthaltend, den glatten Versen beigezählt. Z. B.

Decasillabo Vers (zehn Sylben).

Gia di monti le cime s'indorano (elff Sylben, sdrucchiolo Vers.)
E di perle di tremulo gielo (zehn Sylben, piano Vers.)
Ogni rosa conchiglia si fa (neun Sylben, tronco Vers.)

Bevor wir die Zahl und die besondere Vertheilung der Accente angeben, wollen wir bemerken dass es in jedem Verse einen Accent nämlich den letzten giebt, der einer unveränderlichen Regel unterworfen ist. Dieser Accent fällt immer auf die vorletzte Sylbe des piano Verses, folglich auf die drittletzte des sdrucchiolo und auf die letzte des tronco Verses. Wenn also z. B. der Vers endecasillabo elfsyllbig ist, so wird der letzte Accent auf die zehnte Sylbe des piano Verses fallen. Dieser Accent hat wegen seiner Allgemeinheit den Namen allgemeiner Accent (*accent commun*) erhalten. Gehen wir nun über zu den Regeln für die übrigen Accente. Endecasillabo, elfsyllbiger Vers. Ausser dem

En constatant que chaque syllabe ne pouvait être rendue par moins d'une note, nous n'avons pas oublié un cas particulier qui semble présenter une dérogation à ce principe, mais qu'on peut aisément y ramener.

Pour reconnaître dans quels cas l'on doit contracter les voyelles entre elles, et dans quels cas au contraire on doit

prendre un autre sur la sixième. On peut négliger ce dernier, mais à la condition de lui substituer deux autres, un sur la quatrième et un sur la huitième syllabe. Cette variété de système rythmique se voit encore dans d'autres espèces de vers. A part ces accents indispensables, tous occupent des places arbitraires. Nous nous contenterons d'en donner quelques exemples, et, pour plus de brièveté, nous marquerons par des chiffres les diverses positions des accents.

ENDECASILLABO
correspondant au vers français de 10 syllabes.
6-10
4-8-10
2-4-8-10

DECASILLABO
correspondant au vers français de 9 syllabes.
6-9
3-6-9

NOVENARIO
correspondant au vers français de 8 syllabes.
4-8
2-5-8

OTTONARIO
correspondant au vers français de 7 syllabes.
3-7
3-5-7

SETTENARIO
correspondant au vers français de 6 syllabes.
2-4-6

SENARIO
correspondant au vers français de 5 syllabes.
2-5

QUINARIO
correspondant au vers français de 4 syllabes.
-4

QUADRISILLABO
correspondant au vers français de 3 syllabes.
-3

TRISILLABO
correspondant au vers français de 2 syllabes.
-2

„Canto l'armi pietose e il capitano
„Che il gran sepolcro liberò di Cristo.“
„Levommi il mio pensiero imparte ov' era
„Colei ch'io cerco e non ritrovo in terra.“

„Voi che sapete che cosa è amor.“
„Non più andrai farfallone amoroso“

„A duro stral di ria ventura
„Misero me son posto a segno.“
„Tormento crudele tiranno
„Mi strugge, e mi lacera il core.“

„Sovra il sen la man mi posa.“

„Casta diva che innargenti.“

„Che soave zeffiretto.“

„Di piacer mi balza il cor.“

„V'e la fresca e limpida onda
„Che il tuo labbro invita a ber

„Assisa al piè d'un salice.“

„Fra poco a me ricovero.“

„Tornate sereni

„Begli astri d'amore

„La speme baleni

„Nel vostro dolore.“

„Voi che sapete

„Che cosa è amor.“

„Finche han dal vino

„Calda la testa.“

„Che soave
„Zeffiretto
„Questa sera
„Spirerà.“

„Se cerca

„Se dice

„L'amico

„Dovè

„L'amico

„Infelice

„Rispondi

„Mori.“

Bei der Behauptung, dass jede Sylbe durch nicht weniger als eine Note wiedergegeben werden kann, gedenken wir eines besonderen Falls der dieses Princip zu entkräften scheint aber leicht auf dasselbe zurückgeführt werden kann.

Um zu erkennen, in welchem Fall man die Vokale zusammenziehen oder im Gegentheil sie von einander trennen

allgemeinen Accent auf der zehnten Sylbe nimmt dieser noch einen andern auf der sechsten an; man kann diesen zwar übergehen, doch nur unter der Bedingung zwei andere, den einen auf der vierten den andern auf der achten Sylbe, an seine Stelle zu setzen. Dieser Verschiedenheit der Rhythmik begegnet man auch in andern Versgattungen. Die unumgänglichen Accente ausgenommen erhalten alle eine willkürliche Stelle. Wir begnügen uns einige Beispiele dafür anzuführen und der Kürze wegen die verschiedene Stellung der Accente mit Zahlen zu bezeichnen.

ENDECASILLABO
eilsyllbiger Vers dem französischen zehnsyllbigen entsprechend.
6-10
4-8-10
2-4-8-10

DECASILLABO
zehnsyllbiger Vers dem französischen neunersyllbigen entsprechend.
6-9
3-6-9

NOVENARIO
neunsyllbiger Vers dem französischen achtsyllbigen entsprechend.
4-8
2-5-8

OTTONARIO
achtsyllbiger Vers dem französischen siebnersyllbigen entsprechend.
3-7
3-5-7

SETTENARIO
siebnersyllbiger Vers dem französischen sechssyllbigen entsprechend.
2-4-6

SENARIO
sechssyllbiger Vers dem französischen fünsyllbigen entsprechend.
2-5

QUINARIO
fünsyllbiger Vers dem französischen viersyllbigen entsprechend.
-4

QUADRISILLABO
viersyllbiger Vers dem französischen dreisyllbigen entsprechend.
-3

TRISILLABO
dreisyllbiger Vers dem französischen zweisyllbigen entsprechend.
-2

„Canto l'armi pietose e il capitano
„Che il gran sepolcro liberò di Cristo.“
„Levommi il mio pensiero imparte ov' era
„Colei ch'io cerco e non ritrovo in terra.“

„Voi che sapete che cosa è amor.“
„Non più andrai farfallone amoroso.“

„A duro stral di ria ventura
„Misero me son posto a segno.“
„Tormento crudele tiranno
„Mi strugge, e mi lacera il core.“

„Sovra il sen la man mi posa.“

„Casta diva che innargenti.“

„Che soave zeffiretto.“

„Di piacer mi balza il cor.“

„V'e la fresca e limpida onda
„Che il tuo labbro invita a ber

„Assisa al piè d'un salice.“

„Fra poco a me ricovera.“

„Tornate sereni

„Begli astri d'amore

„La speme baleni

„Nel vostro dolore.“

„Voi che sapete

„Che cosa è amor.“

„Finche han dal vino

„Calda la testa.“

„Che soave
„Zeffiretto
„Questa sera
„Spirerà.“

„Se cerca

„Se dice

„L'amico

„Dovè

„L'amico

„Infelice

„Rispondi

„Mori.“

On sait que l'accent commun et celui qui résulte de la césure sont les seuls qu'on exige impérieusement dans le vers français. L'emploi régulier des autres accents rendrait le vers français tout aussi mélodieux que le vers italien.

Der allgemeine Accent, sowie derjenige, welcher aus der Cäsur entspringt, sind die einzigen, welche der französische Vers gebieterisch verlangt; die regelmässige Anwendung der übrigen Accente würde ihn aber ebenso melodisch als den italienischen machen.

les isoler, il faut considérer la place qu'occupe l'accent tonique. Si un groupe de voyelles quelconques est privé d'accent, la voix ne doit se fixer sur aucune d'elles; s'il se trouve un accent dans ce groupe, c'est la voyelle accentuée qui domine; par conséquent la voix doit glisser également sur toutes les autres en les réunissant dans une seule émission. Cette voyelle peut se trouver placée en tête, au milieu ou à la fin du groupe. Ex.:

Exemples de deux voyelles.

ZINGARELLI
Romeo e Giulietta
Aria.

ombra adora.ta as.petta te.co sa.ro in di.vi.so

Annotations: *é-lision. Weglassung. (Zusammenziehen.)*, *é-lision. Weglassung.*, *accent au commencement. Accent im Anfang.*

muss, hat man nur die Stelle des Hauptaccents zu betrachten. Hat eine Gruppe von irgend welchen Vokalen keinen Accent, so darf die Stimme auf keinem derselben verweilen; hat sie einen solchen, so ist es der hervorgehobene Vokal, welcher herrscht; folglich muss die Stimme gleichfalls über die andern weggleiten und sie in einer Ausströmung vereinigen. Ein solcher Vokal kann sich am Anfang, in der Mitte oder am Ende einer Gruppe befinden. Z. B.

Beispiele von zwei Vokalen:

ROSSINI
Otello
Romanza

As.si.sa.al pie d'un sa.li ce ge.me.a traf.it.ta Isau.ra

Annotations: *é-lision. Weglassung.*, *accent à la fin. Accent am Ende.*, *accent au commencement. Accent im Anfang.*, *Point d'accent. Kein Accent.*, *accent au commencement. Accent im Anfang.*, *Point d'accent. Kein Accent.*, *accent au commencement. Accent im Anfang.*

Exemples de trois voyelles.

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.

piu bel.lo piu bel.lo ea.me.no

Annotations: *Point d'accent. Kein Accent.*

Beispiele von drei Vokalen:

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

Voi che sa.pe.te che co.sae.a.mor

Annotations: *Point d'accent. Kein Accent.*

ROSSINI
Tancredi
Duetto.

fiero incontro e che vu.o.i

Annotations: *accent au milieu. Accent in der Mitte.*

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

nac qui al.laf.fanno e al pian.to

Annotations: *Point d'accent. Kein Accent.*

GLUCK
Orfeo
Aria.

Che fa.ro senza Eu.ri.di.ce

Annotations: *Point d'accent. Kein Accent.*

Exemples de quatre voyelles.

Beispiele von vier Vokalen:

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.

Mauvais. eil bel mo.men.to di gio.ja e a.mor
Schlecht. eil bel mo.men.to di gio.ja e a.mor
Bon. eil bel mo.men.to di gio.ja e a.mor
Gut.

Cette contraction de plusieurs voyelles en une seule émission est une des principales difficultés qui arrêtent les étrangers dans le chant italien.

Lorsque l'accent tonique porte sur la première voyelle du groupe, on la sépare des autres. Dans les mots: *JsA...ura, gemE...a*, nous séparons l'*A* de l'*u*, l'*E* de l'*a*, parce que l'accent tonique est placé sur la première voyelle. Or, en pareil cas la voyelle accentuée conserve sa valeur de syllabe, et se distingue de la voyelle ou des voyelles suivantes. Il en serait de même si l'accent portait sur une des voyelles du milieu. Le mot *giOja* nous en fournit l'exemple; la voix s'arrête sur la voyelle *O* du mot *gìdja* et glisse d'un mouvement égal sur toutes les autres.

Quelquefois on sépare les voyelles contiguës de deux mots qui se suivent pour se ménager une respiration.

Dieses Zusammenziehen mehrerer Vokale in einer Ausströmung ist eine der Hauptschwierigkeiten welche den Fremden bei dem italienischen Gesang entgegnet.

Fällt der Hauptaccent auf den ersten Vokal einer Gruppe, so trennt man diesen von den übrigen, in den Worten: *JsA...ura, gemE...a*, trennt man das *A* von dem *u*, das *E* von dem *a*, weil der Hauptaccent auf den ersten Vokal fällt; und in solchem Fall behält der hervorgehobene Vokal seinen Sylbenwerth und unterscheidet sich von einem oder mehreren folgenden Vokalen. Derselbe Fall würde es sein wenn der Accent auf einen der mittleren Vokale fällt; das Wort *giOja* liefert hierzu ein Beispiel; die Stimme verweilt auf den Vokalen *O* und gleitet mit einer gleichen Bewegung über alle übrigen hinweg.

Manchmal trennt man die begrenzenden Vokale zweier auf einander folgenden Worte um sich einen Athem zu ersparen.

MOZART
Clemenza di Tito
Aria.

Chaque voyelle doit être formée distinctement, mais non point détachée par une saccade. La bouche seul modifie instantanément le son qu'émet le larynx sans que celui-ci articule une note différente pour chaque voyelle, et aussi sans que la liaison des voyelles soit accompagnée d'un effet pareil à celui d'un bâillement.

Il faut supposer que la note qui porte les deux ou les trois voyelles est divisée en autant de fractions qui se succèdent sans intervalle. Pour rendre la démonstration de cette règle plus sensible, nous écrivons ainsi les passages que l'on vient de voir :

Jeder Vokal muss deutlich, aber nicht durch einen Ruck getrennt gebildet werden. Der Mund allein gestaltet augenblicklich den aus der Schlundhöhle hervorgehenden Ton, ohne dass diese eine verschiedene Note für jeden Vokal ausspricht, und die Verbindung der Vokale mit einer dem Gähnen ähnlichen Wirkung begleitet ist.

Man muss annehmen, dass die zwei oder drei Vokale tragende Note in eben so viele Brechungen, welche ohne Zwischenraum auf einander folgen, getheilt ist. Zur grösseren Verdeutlichung dieser Regel lassen wir die nachfolgenden Passagen folgen.

La contraction a lieu dans le même mot ou d'un mot au mot suivant, et permet d'éviter l'hiatus. Voyez les exemples

Che farò senza Euridice,
Bel raggio lusinghière.

Dans ces exemples, *senza Euridice et raggio lusinghière*, on a contracté les voyelles AEU, IO, IÈ. Dans les premiers exemples, comme il n'y a pas d'accent, la voix glisse sur toutes les voyelles.

Lorsque la voyelle est répétée, nous avons recours à l'élision, qui n'est qu'une sorte de contraction.

Autant que possible, la répartition des syllabes pour la mélodie doit se faire de manière à en marquer la mesure avec régularité. On ne dérogera à ce principe que lorsque son application présentera des inconvénients palpables.

Das Zusammenziehen findet in einem und demselben Wort oder von einem zu dem folgenden Worte statt, und lässt den Gähnlaut vermeiden. Z. B.

Che farò senza Euridice,
Bel raggio lusinghière.

In diesen Beispielen, *senza Euridice und raggio lusinghière*, hat man die Vokale AEU, IO, IÈ zusammengezogen. In den ersten Beispielen, in welchen sich kein Accent befindet, gleitet die Stimme über alle Vokale hinweg.

Ist ein Vokal wiederholt, so nehmen wir unsere Zuflucht zu der Auslassung (élision), welche nichts anderes als eine Art der Zusammenziehung ist.

Die Vertheilung der Sylben für die Melodie muss, soviel es möglich ist, in der Weise geschehen, dass mit ihnen der Takt mit Regelmässigkeit bezeichnet wird, und diesen Grundsatz kann man nur dann aufgeben wenn seine Anwendung offenbar Missstände erzeugen würde.

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.

Le besoin de faciliter l'émission de la voix et la netteté de la vocalisation force à enfreindre cette règle et à choisir dans les paroles quelques mots ou quelques syllabes plus favorables à l'effet, et que l'on répète sans s'astreindre à un ordre régulier.

Voici les divers cas qui peuvent se présenter:

1. Lorsqu'on rencontre un trait de vocalisation assez développé, on doit choisir pour l'exécuter les voyelles ouvertes A, E, O. Ces voyelles donnent à l'organe de l'organe de l'organe et de la facilité. (1).

MOZART
Don Giovanni
Aria.

AUBER
Serment
Air.

All^o assai.

2. Lorsque des syllabes multipliées coupent trop fréquemment un passage et tendent à alourdir la voix, il est mieux de réunir le passage entier dans une seule syllabe. La variante du passage ci-dessous peut servir d'exemple:

Das Bedürfniss die Hergebung der Stimme und die Deutlichkeit der Vocalisation zu erleichtern macht es bisweilen nöthig, diese Regel zu verletzen und unter den Worten einige der Wirkung günstigere Worte oder Sylben zu wählen welche man wiederholt, ohne sich an eine regelmässige Ordnung zu binden.

Die verschiedenen sich darbietenden Fälle sind folgende

1) Bei einer längeren Passage der Vocalisation muss man für ihre Ausführung die offenen Vokale A, E, O wählen, weil diese Vokale dem Organ Anmuth und Leichtigkeit verleihen (1).

2) Wird eine Passage durch vielfältige Sylben allzuoft getrennt und die Stimme dadurch veranlasst schwerfällig zu werden, dann ist es besser sie nur mit einer Sylbe auszuführen. Die Veränderung der beifolgenden Passage kann als Beispiel dienen:

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Rosina

Variante.
Veränderung.

e cento trap-po - le fa - rò fa - rò gio - car
fa-rò gio-car.....fa - rò.....gio - car
fa-rò gio-car.....gio - car

3. Quelquefois on n'arrive à dégager l'exécution qu'en supprimant quelques mots.

3) Manchmal gelingt es auch nur durch Unterdrückung einiger Worte die Ausführung frei zu machen.

MERCADANTE
Andronico
Duo.

Vo fe - li - ce a tri - on - far vo fe - - li - ce a tri - on - far
vo a tri - - - on - far
vo.....a.....tri.on - far

Dans la cavatine du *Barbier*, la disposition diffère essentiellement de l'ordre écrit. Dans le duo d'*Andronico* le vers est scindé; cette licence nous semble permise lorsqu'elle ne modifie que légèrement le sens. D'ailleurs le vers a déjà été entendu dans son entier, et il ne se reproduit que pour le besoin de la musique. La forme que nous proposons offre un double avantage: elle place les roulades sur les voyelles O et A, et permet d'éviter l'articulation de la syllabe *tri* sur le *si* aigu.

In der Cavatine des *Barbiers* weicht die Veränderung wesentlich von der geschriebenen Unterlage ab; in dem Duett des *Andronico* ist der Vers verkürzt eine Freiheit, die uns erlaubt scheint sobald der Sinn nur wenig verändert wird, der ganze Vers ausserdem schon gehört worden ist und sich nur in Beziehung des musikalischen Erfordernisses wiederholt. Die von uns vorgeschlagene Abänderung gewährt einen doppelten Vortheil: sie verlegt die Rouladen auf die Vokale O und A und umgeht die Aussprache der Sylbe *tri* auf dem hohen *h*.

Les dispositions suivantes permettent également d'éviter l'articulation sur des notes aiguës.

Die folgenden Unterlagen vermeiden gleichfalls die Aussprache auf hohen Noten.

ROSSINI
Siège de
Corinthe
Aria.

Pamira.

re-ver - ra ses plus beaux jours re-ver - ra
re-ver - ra.....re-ver - ra

ROSSINI.
Cenerentola.
Rondo.

ah fu un lam - - po un so - - guo un
ah fu un lampo un . sogno un

1) Ce précepte s'étend à tous les idiomes, à la langue française aussi bien qu'aux autres.

(1) Diese Vorschrift erstreckt sich auf alle Sprachen, auf die französische ebenso wie auf die übrigen.

ROSSINI
Donna del lago
Rondo.

Elena.

fra il pa - dre e fra la - man - te oh qual be - a - to is - tan - te

man te oh

tan te

Hors les cas de même nature que ceux-ci, on évitera de répartir les syllabes d'une manière inégale et irrégulière.

Ausser den Fällen ähnlicher Art wie die hier gegebenen ist immer eine ungleiche und unregelmässige Unterlage der Sylben zu vermeiden.

4. Si la syllabation se présente sur des notes trop élevées et que l'on ne puisse rien changer aux paroles, on cherchera à faire précéder les sons aigus d'un port de voix ascendant, mais ce port de voix devra être en harmonie avec le sens musical.

4) Fällt das Syllabiren auf zu hohe Noten und ist dabei nichts an den Worten zu ändern, so versuche man ein Tragen der hinaufsteigenden Stimme den hohen Tönen vorhergehen zu lassen; dieses Tragen der Stimme muss jedoch dem musikalischen Sinne entsprechen.

DONIZETTI
Anna Bolena
Aria.

Gualtiero.

ah tu vi - vi eil nostro fa.to res - ti in terra

fa.to res - ti in

DONIZETTI
Lucia
Aria.

Lucia.

spar - gi dà - ma - ro pian - to

spar - gi dà -

L'appog: serait inutile si l'on attaque le Si en voix de fausset.
Die Appogi wird unnöthig sobald man das hohe H mit Falsetstimme einsetzt.

La voix ainsi posée sur la note aiguë au moyen du port de voix, on change plus aisément de syllabe que s'il fallait attaquer à la fois la syllabe et la note.

Setzt so die Stimme vermittelt des Hinübertragens in die hohe Note ein, so wechselt die Stimme leichter als durch das gleichzeitige Einsetzen der Sylbe und der Note.

5. Pour éviter la syllabation sur un son aigu, on peut encore avoir recours à une petite note plus grave convenablement placée, sur laquelle on articule d'avance la syllabe.

5) Zur Vermeidung des Syllabirens auf einer hohen Note kann man auch noch zu einer tieferen schicklich angebrachten kurzen Note, auf welcher man die Sylbe im Voraus ausspricht, seine Zuflucht nehmen.

DONIZETTI
Lucia
Rondo.

Lucia.

spar - gi dà - ma - ro pian - to

La syllabe posée sur la petite note inférieure permet à l'organe de gagner, au moyen d'un port de voix léger et rapide, la note élevée; cette petite note et le port de voix seront pris sur la valeur de la note haute et sur le premier instant de cette valeur.

Die auf die tiefere kurze Note gesetzte Sylbe giebt dem Organ das Mittel, die hohe Note vermittelt eines leichten und schnellen Tragens der Stimme zu erreichen; diese kurze Note und das Tragen der Stimme sind auf den Werth der hohen Note und das erste Eintreten dieses Werthes zu nehmen.

Dans quelques cas on peut se faciliter encore l'attaque de la note élevée si l'on met à profit le léger bruit interne que produit la préparation de certaines consonnes, celle de l'M, de l'N, du D, du B, etc. Par exemple (1). Ce bruit, précédant d'un instant l'explosion de la voix, permet d'essayer la justesse du son et la fermeté de la glotte, et éloigne le danger de produire ce qu'on appelle un couac.

In einigen Fällen kann man sich das Einsetzen einer hohen Note noch erleichtern durch die Benutzung des leisen inneren Lautens welches die Vorbereitung gewisser Consonanten, wie die des M, N, D, B etc. hervorbringt. Z B. (1) Dieses dem Abstoss der Stimme um einen Augenblick vorhergehende Lauten lässt die Zeit gewinnen, die Reinheit des Tons und die Sicherheit der Stimmritze zu versuchen und dadurch die Gefahr eines sogenannten Ueber-schlages zu entfernen.

ROSSINI
Mahomet
Air.

Mahomet.

Chef d'un peuple d'un peuple indomptable chef dd un

DONIZETTI
Anna Bolena
Aria.

cerca un li.do in cui vie.tato non ti si.a

(1) Voyez la note page 4.

(1) Siehe die Bemerkung pag. 4.

L'altération de la voyelle est dans certaines syllabes une ressource heureuse (1). Ex. :

Die Verwechslung des Vokals bietet bei manchen Sylben ein glückliches Auskunftsmittel. (1) Z. B.

WEBER
Robin des bois
Air.

veil - le grand Dieu veil - le sur son re - tour
veil - le grand Dieu sur son

L'I a été converti en U.

Au reste, de quelque manière qu'on s'y prenne, l'organe pourra toujours aborder avec succès ces notes difficiles, pourvu qu'il ne soit pas pris au dépourvu, mais qu'au moment de les produire on l'ait disposé convenablement; c'est là l'unique but des divers procédés que nous indiquons.

Das I wurde mit Ü verwechselt.

Uebrigens wird das Organ, auf welche Weise man auch dabei zu Werke geht, diese schwierigen Noten immer mit Erfolg erreichen können wenn es nicht unvorbereitet ist und im Augenblick ihrer Hervorbringung sich dazu entsprechend anschickt; für diesen Zweck allein sind die verschiedenen Verfahrensarten hier angegeben.

Observations.

Dans les règles qui précèdent, nous avons présenté les modifications introduites dans l'ordre écrit qui ont pour objet de faciliter l'exécution. Nous allons nous occuper d'autres altérations introduites dans le but d'ajouter à la vigueur et de compléter l'effet du chant.

Nous parlerons de la répétition, de l'intercalation d'un mot ou d'une phrase.

1. La répétition a pour but de fortifier l'expression. Ex. de répétition :

Bemerkungen.

In den vorhergehenden Regeln haben wir die für die Schreibart eingeführten Veränderungen dargestellt welche die Erleichterung der Ausführung zum Zwecke haben, nun wollen wir uns mit anderen beschäftigen, welche sich auf die Kraft und die vervollständigte Wirkung des Gesangs beziehen, nämlich: mit der Wiederholung, mit dem Einschalten eines Wortes oder eines Satzes.

1) Die Wiederholung hat den Zweck, den Ausdruck zu verstärken, z. B.:

MOZART
Don Giovanni
Recitativo.

D. Anna.

e l'in-degno che del po vero vecchio e ra piu forte compie il misfatto suo compie il misfat to su_o col dar gli morte

ROSSINI
Gazza ladra
Aria.

Fernando.

la - cer - bo ri - gor
la - cer - bo la - cer - bo ri - gor

COPPOLA
Nina
Cavatina.

Nina.

di tom - ba si - len - zio ge - la - re mi fa ah!
si - len - zio ge - lar gelar mi fa ah!

2. Le maestro et le chanteur ont la liberté d'ajouter, si le sens s'y prête, un des monosyllabes: Ah! si, no; soit pour augmenter le nombre des syllabes, soit pour en déplacer d'autres.

Dans l'exemple suivant, N° 1, au lieu de faire le point d'orgue sur la syllabe mi, on introduit l'exclamation Ah! et on dit, N° 2:

2) Dem Componisten und dem Sänger steht es frei, wenn der Sinn es gestattet, eins der einsylbigen Worte: Ah! si, no hinzuzufügen, geschähe dies um die Zahl der Sylben zu vermehren oder sie auf die Stelle einer andern zu setzen.

In dem folgenden Beispiel wird, anstatt wie bei Nro. 1 mit der Sylbe mi den Halt zu machen die Ausrufung Ah! wie bei 2 an deren Stelle gesetzt.

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

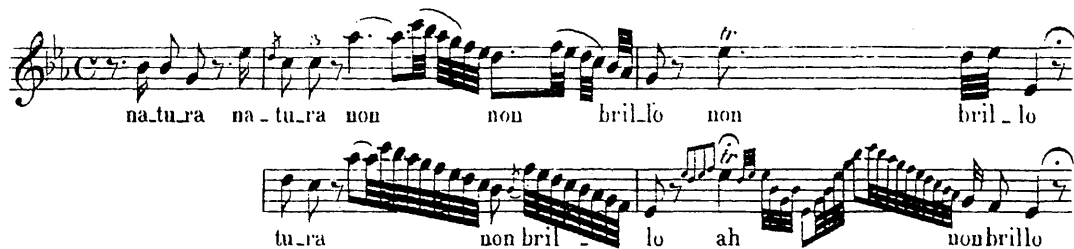
N° 1. Tancredi.

co - - ro - na - te il mi - ova - lor
co - - ro - na - te ah! il mio va - - lor

(1) Voyez page 2.

(1) Siehe pag. 2

BELLINI
Sonnambula
Cavatina.

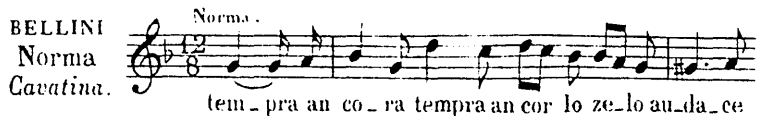


Ils ont encore, dans certains cas, la faculté de restituer au mot qui finit par une des consonnes liquides *l, m, r*, c'est-à-dire, au mot *tronco*, la syllabe qui lui a été enlevée. Ainsi, de *cor* on fera *core*, de *bel*, *bello*. (Voy. *Traité de Versification*, de Scoppa.) (1). Cette syllabe permet d'appuyer davantage et de caractériser avec plus d'emphase la syllabe pénultième. Quelquefois, au contraire, on la supprime. Ex.:

Noch weiter steht es ihnen in gewissen Fällen zu, einem mit den Consonanten *l, m, r* endigenden, d. h. abgebrochenen Worte die entnommene Sylbe wiederzugeben und so aus *cor core*, aus *bel bello* zu machen. (Siehe *Traité de Versification*, de Scoppa.) (1) Diese Sylbe gestattet ein vermehrtes Betonen und die vorletzte Sylbe mit mehr Nachdruck hervorzuheben. Bisweilen wird sie dagegen auch unterdrückt. Z. B.



Les règles que nous venons de poser pour la langue italienne s'appliquent également au chant français, à l'exception toutefois de la dernière.



Die für die italienische Sprache hier gegebenen Regeln finden, mit Ausnahme der letzteren jedoch, gleichfalls ihre Anwendung bei dem französischen Gesang.

CHAPITRE II.

ART DE PHRASER.

L'art de phraser occupe le point le plus élevé dans la science du chant. Il embrasse la recherche de tous les effets et des moyens propres à les produire. Pour y exceller, le chanteur doit réunir à un *mécanisme complet et irréprochable* l'intelligence des difficultés et des arrangements matériels que présente l'exécution.

Les sons n'expriment pas, comme les mots, des idées précises, ils éveillent simplement des sensations; on conçoit qu'une mélodie donnée puisse se plier à des expressions très-diverses, en raison des différentes manières de l'accentuer. L'instrumentiste possède une liberté fort étendue quant à l'expression et aux ornements; et si l'on excepte quelques accents déterminés d'avance que prennent les progressions, les appoggiatures, les sons tenus, les syncopes, les chants d'un rythme très-prononcé, l'exécutant est à peu près libre d'imprimer à la mélodie telle couleur qu'il lui plaît, pourvu qu'il se renferme dans le caractère général du morceau. Les effets de la mélodie vocal laissent beaucoup moins de place à l'arbitraire; ils sont déterminés en partie par les syllabes longues, qui toujours dominent le chant, et enfin par l'expression des paroles, qui fixe le caractère général de la mélodie. Cependant ces conditions ne suffisent pas pour arrêter d'une manière invariable le sens et l'expression d'un chant; une grande part reste encore livrée à l'inspiration et à l'habileté de l'artiste.

Zweites Kapitel.

Von der Kunst des Vortrags.

Die Kunst des Vortrags nimmt bei der Kenntniss des Gesangs die wichtigste Stelle ein; sie umfasst die Untersuchung aller Wirkungen und die eigenthümlichen Mittel diese hervorzubringen. Um in ihr zu glänzen muss der Sänger mit einem vollständigen und untadelhaften Mechanismus die Erkenntniss der Schwierigkeiten und der materiellen Anordnungen, welche die Ausführung darbietet, verbinden.

Die Töne geben nicht gleich den Worten bestimmte Ideen und Begriffe, sie erwecken nur unbestimmte Empfindungen und es erhellt hieraus dass eine gegebene Melodie, nach Maassgabe der verschiedenen Art sie zu betonen, der verschiedensten Ausdrucksweise sich anschmiegen kann. Dem Instrumentalisten ist, was den Ausdruck und die Verzierungen betrifft, eine sehr ausgedehnte Freiheit gestattet und er kann, mit Ausnahme einiger schon im Voraus bestimmter Accente welche die Fortschreitungen die Verzierungen die gehaltenen oder gebrochenen Töne die Gesänge mit scharf ausgeprägtem Rhythmus verlangen, wenn er sich nur in dem Hauptcharakter des Musikstücks bewegt, beinahe ganz frei der Melodie jede ihm beliebige Farbe verleihen. Die Gesang-Melodie gestattet viel weniger Willkühr; sie ist bedingt zum Theil durch die oben bezeichneten musikalischen Accente, zum Theil durch die langen Sylben welche immer den Gesang beherrschen und endlich durch den Ausdruck der Worte, welcher ihren Hauptcharakter bestimmt angiebt. Diese Bedingungen reichen jedoch nicht hin den Sinn und den Ausdruck eines Gesangs in unveränderlicher Weise festzustellen und der Begeisterung und Geschicklichkeit des Künstlers bleibt immer noch ein weites Feld geöffnet.

(1) Les monosyllabes *il, del, al, dal, con, non, per*, sont exemptés de cette règle.

(1) Die einsyllbigen *il, del, al, dal, con, non, per*, sind von dieser Regel ausgenommen.

Les éléments principaux de l'art de phraser seront traités sous les titres:

Prononciation,
Formation de la phrase,
Respiration,
Mesure,
Forte-piano,
Ornements,
Expression.

Sans la réunion de ces éléments divers, il n'y a pas d'exécution musicale complète.

Ce que nous avons à dire sur la prononciation a déjà été exposé dans le chapitre précédent, sous le titre de *l'Articulation dans le chant*. Nous n'y reviendrons pas.

Avant d'entrer dans l'examen des autres moyens qu'embrasse l'art de phraser, nous allons expliquer sommairement la formation de la phrase musicale; l'étude de ce point très-important nous enseigne à distinguer les idées qui composent une mélodie, et par là nous prépare à employer à propos la respiration; elle sert à nous faire discerner les portions de la pensée musicale qui comportent simplement le forte-piano d'avec celles qui exigent en outre l'emploi des ornements, etc.

§. I.

Formation de la phrase.

La musique, comme le langage, a sa prose et ses vers. On sait que le prosateur n'est point assujéti à toutes les difficultés qui gênent le poète. La rime, la césure, le nombre limité des pieds, la cadence régulière des accents, sont les entraves, et aussi les grâces particulières de la poésie.

La prose mélodique ne tient non plus aucun compte du nombre des mesures, de la symétrie des cadences, souvent pas même de la régularité de la mesure; par exemple:

Le psaume LXII de *Marcello*, pour base: „Dal tribunal augusto.“

Le *largo* nel *Convitto d'Alessandro*, de HAENDEL: „Ahi! di spirti turba immensa,“

Les chœurs *Alla Palestrina*, le plain-chant, le récitatif.

Ce dernier genre de prose mélodique n'obéit qu'aux accents de la prosodie et au mouvement de la passion.

Dans ce que j'appellerais le *vers mélodique*, au contraire, règne la régularité la plus parfaite. Ici l'instinct rythmique exerce un empire absolu. Pour le satisfaire on établit entre les différentes parties de la mélodie une symétrie complète, on les renferme dans certaines limites de durée qu'on marque par des repos faciles à saisir: de cette façon, l'oreille peut, sans incertitude, reconnaître chaque élément de la phrase, de même que dans le vers elle reconnaît les accents, la césure, la rime, etc.

La première question que nous avons maintenant à nous poser est celle-ci: Quelles sont les dimensions du vers mélodique? Pour répondre à cette question, nous n'avons qu'à nous rappeler les principes qui gouvernent sous ce rapport le vers proprement dit. Des vers de 20 à 25 syllabes ne

Die Hauptelemente der Kunst des Vortrags sind nun wie sie folgen zu betrachten:

Die Aussprache,
Die Bildung des Satzes,
Das Athemholen,
Der Takt,
Stark und Schwach, Forte-Piano,
Die Verzierungen,
Der Ausdruck.

Ohne die Vereinigung dieser verschiedenen Elemente giebt es keine vollständige musikalische Ausführung.

Das was wir über die Aussprache zu sagen hatten ist schon in dem vorhergehenden Capitel: *Von der Aussprache bei dem Gesang* abgehandelt worden, wesshalb wir darauf nicht zurückkommen.

Bevor wir in die Untersuchung der übrigen die Kunst des Vortrags umfassenden Mittel eingehen, wollen wir übersichtlich die Bildung des musikalischen Satzes erklären; das Studium dieses sehr wichtigen Gegenstandes lehrt uns die Theile welche eine Melodie bilden von einander zu scheiden, und nach ihnen das richtige Athemholen zu nehmen; es lehrt uns ferner bei Befrachtung der Verhältnisse des musikalischen Gedankens diejenigen erkennen welche nur einfach ein Forte-Piano vertragen sowie auch diejenigen welche noch ausserdem die Anwendung von Verzierungen erfordern, u. s. w.

§. I.

Die Bildung des Satzes.

Die Musik hat wie die Sprache ihre Prosa und ihre Verse. Wie bekannt ist der Prosaist nicht allen den Schwierigkeiten unterworfen welche dem Dichter hinderlich sind; der Reim, die Cäsur, die begrenzte Zahl der Versfüsse, der regelmässige Fall der Accente bilden die Fesseln aber auch die besondere Anmuth der Poesie.

Die melodische Prosa giebt sich durchaus keine Rechnung von der Zahl der Takte, von der Uebereinstimmung der Schlussfälle, öfters nicht einmal von der Regelmässigkeit des Taktes; z. B.

Der Psalm LXII von *Marcello*: „Dal tribunal augusto,“

Das *Largo* in dem *Convitto d'Alessandro* von HAENDEL: „Ahi! di spirti turba immensa,“

Die Chöre *Alla Palestrina*, der Choral, das Recitativ.

Die letztere Gattung der melodischen Prosa gehorcht nur den Accenten der Prosodie und dem Antriebe der Leidenschaften.

Dagegen herrscht in demjenigen was ich den melodischen Vers nennen werde die vollkommenste Regelmässigkeit und der rhythmische Instinkt übt hier eine absolute Herrschaft. Um ihm zu genügen setzt man die einzelnen Theile der Melodie in vollständige Uebereinstimmung, schliesst sie in gewisse Grenzen der Dauer ein welche man mit leicht zu erfassenden Ruhepunkten bezeichnet, und auf diese Weise kann das Ohr in dem musikalischen Satze jedes Element, sogut wie in dem Verse die Accente, die Cäsur, den Reim u. s. w. ohne Unsicherheit erkennen.

Die erste Frage die wir uns zu stellen haben: Welche Ausdehnung, welche Grösse hat der melodische Vers? erhält ihre Beantwortung wenn wir uns der Grundsätze und Gesetze erinnern welche in dieser Beziehung den eigentlichen Vers bilden. Verse von 20 bis zu 25 Sylben wür-

seraient évidemment que de la prose; notre oreille ne saurait retrouver dans des lignes d'une pareille dimension le rythme de la poésie. Le même inconvénient ne se produirait pas si, au lieu d'étendre la mesure du vers, on l'abrégait à l'excès, car la cadence vive et accentuée des vers de 3 et 4 syllabes plaît à l'oreille, d'autant qu'on peut facilement les réunir pour en former des vers de 6, 8 syllabes (1). Enfin, si dans la poésie chaque vers présentait une mesure différente, cette succession trop variée n'aurait aucun charme rythmique; elle se trouverait réduite à l'effet de la prose.

Tout ce que nous venons de dire de la poésie s'applique à la musique.

Si la phrase mélodique prenait un trop grand développement, le sentiment du rythme serait perdu pour l'oreille, et la forme du vers disparaîtrait.

Si, au contraire, la phrase était coupée par des repos fréquents, notre instinct, obéissant à certaines lois qui le gouvernent à notre insu, éprouverait le besoin de réunir ces fragments pour en composer des phrases régulières. Ex.:

ROSSINI
Cenerentola
Finale 1^o

zitto zitto piano piano senza strepito e rumore

Enfin, si l'on accumulait une série de vers mélodiques de dimensions différentes, l'oreille, privée de son guide nécessaire, la symétrie, perdrait encore une fois toute impression de rythme et de cadence. Remarquons cependant que l'accent rythmique, cette ressource précieuse du compositeur, n'est pas toujours pour lui d'un emploi indispensable, et qu'il peut, en le négligeant, obtenir quelquefois des beautés du premier ordre; c'est ce que prouvent le psaume XLII de Marcello, les *largi*, *Tutta raccolta in me*, et *Ah! di spiriti* de Hændel; etc. L'expression grandiose qui caractérise ces morceaux ne pourrait être surpassée par aucun rythme régulier.

Ces généralités établies, passons aux détails.

Pour mesurer avec précision une mélodie ou les parties qui la composent, nous avons recours à une série de percussions régulièrement espacées et marquant ce qu'on appelle les *temps* de la mesure. Mais cette série de frappalements successifs, si elle était constamment la même, ne produirait, au bout de quelques instants, qu'une impression vague et monotone. Pour échapper à cette uniformité l'on donne, à certains frappalements de la succession, symétriquement espacés, une force, un accent plus caractérisés. Le temps accentué de cette façon, et que l'on nomme *temps fort* par opposition aux temps non accentués appelés *temps faibles*, sert à grouper les percussions par deux et par trois et à former les deux mesures élémentaires qui sont la base de toutes les autres (la mesure *binnaire*, formée d'un temps fort et d'un temps faible, et la mesure *ternaire*, formée d'un temps fort et de deux faibles). A l'aide de ces accents, l'oreille distingue aisément les groupes qui s'y rattachent et

den offenbar nichts anderes sein als Prosa; unser Ohr würde in Zeilen von solcher Ausdehnung den Rhythmus der Poesie nicht zu finden wissen. Ein gleicher Missstand ergiebt sich jedoch nicht wenn man den Vers, anstatt sein Maas allzusehr auszudehnen, bis zum äussersten verkürzt, denn der lebendige und hervortretende Fall 3- und 4syllbiger Verse gefällt dem Ohr und dies um so mehr als man diese leicht in 6- und 8syllbige umbilden kann (1). Wollte man aber in der Poesie einem jeden Verse ein verschiedenes Maas geben, so würde diese allzu verschiedene Aufeinanderfolge durchaus keinen rhythmischen Reiz darbieten und auf die Wirkung der Prosa zurückgeführt sein.

Alles das hier von der Poesie Gesagte findet seine Anwendung auf die Musik.

Erhält der melodische Satz eine allzugrosse Ausdehnung so geht das Gefühl des Rhythmus für das Ohr verloren und die Form des Verses geht unter.

Ist dagegen der Satz durch häufige Ruhepunkte unterbrochen so wird unser Instinkt, gewissen ihn seiner unbewusst leitenden Gesetzen gehorchend, genöthigt diese Bruchstücke zu vereinigen und aus ihnen regelmässige Sätze zu bilden. Z. B.

HAENDEL
Rinaldo
Aria.

Larghetto.

Collection de chants classiques par L.B.C. lascia chio pianga la du-ra sorte

Wollte man endlich eine Reihe melodischer Verse von verschiedener Ausdehnung zusammenstellen so würde das Ohr, seines nothwendigen Führers der Symetrie beraubt, auch hierdurch allen Eindruck des Rhythmus und des Schlussfalls verlieren. Zu bemerken ist hierbei jedoch dass der rhythmische Accent, diese wichtige Hilfsquelle des Tonsetzers, nicht immer unabweislich von ihm angewendet werden muss dass er durch dessen Beiseitelassen bisweilen sogar Schönheiten der ersten Grösse erzielen kann wie dies der Psalm XLII von Marcello und Hændels *Ah! di spiriti* etc. beweisen. Der grossartige diese Musikstücke charakterisirende Ausdruck würde durch keinen andern regelmässigen Rhythmus übertroffen worden sein.

Nach Darlegung dieser Allgemeinheiten gehen wir zu dem Einzelnen über.

Um mit Genauigkeit eine Melodie oder die Theile welche diese bilden zu bemessen, nehmen wir unsere Zuflucht zu einer Reihe regelmässig geordneter Anschläge welche das bezeichnen, was wir die Takttheile nennen. Blicke diese Reihe sich folgender Anschläge beständig dieselbe, so würde sie nach einigem Verlauf nur eine unbestimmte und monotone Wirkung hervorbringen; man giebt daher, um dieser Gleichförmigkeit zu entgehen, gewissen, regelmässig wiederkehrenden Anschlägen eine Stärke eine mehr hervorgehobene Betonung. Den in dieser Weise mehr betonten Takttheil nennt man den guten Takttheil im Gegensatz zu den weniger betonten, schlecht genannten Takttheilen und bildet mit ihm, indem man die Anschläge zu zwei und zwei und drei und drei ordnet, die zwei Haupttaktarten welche die Grundlage aller übrigen bilden: den zweitheiligen Takt, aus einem guten und einem schlechten Takttheil, und den dreitheiligen Takt, aus einem guten und zwei schlechten

(1) Voyez Scoppa, t. I, p. 260, note 1.

(2) Siehe Scoppa, t. I, p. 260, Note 1.

compte autant de mesures qu'il y a de temps premiers perçus par elle (1).

L'étendue d'une mesure enfermée entre deux temps premiers constitue un *membre de phrase*.

La mesure à son tour, joue par rapport à la mélodie le rôle de percussion ou temps simple. Ici encore l'oreille, pour saisir d'un trait un grand nombre de détails, réunit par deux et par trois les mesures elles-mêmes, et se forme ainsi une nouvelle mesure ou binaire ou ternaire d'un ordre supérieur. Il suffit de la plus légère attention pour être frappé de l'analogie qui existe entre la réunion de plusieurs temps simples constituant une mesure, et l'agrégation de plusieurs mesures constituant une pensée musicale. Pour bien comprendre une pensée musicale, nous avons besoin d'être frappés à des intervalles égaux par des accents plus vigoureux, qui, en groupant les mesures elles-mêmes, offrent à notre oreille de nouveaux points de repère. Ces accents, d'une nature encore plus caractéristique que ceux de la mesure, sont formés par le concours de l'harmonie et des repos, et servent à grouper les mesures par deux et par trois, une forte et une faible, ou bien une forte et deux faibles. C'est cette dernière étendue de deux ou de trois mesures enfermées entre trois ou quatre temps premiers qu'on appelle d'ordinaire *phrase musicale*, et que nous avons nommée *vers mélodique*.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina

tut-to sor-ri-de-re mi veggo in tor-no
membre de phrase membre de phrase
Satzglied. Satzglied.
phrase * Satz.

Arrivés à ce point, c'est un instinct plus élevé qui nous guide, c'est le sentiment de la symétrie et de la cadence rythmique appliqué aux grandes divisions de la mélodie.

BELLINI
Norma
Cavatina

cas-ta di-va
phrase * Satz.

Les dimensions de la phrase se renferment naturellement dans les limites tracées plus haut, limites qu'on ne peut dépasser, et qu'on ne saurait aussi se dispenser d'atteindre. Si elles s'étendent au delà, ou si elles restent en deçà, l'oreille, par un besoin instinctif de compensation, divise en deux les phrases qui sont trop longues (2), et réunit en une seule celles qui manquent d'étendue. C'est pour satis-

Takttheilen bestehend. Mit Hilfe dieser Betonungen unterscheidet das Ohr mit Leichtigkeit die an dieselben sich anschliessenden Gruppen und zählt eben so viele Takte als von ihm vernommene gute Takttheile vorhanden sind (1).

Die zwischen zwei guten Takttheilen begrenzte Auschnung eines Taktes bildet ein Satzglied.

Der Takt seinerseits übernimmt in Beziehung auf die Melodie die Rolle des Anschlags oder des einfachen Takttheiles. Hierbei vereinigt das Ohr, um die vielfachen Einzelheiten eines Satzes zusammen zu fassen, mit zwei oder drei die Takte selbst noch mit einander und bildet so ein neues zwei- oder dreitheiliges Maass einer höheren Ordnung. Bei der geringsten Aufmerksamkeit überrascht uns die Aehnlichkeit welche bei der Vereinigung mehrerer einfachen Takttheile zur Bildung eines Taktes und bei der Zusammenstellung mehrerer Takte zur Bildung eines musikalischen Satzes statt findet. Um einen solchen Satz wohl aufzufassen muss unser Ohr von kräftigeren Accenten ergriffen werden welche, indem sie die Takte selbst miteinander zusammenstellen, ihm neue Erkennungspunkte liefern. Diese Accente, noch charakteristischer als die des Taktes, werden durch das Zusammenwirken der Harmonie und der Ruhepunkte gebildet und dienen dazu die Takte mit zwei oder drei zusammenzustellen, einen guten und einen schlechten, oder auch einen guten und zwei schlechte. Diese Zusammenstellung von zwei oder drei Takten, begrenzt durch drei oder vier gute Takttheile, nennt man gewöhnlich einen musikalischen Satz oder wie wir, einen melodischen Vers.

MOZART
Don Giovanni.
Duetto.

la cidarem la ma-no la mi di-rai di si
membre de phrase membre de phrase
Satzglied. Satzglied.
phrase * Satz.

An diesem Punkte angekommen leitet uns noch ein höherer Instinkt weiter nämlich, das Gefühl für das Ebenmaass und den bei grösseren Melodieeintheilungen angewendeten rhythmischen Schlussfall.

Die Grösse eines Satzes ist natürlich in den oben bezeichneten Grenzen eingeschlossen, Grenzen welche man nicht überschreiten aber auch zu erreichen nicht unterlassen darf. Werden sie überschritten oder nicht erreicht so theilt das Ohr, durch ein instinkartiges Bedürfniss der Ausgleichung, die zu langen Sätze in zwei (2) und zieht die zu kurzen in einen zusammen. Um diesem Bedürfniss des

(1) Remarquons que le temps dont la fonction se borne à déterminer le mouvement ne peut être complet que lorsqu'une seconde percussion s'est fait entendre, de sorte que chaque temps est toujours enfermé entre deux percussions. Pareillement, la mesure qui a pour objet de grouper les percussions par deux ou par trois ne se complète qu'après la percussion du temps initial de la mesure suivante. Alors seulement l'oreille reconnaît l'espèce de mesure qui règne dans le morceau.

(2) C'est le même principe que nous appliquons à la mesure du temps. Nous divisons par deux, par quatre percussions, chaque temps des mouvements *largo*, *adagio*, tandis que nous réunissons en deux percussions les mouvements *alla capella*, et en une les *allegro vivace* à trois temps. Ex.: 1. le *Largo* de Haydn, «*Stabat*»; 2. l'Introduction de *Sémiramis*, «*Freme il tempo*»; 3. le Quintetto du Barbier, «*Birbanti, bricconi*».

(1) Zu bemerken ist, dass ein Takttheil dessen Verrichtung sich darauf beschränkt die Bewegung zu bestimmen nur nach dem gehörten zweiten Anschlag sich vervollständigt, dass also jeder Takttheil immer von zwei Anschlägen begrenzt ist, ebenso dass ein Takt der die Anschläge zu zwei und drei ordnet nur nach dem Anschlag des ersten Takttheils des folgenden Taktes vollständig wird, indem alsdann das Ohr die in dem Musikstücke herrschende Taktart erkennen kann.

(2) Dasselbe Princip wird auf den Takt angewendet und man theilt in zwei, in vier Anschlägen jede Bewegung des *largo*, *adagio*, während man in zwei Anschlägen die Bewegung *alla capella*, und in einem die dreitheilige des *allegro vivace* vereinigt, z. B. 1) das *Largo* von Haydn «*Stabat*»; 2) die Introduction von *Sémiramis*, «*Freme il tempo*»; 3) Quintett des Barbiers, «*Birbanti, bricconi*».

faire à cette exigence de l'oreille que dans les mouvements lents on établit ordinairement un repos à la deuxième mesure. Ex.:

Ohrs zu genügen giebt man daher bei langsamen Bewegungen gewöhnlich einen Ruhepunkt in dem zweiten Takt, z. B.:

DONIZETTI
Lucia
Aria.

Edgardo.

Fra po - co a me ri - co - ve - ro

Dans les mouvements vifs, le sentiment peut admettre jusqu'à huit ou neuf mesures. Ex.:

Bei schnellen Bewegungen kann das Gefühl acht bis neun Takte zulassen, z. B.:

ROSSINI
Barbiere

Allegro.

ROSSINI
Semiramide
Quartetto.

Semiramide.

Tre ma il tem - pio in fau - sto e - ven - to qual mi - nac - cia a noi scia - gu - ra

MOZART
Don Giovanni
Aria.

D. Giov.

fin che handal vi - no cal - da la tes - ta u - na gran fes - ta fa prepa - rar

En réfléchissant un instant, on reconnaît que ces phrases n'ont, en réalité, que la longueur de trois et quatre mesures exécutées dans un mouvement ordinaire. Ex.:

Bei einigem Nachdenken sieht man, dass diese Sätze in der Wirklichkeit nur die Länge von drei und vier Takter einer gewöhnlichen Bewegung haben.

tre ma il tem - pio in fau - sto e - ven - to qual mi - nac - cia a noi scia - gu - ra

fin che handal vi - no cal - da la tes - ta u - na gran fes - ta fa prepa - rar

Les repos des phrases ont reçu le nom de *demi-cadence*. (V. Reicha.)

Die Ruhepunkte der Sätze werden mit dem Namen Halbcadenz bezeichnet. (S. Reicha.)

Une phrase seule ne donnerait qu'une impression vague et isolée. Cette impression, pour être précise et complète, doit se reproduire par le retour d'une phrase de même étendue que la première. La comparaison que l'oreille fait instinctivement entre les deux phrases successives entraîne l'idée de symétrie, et par conséquent de cadence rythmique. L'ensemble de ces deux phrases est le moindre développement que puisse recevoir la période musicale. Ex.:

Ein Satz allein würde nur einen unbestimmten und vereinzelt Eindruck geben; dieser Eindruck muss sich daher, um bestimmt und vollständig zu sein, in einem dem ersten gleich grossen Gegensatz wiederholen. Der von dem Ohr instinkartig zwischen den beiden sich folgenden Sätzen angestellte Vergleich führt zur Symetrie und folglich zu dem rhythmischen Schlussfall. Die Vereinigung dieser beiden Sätze ist die geringste Entwicklung welche die musikalische Periode haben kann. Z. B.

Exemple de période mélodique.

Beispiel der melodischen Periode.

MOZART
Don Giovanni
Duo.

D. Giov.

Zerlina.

la ci - da rem la ma - no la mi - di - rai di si ve di non è lon - ta - no par - tiam mio ben da qui vor - rei e non vor re - i mi tre ma un poco il cor fe - li - ce ver sa - re - i ma puo bur - lar mi an - cor ma puo bur - lar mi an - cor

Dans la musique régulièrement cadencée, on n'amalgame pas des phrases de longueurs différentes; la prose seule les comporte.

In der regelmässig kadenzirten Musik werden Sätze von verschiedener Länge nicht mit einander vermischt, nur die Prosa verträgt solche.

Observations diverses.

Verschiedene Bemerkungen.

Avant et après les temps premiers des mesures, on a dû remarquer diverses notes; elles sont indispensables pour remplir la mélodie: elles permettent la distribution des syllabes faibles ou chargées des accents moins importants; elles font partie constitutive du dessin mélodique, mais elles n'accomplissent pas la cadence rythmique; elles ne sont, pour ainsi dire, que l'appendice du temps initial. Nous les appellerons *notes complémentaires*. En voici de nouveaux exemples;

Vor und nach den ersten Taktgliedern sind die Noten verschiedener Geltung zu betrachten, welche zur Vervollständigung einer Melodie durchaus nothwendig sind; sie gestatten die Vertheilung der schwachen oder mit weniger wichtigen Accenten belegten Sylben, und bilden einen Bestandtheil der melodischen Zeichnung (Figur); sie vollenden jedoch nicht den rhythmischen Schlussfall und sind nur so zu sagen der Anhang der Anfangsglieder. Wir wollen sie *Ergänzungsnoten* nennen, und neue Beispiele dafür anführen

MOZART D^e Elvira.
Don Giovanni
Aria.
ah! chi mi di - ce ma - i quel barba - ro do - vè

ROSSINI Ninetta.
Gazza
Cavatina.
tut - to sor - ri - de - re mi veggo in - tor - - no

On a dû également remarquer dans divers exemples des pauses placées dès la première mesure, souvent même après la deuxième note, comme dans ceux-ci:

Ebenso sind noch in den verschiedenen Beispielen die in dem ersten Takte oft nach der zweiten Note gestellten Pausen zu beachten, wie z. B.

HAENDEL.
Collection de chants
classiques p^r L. B. C.
las - cia chio pianga la sor - te mi - a

ROSSINI Semiramide.
Semiramide
Cavatina.
bel rag - gio lu - sin - ghie - ro

Dans tous ces cas, le soupir fait partie intégrante du motif; il indique un accent expressif, et non un repos. Ces deux, ces trois notes forment des *dessins* mélodiques.

In allen diesen Fällen bildet die Pause einen ergänzenden Theil der Figur und bezeichnet nicht einen Ruhepunkt sondern einen ausdrucksvollen Accent. Diese zwei und drei Noten bilden melodische Figuren.

Le dessin est dans chaque phrase la distribution de valeurs la plus courte qui puisse représenter une idée. Pour former un dessin, il faut au moins deux notes (1). Les dessins se séparent les uns des autres par quelque différence qui distingue la fin d'un dessin du commencement d'un autre. Cette différence consiste dans un petit repos (A), dans l'emploi d'une note de plus longue valeur (B), dans le retour de la même forme mélodique, c'est-à-dire des mêmes valeurs ou des mêmes intonations (C) (2).

Die Figur ist in jedem Satze die kürzeste Vertheilung der Geltungen welche einen Gedanken darstellen können. Zur Bildung einer Figur werden wenigstens zwei Noten erfordert (1). Die Figuren trennen sich von einander durch einige Verschiedenheit welche das Ende einer Figur von dem Anfang einer anderen unterscheidet. Diese Verschiedenheit besteht entweder in einem kleinen Ruhepunkt A, oder in der Anwendung einer Note von längerer Geltung B, oder in der Wiederholung ein und derselben melodischen Form, d. h. derselben Geltungen und Intonationen C (2).

ROSSINI Semiramide.
Semiramide
Cavatina.
A dessin. Figur.
bel rag - gio lu - sin - ghie - ro

COPPOLA Nina.
Nina.
Rondo.
B dessin. Figur.
co me mai nel nuo - vo in - can - to

A dessin. Figur.
tut - to sor

ROSSINI Fernan.
Gazza
Aria.
C dessin. dessin. Figur. Figur.
mi chia ma mi chia ma mi in - vi - - ta

MOZART Cherubino.
Nozze
Aria.
C dessin. Figur.
non so piu co sa son quel che fac - cio

ROSSINI Giannetto.
Gazza
Cavatina.
C dessin. Figur.
puo spie - gar no non si puo si puo spie -

(1) Voir Reicha, *Traité de mélodie*.
(2) En général, les notes pointées, les triolets, les formes de 4, 6, 8, 16, etc. notes, sont des dessins.

(1) Siehe Reicha, *Traité de mélodie*.
(2) Im Allgemeinen bilden punktirte Noten, Triolen, Zusammenstellung von 4, 6, 8, 16 und mehr Noten, Figuren.

Dans l'aperçu que nous avons donné de la phrase musicale, les mots dont le sens est précis sont :

- Temps,
- Mesure,
- Membre de phrase,
- Vers mélodique ou phrase.

Ceux dont le sens, en raison de leur nature, reste un peu vague et indéfini, sont :

- Rythme,
- Dessin.

Le mot *rythme* représente, non la partie matérielle, la forme de l'idée, mais cette impression produite par les accidents périodiques du mouvement et des intonations. Le *dessin*, en raison de sa forme accentuée et vive, ou lente et sans caractère, sert à fortifier ou à affaiblir le mouvement rythmique. On dit aussi d'un motif qu'il est bien rythmé lorsque la valeur qui y domine est courte et incisive (A). On dit au contraire qu'il manque de rythme lorsque les mêmes valeurs sont lentes et sans accent (B).

In der von uns gegebenen Uebersicht des musikalischen Satzes haben eine bestimmte Bedeutung die Worte :

- Taktglied,
- Takt,
- Satzglied,
- Melodischer Vers oder Satz.

Eine weniger bestimmte Bedeutung geben ihrer Natur nach die Worte :

- Rhythmus,
- Figur.

Das Wort Rhythmus stellt nicht den materiellen Theil, die Form der Idee dar, sondern jenen durch die periodischen Zufälligkeiten der Bewegung und Intonation hervorbrachten Eindruck. Die Figur verstärkt oder schwächt die rhythmische Bewegung nach Maassgabe ihrer betonten und lebendigen, oder langsamen und weniger charaktervollen Gestaltung. So sagt man von einer Melodie dass sie gut rhythmisiert sei sobald die sie beherrschenden Geltungen kurz und entscheidend (A), das Gegentheil aber, wenn diese Geltungen langsam und ohne Accent sind (B).

MOZART
Nozze di Figaro. **A** Cherubino.

non so piu co_sa son quel che fac_cio

Ibidem. **B** Figaro.

non più andrai far_fal_lo ne a_mo_ro_so

HAYDN
Stabat mater
Collection de chants
classiques p^r L.B.C. **B** Largo assai.

fac me ve_re te_cum flere te_cum fle_re

Presque toujours des dessins différents se rencontrent à la fois dans un morceau. L'orchestre, par exemple, en fait entendre un ou plusieurs, tandis que les voix en présentent de tout différents.

Les bonnes mélodies sont, comme les discours, divisées par des points de repos. Les repos se règlent, ainsi que nous venons de l'expliquer, sur la distribution et la longueur des idées partielles qui composent la mélodie. Pourtant, dans certaines circonstances, la période se développe sans présenter un seul repos, sans que le mouvement uniforme des notes se trouve nulle part interrompu. Ex. :

In einem Musikstück finden sich beinahe immer verschiedene Figuren zusammen vereinigt, während das Orchester z. B. eine oder mehrere ertönen lässt tragen die Gesangstimmen eine ganz verschiedene vor.

Schön gebildete Melodien werden gleich den Redesätzen durch Ruhepunkte zertheilt; diese Ruhepunkte ordnen sich, wie oben auseinandergesetzt, nach der Vertheilung und der Grösse der einzelnen Gedanken welche zusammen die Melodie bilden. Unter gewissen Umständen entwickelt sich jedoch die Periode auch ohne irgend einen Ruhepunkt, ohne dass die gleichförmige Bewegung der Noten nur an einem einzigen Ort unterbrochen wird. Z. B.

ROSSINI
Gazza ladra
Finale 1^o Fernando.

un pa dreu_na fi_glia fra cep_pi al_la scu_re ah tan_te scia_gu_re chi mai reg_ge_ra

ROSSINI
Cenerentola
Finale 1^o Dandini.

par_lar pen_sar vor_re i par_lar pen_sar non

so no no no ques_te un in_gan_no oh De_i quel vol to mat_ter_ro

Cependant l'oreille reconnaît facilement les points où l'on pourrait introduire des repos; par exemple : Das Ohr findet jedoch mit Leichtigkeit die Stellen an welchen Ruhepunkte eintreten könnten; z. B.

The image shows a musical score in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are in French and German. The French lyrics are: "un pa-dre u-na fi-glia fra-cep-pi al-la scu-re ah tan-te scia-gu-re chi mai reg-ge-ra par-lar pen-sar vor-re i par-lar pen-sar non so uo-ro no quest'e un in-gan-no oh De-i quel vol-to mat-ter-ro". The German lyrics are: "scu-re ah! scu-re ah!". The score is annotated with "respiro Athem" above the notes and "membre de phrase * Satzglied." and "metre * Satzglied." below the notes. Brackets indicate the structure of the music.

Le petit repos de la quatrième mesure, qui interrompt le mouvement égal des doubles croches, suffit pour marquer dans les deux périodes les deux membres de phrase différents. On pourrait, au moyen de semblables repos, retrouver les quatre membres du premier exemple. Il est toujours facile de couper de la sorte un mouvement uniforme de notes, comme aussi de le rétablir dans le cas où il aurait été coupé.

Tous les repos que nous venons d'indiquer appartiennent exclusivement à la mélodie combinée avec l'harmonie, et sont tout à fait distincts de ceux que comportent les paroles, bien qu'ils doivent concorder avec ces derniers.

Nous ne nous proposons pas de suivre la phrase dans toutes les variétés qu'elle peut offrir; cette recherche doit être l'objet spécial du compositeur. Il nous suffit d'avoir indiqué le principe sur lequel repose cette partie de la science. L'instinct de l'élève, ou une étude attentive du rythme et des rapports de l'harmonie et de la mélodie, suppléera à ce que notre exposition peut avoir d'incomplet.

Passons actuellement aux différentes parties de l'art de phraser.

§. II.

De la respiration.

Il est indispensable, pour le chanteur, de prendre à propos et de ménager sa respiration; car la respiration est, pour ainsi dire, le régulateur du chant. C'est pendant les repos qu'on doit respirer, mais seulement pendant les repos qui se rencontrent à la fois dans les paroles et dans la mélodie. Ces repos doivent être introduits lors même que le compositeur ne les aurait pas notés; ils serviront, soit à mieux faire ressortir la distribution des idées, soit à faciliter l'exécution. Les respirations ne doivent tomber que sur les temps faibles ou sur la partie faible des temps forts,

Der kleine die gleiche Bewegung der Sechzehnthelle unterbrechende Ruhepunkt des vierten Taktes reicht hin, um in beiden Perioden die verschiedenen Satzglieder zu bezeichnen; man könnte vermittelst ähnlicher Ruhepunkte die vier Glieder des ersten Beispiels auffinden und auf diese Weise ist es immer leicht eine gleichförmige Notenbewegung zu zertheilen oder sie wiederherzustellen in dem Fall dass sie schon zertheilt gewesen wäre.

Die von uns hier bezeichneten Ruhepunkte gehören alle ausschliesslich der mit der Harmonie vereinigten Melodie an und sind ganz und gar von denjenigen welche die Worte zulassen, unterschieden obgleich sie mit diesen letzteren übereinstimmen müssen.

Wir haben nicht die Absicht den Satz in aller seiner möglichen Verschiedenheit weiter zu verfolgen; diese Untersuchung muss ein besonderer Gegenstand des Tonsetzers sein und für uns genügt es das Princip angezeigt zu haben auf welchem dieser Theil der Kunst beruht. Der Instinkt des Schülers oder ein aufmerksames Studium des Rhythmus, der Beziehungen zwischen Harmonie und Melodie, wird das in unserer Darstellung Unvollständige ergänzen.

Wenden wir uns nun zu den verschiedenen Theilen der Kunst des Vortrages.

§. II.

Von dem Athemholen.

Für den Sänger ist es durchaus nöthig am passenden Orte Athem zu nehmen und mit diesem sparsam umzugehen; denn das Athemholen ist, so zu sagen, die regelnde Federkraft des Gesanges. Während den Ruhepunkten muss Athem genommen werden, aber allein nur während denjenigen Ruhepunkten welche in den Worten und der Melodie zusammen treffen. Solche Ruhepunkte müssen selbst dann wenn sie der Tonsetzer nicht bezeichnet hätte eingeführt werden und sie werden dazu dienen, theils die Vertheilung der Gedanken besser hervortreten zu lassen, theils die Aus-

ou bien encore sur la fin de la note qui termine le dessin; ce qui permet d'attaquer la note suivante au commencement de sa valeur, et de conserver intact l'accent de la mesure.

führung zu erleichtern. Der Athem darf nur genommen werden auf den schlechten Taktgliedern oder auf dem schlechten Theile der guten Taktglieder oder auf dem Ende einer Note welche eine Figur schliesst, was alsdann gestattet die folgende Note bei dem Anfang ihrer Geltung einzusetzen und den Accent des Taktes unberührt zu erhalten.

Comme les repos qui séparent les phrases et les membres de phrases ont plus d'étendue que ceux qui séparent les dessins, ce sont aussi ces repos plus longs que l'on doit choisir pour prendre la grande respiration. Le peu d'étendue des repos qui séparent les dessins ne permet de prendre que des respirations fort courtes, et qu'on nomme, par cette raison, *mezzi respiri*. Ils sont rarement notés; c'est au chanteur à les placer à propos. Les exemples suivants satisfont aux diverses règles que nous venons de poser:

Da die Ruhepunkte welche die Sätze und die Satzglieder von einander trennen eine grössere Ausdehnung haben als die Ruhepunkte welche die Figuren von einander trennen, so müssen auch diese längeren Ruhepunkte für das grosse Athemholen gewählt werden. Die geringere Ausdehnung der Ruhepunkte welche die Figuren trennen gestattet nur ein sehr kurzes Athemnehmen und deshalb wird es auch halbes Athemnehmen, *mezzi respiri*, benannt; selten ist es angezeigt, der Sänger hat es am rechten Orte zu nehmen. Die folgenden Beispiele werden die verschiedenen von uns aufgestellten Regeln erläutern:

MOZART
Don Giovanni
Aria.
D. Ottavio.

cer-ca - - te dia sciu-gar cer-ca - - - - - te di a - sciu-gar

sciu-gar cer-ca

ROSSINI
Gazza ladra
Aria.
All. Gianetto.

e co-si dol-ce e nuovo che non si puo non si puo spie-gar che non si puo si puo spie-gar

puo non si puo spie-gar

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina.

batti battio bel ma-zet-to la tua po-ve-ra Zer-li-na sta-ro qui co-me a gnel-li-na le tue botte ad as-pet-tar

ma-zet-to la tua Zer-li-na sta-ro li-na le tue

ROSSINI
Semiramide
Introduzione.
Assur.

al suo tro-no il succes-so - - re la re-gi - - na scie-glier-a si la re-gi - - na scie-glie-ra

scie-glier-a la re-

MOZART
Don Giovanni
Aria.

fin ch'han dal vi-no cal-da la tes-ta u-na gran fes-ta fa pre-pa-rar se tro-vi in piazza qual che ra-gazza te-co an cor

tes-ta gazza

me-nar

me-nar me-nar me-nar me-nar

En introduisant des repos comme nous venons de le prescrire, on se ménage le moyen de renouveler ses forces et d'achever les phrases dans la plénitude de l'effet.

Il sera permis dans certains cas, pour agrandir l'effet d'une phrase, d'en réunir les divers membres, en supprimant les pauses qui les séparent. Ex.:

Durch das Einführen solcher von uns angegebenen Ruhepunkte bewahrt man sich das Mittel seine Kräfte zu erneuern und die Sätze in ihrer vollen Wirkung zu Ende zu bringen.

Für die Steigerung der Wirkung eines Satzes wird es in manchen Fällen erlaubt, seine verschiedenen Glieder, durch Unterdrückung der sie trennenden Pausen, mit einander zu vereinigen.

ROSSINI
Italiana in Algieri
Rondo.

ri-ve-der le pa-tria-re - - - ne nel pe-ri-glio
a-re - - - ne nel pe-ri-glio

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.

del mio pri-mi-e-ro a-mo-re ah non a-ves sa il pet-to
a-mo-re ah

Nous venons de voir qu'on réunit quelquefois les membres en supprimant les silences qui les séparent pour étendre l'effet mélodique; d'autres fois, au contraire, pour rendre la mélodie plus vive et plus dégagée, on indique tous les repos des dessins, soit en respirant à chaque fois, soit en quittant simplement le son sans respirer; ce qui est, dans quelques circonstances, une obligation expresse. Ex.:

Wie wir oben gesehen vereinigt man bisweilen die Glieder durch Unterdrückung der sie trennenden Pausen zur Erhöhung der melodischen Wirkung; in anderen Fällen werden dagegen, um die Melodie lebendiger und schärfer hervorzuheben, die Ruhepunkte der Figuren besonders vorgeschrieben; man nimmt alsdann bei jedem Ton besonderen Athem oder kann ihn auch einfach ohne Athem zu nehmen wieder verlassen; manche Melodiearten erfordern dies ganz besonders, z. B.:

PACINI
Niobe
Cavatina.

Allegro.

i tuoi fre-quen-ti pal-pi-ti

MEYERBEER
Crociato
Cavatina.

Allegretto

ah fig-lian-zio so il cor il cor tât-tende an-zio so tât-tende tât-tende il cor de-hvola ra-pi-do non tardar

Dans ces exemples, la pause ou le point indique l'obligation de quitter la note dès qu'on l'a prise, et non la faculté de respirer.

Lorsque deux membres de phrase, ou seulement deux notes, se trouvent réunis par un port de voix, et qu'il faut

In diesen Beispielen bezeichnet der Punkt oder die Pause die Verbindlichkeit, die Note, sobald sie eingesetzt ist wieder zu verlassen, ohne jedoch hierbei die Freiheit zu haben Athem zu nehmen.

Sind zwei Satzglieder oder auch nur zwei Noten durch ein Tragen der Stimme mit einander verbunden und müsste

nécessairement respirer entre les deux phrases ou les deux notes, on ne respirera qu'après avoir exécuté le port de voix; puis on attaquera la deuxième note. Ex.:

zwischen den beiden Sätzen oder den beiden Noten nöthigerweise Athem genommen werden, so kann dies nur nach Vollendung des Uebertragens geschehen, und man setzt alsdann eine zweite Note ein. Z. B.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

All^o Ninetta.

ROSSINI
Sigismondo
Cavatina.

Hors les cas que nous venons d'indiquer, on ne peut respirer sans commettre une faute.

Ausser den hier angezeigten Fällen kann man ohne einen Fehler zu begehen nicht Athem nehmen.

Le chanteur doit mesurer sa respiration de manière à n'être pas forcé de la reprendre au milieu d'un mot ou bien entre des mots étroitement unis par le sens. Souvent, dans les chants continus, il ne se présente que peu de repos assez longs pour permettre de prendre une respiration entière: si on les laisse échapper, on se trouvera gêné dans tout le morceau. Ex.:

Der Sänger muss seinen Athem so bemessen, dass er nicht gezwungen ist ihn in der Mitte eines Wortes oder mehrerer durch den Sinn eng miteinander verbundener Wörter nachzuholen. Bei ausgedehnteren Melodien ergiebt sich öfters wenig Gelegenheit zu längeren Ruhepunkten für ein ganzes Athemholen; versäumt man eine solche, so wird man in dem ganzen Musikstück behindert sein. Z. B.

ROSSINI
Guillaume Tell
Romance.

And^{no} Mathilde.

BELLINI
Norma
Cavatina.

And^{no} sostenuto assai. Norma. R. entière * Ganzer Ath. 1/2 Ath.

Quelquefois pourtant, dans les phrases mal calculées pour les repos, on peut être obligé de couper un mot, une pensée par la respiration; mais alors le chanteur doit dissimuler cette liberté avec assez d'art pour qu'elle échappe complètement à l'auditeur. La trahir par un bruit, par un retard, par un mouvement du corps, ce serait commettre une faute gravé. Ex.:

Bisweilen jedoch, in schlecht für Ruhepunkte bemessenen Sätzen, kann man genöthigt werden, ein Wort, einen Gedanken durch das Athemholen zu trennen; der Sänger muss alsdann eine solche Freiheit mit soviel Geschicklichkeit zu verbergen wissen dass der Zuhörer sie gar nicht wahrnimmt. Durch ein Geräusch, durch eine Verzögerung, durch eine Körperbewegung sie an den Tag legen, würde ein grosser Fehler sein. Z. B.:

BELLINI
Beatrice
Duo.

All^o giusto. con tutta passione.

Après que l'on a converti le point (A) en une respiration de la valeur d'un temps, il ne se présente plus que des demi-respirations.

Le manque de respiration et la vigueur qu'exige le passage peuvent obliger aussi de respirer pendant la durée de la syllabe *ra*; c'est devant le sol (B) qu'on devrait se permettre cette licence. Sans cet expédient, on se trouverait épuisé au moment le plus énergique de la phrase.

Dans l'exemple ci-après, si l'on veut filer le *si blanche* on est obligé de respirer entre les syllabes *pre* et *parato* (C).

Voici une observation dont on pourra tirer parti dans certains cas: Si l'on rencontre deux consonnes consécutives, il sera facile de cacher l'inspiration, pourvu que la seconde consonne soit explosive. On profitera de la préparation de cette seconde consonne pour respirer par le nez. Ex.:

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

Podesta.

il mio pia-no e pre-Pa-ra-to

il mio pia-no e pre Pa-ra-to

(C)

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

Moderato. Tancredi.

ah dol-ci con-te-n-ti sa-ro

Respirez. Athemholen.

Respirez. Athemholen.

Lorsqu'à la suite d'une longue tenue on rencontre un point d'orgue, on doit profiter du bruit de l'accompagnement pour respirer.

Hat man bei dem Punkte (A) einen ganzen Athem in dem Werthe einer Viertelsnote genommen, so ergibt sich nachher nur noch halbes Athemnehmen.

Der Mangel an Athem und die Kraft welche eine Passage erfordert kann es auch nöthig machen, während der Dauer der Sylbe *ra* Athem zu nehmen; vor dem *g* (B) müsste man sich diese Freiheit nehmen. Ohne dies Auskunftsmittel würde man gerade an der schwierigsten und kräftigsten Stelle des Satzes sich ganz erschöpft fühlen.

Will man in dem nachfolgenden Beispiele die halbe Taktnote *h* ausdehnen, so muss man zwischen den Sylben *pre* und *parato* (C) Athem nehmen.

Noch eine Bemerkung von der man in gewissen Fällen Nutzen ziehen kann; treffen sich nämlich zwei Consonanten aufeinanderfolgend, so ist es leicht, vorausgesetzt dass der zweite ein abgestossener ist, das Athemnehmen zu verborgen, da man die Vorbereitung des zweiten Consonanten zum Athemholen durch die Nase benutzen kann. Z. B.

Trifft man nach einem langen Aushalten einen Halt, so muss man die Schlussstärke der Begleitung benutzen und hierbei Athem nehmen.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

And^{te} Don Ottavio.

a vendi-car-ti io va-do

respirez. Athemholen.

cresc.

§. III.

De la mesure.

Il tempo è l'anima della musica, dit Anna-Maria Celloni (1). La mesure, par la régularité de sa marche, donne à la musique la fermeté et l'ensemble: ses irrégularités prêtent à l'exécution de la variété et de l'intérêt. La mesure est correcte lorsqu'on remplit la valeur entière des pauses aussi bien que celle des notes. Cette exactitude introduit l'aplomb dans le mouvement, qualité très-importante, et que peu d'artistes possèdent.

Pour accuser franchement la mesure, il faut en attaquer les temps forts, surtout les temps premiers, par une inflexion. C'est de cette manière que l'on fait ressortir les cadences

§. III.

Von dem Takte.

Der Takt ist die Seele der Musik (*il tempo è l'anima della musica*), sagt Anna Maria Celloni (1). Der Takt verleiht der Musik durch sein regelmässiges Einerschreiten Festigkeit und Einheit, durch sein unregelmässiges der Ausführung Mannigfaltigkeit und Interesse. Der Takt ist fehlerfrei, sobald der Werth der Pausen ebenso voll wie der der Noten gehalten wird. Diese Genauigkeit giebt der Bewegung Festigkeit, eine sehr wichtige Eigenschaft, welche aber nicht alle Künstler besitzen.

Um das Taktmaas frei und bestimmt anzuzeigen, muss man die schweren, besonders die ersten Takttheile mit schärferer Betonung angeben; auf diese Weise lässt man

(1) Grammatica, o siano regole di ben cantare. Roma.

(1) Grammatica, o siano regole di ben cantare. Roma.

finale dans les morceaux terminés avec chaleur. On peut citer comme exemple:

- L'allegro du trio de *Guillaume Tell*. „Embrassons-nous.“
- L'allegro du duo d'*Otello*. „L'ira d'avverso fato.“
- Stretta du finale d'*Otello*.
- Stretta du finale de *Don Giovanni*.

En pareil cas, la voix produit l'effet d'un instrument à percussion, et procède pareillement en frappant des coups détachés (1).

Considérée dans sa marche, la mesure se présente sous trois aspects différents; elle est régulière, libre ou mixte.

1. La mesure doit être régulière lorsque l'air renferme un rythme bien décidé. Un pareil rythme, nous l'avons dit, se compose en général de notes de courte valeur. Les chants guerriers, les élans d'enthousiasme, demandent surtout une mesure très-accentuée et régulière. Ex. :

MOZART *Allegro. Figaro.*
Nozze di Figaro
Aria.
Nou più andrai farfal-lo neamo-ro-so

ROSSINI *Allegro. Otello.*
Gazza ladra
Duo.
oh cielo ren-dimi al caro ben oh scaglia un fulmine che marda il sen

ROSSINI *Allegro. Otello.*
Otello
Cavatina.
ah-si per voi già sen-to nuo-vo va-lor nel pet-to

Les compositions de Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini, etc., exigent une exactitude complète dans le mouvement rythmique. Tout changement introduit dans les valeurs doit, sans altérer le mouvement de la mesure, ressortir de l'emploi du *tempo rubato*.

2. La mesure est libre lorsqu'elle suit, comme le discours, le mouvement de la passion et les accents de la prosodie: le plain-chant et les récitatifs sont des exemples de mesure libre.

3. Enfin la mesure est mixte lorsque l'expression du morceau produit de fréquentes irrégularités dans le mouvement de l'ensemble; c'est ce qu'on peut souvent reconnaître dans la manifestation des sentiments tendres et douloureux. D'ordinaire, dans ces morceaux la valeur des notes est longue, et le rythme peu sensible. Le chanteur doit alors éviter de trop accentuer la mesure et de lui donner un caractère de régularité et de roideur. Ex. .

DONIZETTI
Lucia
Aria.
Edgardo. *Larghetto.* a piacere. a piacere.
fra-po-co a me-ri-co-ve-ro da-rà neglet-to a-vel-lo
bien-tot l'her-be des champs croitra sur ma pierre i-so-lé-e
a Tempo. a Tempo.

in den mit Feuer endigenden Musikstücken die Schlusskadenzen hervortreten. Als Beispiele hierzu lassen sich anführen:

- Das Allegro des Trio von *Wilhelm Tell*. „Embrassons-nous.“
- Das Allegro des Duettes von *Othello*. „L'ira d'avverso fato.“
- Stretta des Finals von *Othello*.
- Stretta des Finals von *Don Juan*.

In solchem Fall bringt die Stimme die Wirkung eines Schlaginstrumentes hervor, indem sie durch das Angeben absonderter Anschläge auf gleiche Weise zu Werke geht (1).

In seinem Fortschreiten betrachtet, stellt sich der Takt in dreierlei Gestalt dar: er ist regelmässig, frei oder gemischt.

1) Der Takt muss regelmässig einerschreiten, sobald ein Gesangstück einen scharf ausgeprägten Rhythmus enthält; ein solcher Rhythmus ist, wie schon bemerkt, im Allgemeinen durch Noten von kurzer Geltung gebildet. Kriegerische Gesänge, der Aufschwung des Enthusiasmus, verlangen ganz besonders einen sehr accentuirten und regelmässigen Takt. Z. B.:

Die Compositionen von Haydn, Mozart, Cimarosa, Rossini u. a. verlangen in Hinsicht der rhythmischen Bewegung eine vollkommene Genauigkeit und jede den Geltungen gegebene Veränderung darf nur, ohne die Bewegung des Taktes zu verändern, aus der Anwendung des *tempo rubato* hervorgehen.

2) Der Takt ist frei sobald er, wie die Rede, dem Antriebe der Leidenschaft und den Accenten der Prosodie folgt; der Kirchengesang und das Recitativ sind die Beispiele für den freien Takt.

3) Endlich ist der Takt gemischt sobald der Ausdruck des Musikstücks häufige Unregelmässigkeiten in der Bewegung des Ganzen ergiebt, was man oft bei dem Erguss sanfter und schmerzlicher Empfindungen wahrnehmen kann; gewöhnlich ist in solchen Musikstücken die Geltung der Noten eine lange und der Rhythmus wenig fühlbar; der Sänger hat es alsdann zu vermeiden, den Takt allzusehr zu accentuiren und ihm dadurch den Charakter der Regelmässigkeit und Steifheit zu geben. Z. B.

(1) Cette attaque s'opère au moyen du coup de glotte ou par un appui sur la consonne, suivant que le mot commence par une voyelle ou par une consonne. Si l'on frappait mollement ces notes, on détruirait l'élément périodique, et partant le rythme lui-même.

(1) Diese Anschläge bewerkstelligen sich mittelst der Stimmritze oder eines Anstosses auf den Consonanten, je nachdem das Wort mit einem Vokal oder einem Consonanten anfängt. Ein weiches, leichteres Einsetzen solcher Noten würde das periodische Element und selbst den Rhythmus zerstören.

Les irrégularités de la mesure sont le *rallentando*, l'*accelerando*, les *ad libitum*, *a piacere*, *col canto*, etc.

Du rallentando.

Le *rallentando* exprime le décroissement de la passion et consiste à ralentir la mesure dans toutes les parties à la fois, afin de donner plus de charme et de grâce à certains passages. On l'emploie aux rentrées de certains motifs.

Die Unregelmässigkeiten des Taktes sind das *rallentando*, *accelerando*, *ad libitum*, *a piacere*, *col canto*, etc.

Von dem rallentando.

Das *rallentando* drückt das Abnehmen der Leidenschaft aus und besteht darin, den Takt in allen seinen Theilen zugleich langsamer zu machen um gewissen Passagen mehr Reiz und Anmuth zu geben. Man wendet es bei dem Wiedereintritt gewisser Motive an.

MEYERBEER
Robert
le diable
Duo.

Pertram.
Alla breve con moto.

C'est bien très bien ce - là peutte conduire à tout ce - la peutte conduire à tout ce - la peutte con - dui - - re à tout oh l'honnête homme

ROSSINI
Guillaume Tell
Duo T.B.

Mosso.
Arnold.

à ses regards cachons nos pleurs jen'en dois plus qu'à nos malheurs oh ciel
et que du moins cette journee un peuple echappe a ses malheurs et que du moins u ne journée un peuple echappe a ses malheurs

De l'accelerando.

L'*accelerando* est l'inverse du *rallentando*. Il presse de plus en plus la mesure pour augmenter la vivacité de l'effet (1).

De l'ad libitum.

Dans les phrases *ad libitum* on ralentit toujours la mesure. Mais cette espèce d'allure libre ne s'introduit point arbitrairement. Lorsque le chanteur croira devoir risquer ces prolongations, il ne ralentira point la mesure dans son ensemble; mais il aura recours au *tempo rubato*, dont nous allons parler à l'instant.

Certains morceaux présentent tour à tour un fragment presque libre dans le chant et un fragment sévèrement rythmé dans l'accompagnement.

Execution.
Ausführung.
ROSSINI
Donna del lago
Aria.
Texte.
Vorschrift.

Andante.

ah quante la - grime finor ver - sa - i lun - gi pian - gen - do da - i tuoi bei ra - i ogni altro oggetto è a me fu -
ah quante la - grime finor ver - sa - i lungi languen - do dai tuoi bei ra - i ogni altro oggetto è a me fu -

Von dem accelerando.

Das *accelerando* ist der Gegensatz zu dem *rallentando*. Es beschleunigt immer mehr den Takt um die Lebhaftigkeit der Wirkung zu vermehren (1).

Von dem ad libitum.

In den Sätzen mit *ad libitum* bezeichnet verzögert man immer den Takt. Diese Art freien Fortschritts kann aber doch nicht willkürlich eingeführt werden. Sobald der Sänger glaubt solche Verlängerungen wagen zu müssen wird er den Takt doch nicht in allen seinen Bestandtheilen verzögern, sondern seine Zuflucht zu dem *tempo rubato*, von welchem wir sogleich sprechen werden, nehmen.

In manchen Musikstücken befindet sich zu gleicher Zeit in dem Gesang eine beinahe freie, in der Begleitung eine streng rhythmische Bewegung.

(1) Dans le quintetto de la Beatrice di Tenda, les quarante-quatre dernières mesures de ce morceau vont constamment en augmentant de vitesse.

La musique de Donizetti et surtout de Bellini renferme un grand nombre de passages qui, sans porter l'indication du *rallentando* ou de l'*accelerando*, en comportent l'emploi.

Nous reproduisons souvent les mêmes exemples; mais chaque fois ils servent à l'explication d'un principe différent; ce qui prouve que l'exécution du passage le plus simple exige, pour être complète, le concours des moyens les plus divers et souvent l'application de tous les préceptes de l'art.

(1) In dem Quintett der Beatrice di Tenda verlangen die letzten 44 Takte dieses Musikstückes eine immer grössere Schnelligkeit.

Die Musik von Donizetti und besonders die von Bellini enthält eine grosse Anzahl von Passagen, welche, ohne mit *rallentando* oder *accelerando* bezeichnet zu sein, doch deren Anwendung vertragen.

Wir führen oft dieselben Beispiele an, aber jedesmal dienen sie zur Erklärung eines anderen Principis, was beweist, dass die Ausführung der einfachsten Passage zu ihrer Vollständigkeit das Zusammenwirken der verschiedensten Mittel, oft die Anwendung aller Vorschriften der Kunst erfordert.

nesto tutto e imperfetto tutto de-tes-to di lu ceil cie - lononpiu non bril - la piu non sa vil - la astro per me - no

nesto tutto e imperfetto tutto de-tes-to di lu ceil cie - lononpiu non bril - la piu non sa vil - la astro per me - no

Les suspensions et les points d'orgue arrêtent tout à fait l'accompagnement, et laissent pour quelques instants une indépendance absolue au chanteur.

Temps dérobé (*Tempo rubato.*)

On appelle temps dérobé la prolongation momentanée de valeur que l'on accorde à un ou à plusieurs sons au détriment des autres.

Cette distribution des valeurs en longues et en brèves, en même temps qu'elle sert à rompre la monotonie des mouvements égaux, favorise les élans de la passion. Ex. :

Die Hemmungen und Halte halten die Begleitung ganz und gar zurück, und gestatten dem Sänger auf einige Augenblicke eine gänzliche Unabhängigkeit.

Das verschobene Zeitmaas (*Tempo rubato.*)

Die augenblickliche Verlängerung eines oder mehrerer Töne zum Nachtheil der anderen nennt man das verschobene Zeitmaas.

Diese Verschiebungen der Geltungen in lange und kurze dient nicht allein dazu, die Einförmigkeit gleicher Bewegungen zu unterbrechen, sondern auch den Aufschwung der Leidenschaft zu begünstigen. Z. B. :

DONIZETTI
Anna Bolena
Cavatina.

Anna. All.^o moderato.

ti ram men-ta il mi-o cor - do glio non lasciar-ti non la-sciarti lu-sin-gar

Exécution.
Ausführung.

non lasciar - ti non lasciar - ti lusin-gar

MOZART
Nozze
Aria.

Contessa. All.^o

mi pres-tas seu-na spe-rau-za di can-giar l'in-gra-to cor

Exécution.
Ausführung.

giar l'in-gra - to cor

ROSSINI
Gazza
Cavatina.

All.^o Ninetta.

ah gia di-men-ti-co imici tor-men-ti quan-ti con-ten-ti

Exécution.
Ausführung.

di-men-ti-co imici tor-men-ti quan-ti con-ten-ti

ZINGARELLI
Romeo
Rondo.

Romeo. And.^o mosso.

nel for-tu-na-to e-li-so

nel for-tu na - to e - li - so

Pour rendre sensible l'effet du tempo rubato dans le chant, il faut soutenir avec précision la mesure de l'accompagnement. Le chanteur, libre à cette condition, d'augmenter et de diminuer alternativement les valeurs partielles, pourra donner à certaines phrases un relief tout nouveau. Les accelerando et les rallentando exigent que l'accompagnement et le chant marchent de concert et ralentissent ou accélèrent ensemble le mouvement. Le tempo rubato, au contraire, n'accorde cette liberté qu'au chant seul. On commet donc une faute grave lorsque, pour rendre avec chaleur les cadences si animées du duo du *Barbier*, on emploie tout à coup le ritardando sur l'avant-dernière mesure au lieu d'employer le tempo rubato; comme par ex. : (A)

Um die Wirkung des tempo rubato bei dem Gesange hervortreten zu lassen muss das Zeitmaas der Begleitung mit Bestimmtheit festgehalten werden. Der Sänger welchem es unter dieser Bedingung gestattet ist die theilweisen Geltungen zu vergrößern oder zu vermindern kann hiermit gewissen Sätzen ein ganz neues Colorit verleihen. Die accelerando und rallentando erfordern, dass die Begleitung und der Gesang miteinander übereinstimmend die Bewegung verzögern oder beeilen; das tempo rubato dagegen gestattet diese Freiheit nur dem Sänger allein. Man begeht also einen groben Fehler wenn man, um den so belebten Schluss des Duettes aus dem *Barbiere* mit Feuer vorzutragen, bei dem vorletzten Takt plötzlich ein ritardando anstatt des tempo rubato anwendet, wie z. B. (A) :

ROSSINI
Italiana in Algeri
Cavatina.

Lindero. Andantino.

lan_guir pe_ru_na bel - - la
bel - - la

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Conte. Andante.

ec_co ri_dente il cie - - lo spun_ta la bel - - la au - - ro - - ra
spun_ta la bella au_ro - - - ra

Employé sans discernement et avec affectation, le tempo rubato aurait pour effet de détruire l'équilibre et de tourmenter la mélodie.

Ohne Einsicht und erzwungen angewendet hat das tempo rubato keine andere Wirkung als das Gleichgewicht zu stören und die Melodie zu verunstalten.

§. IV.

§. IV.

Du Forte-Piano.

Von dem Forte-Piano.

DES INFLEXIONS OU ACCENTS.

Von den Betonungen oder Accenten.

Le forte-piano, considéré comme nuancant des notes isolées, s'appelle inflexion. A ce mot, on substitue généralement celui d'accent, qui se restreint alors dans son acception pour recevoir un sens tout spécial.

Das Forte-Piano, als die einzelnen Noten schattirend betrachtet, ergibt die Betonung. Diesem Wort unterstellt man im Allgemeinen das des Accentes welcher sich alsdann in seiner Bedeutung beschränkt und einen ganz speziellen Sinn erhält.

Les accents les plus réguliers de la mélodie chantée ont pour hase les accents du langage parlé et tombent sur le frappé des temps fort de la mesure et sur les syllabes longues des mots. Mais comme cette disposition dans les accents ne suffirait pas à caractériser les diverses espèces de rythme, les accents ne se placent pas exclusivement sur les temps forts; ils peuvent porter également sur le frappé des temps forts et sur celui des temps faibles. Ex.:

Die regelmässigen Accente der gesungenen Melodie haben die Accente der gesprochenen Rede zur Grundlage und fallen auf den Anschlag der schweren Theile des Takts und auf die langen Sylben der Wörter. Da diese Eintheilung der Accente jedoch nicht ausreichen würde alle Arten des Rhythmus zu charakterisiren, so werden die Accente nicht ausschliesslich auf die schweren sondern eben so gut auch auf den Anschlag der leichten Takttheile gelegt. Z. B.:

BELLINI
Puritani
Duetto.

A

suo.ni la tromba in trepi.do io pugne ro da for.te

COPPOLA
Nina.
Rondo.

co.me mai nel nuo.vo in - can - to

BELLINI
Somnambula
Rondo.

A

ah non giun.ge uman pen - sie - ro

Quelquefois même l'accent porte uniquement sur le temps faible ou sur la moitié faible des temps; et déplace l'accent tonique. Les syncopes et les contre-temps en présentent des exemples.

Bisweilen fällt selbst der Accent allein auf den leichten Takttheil oder auf die leichte Hälfte der Takttheile und versetzt den tonischen Accent. Die Syncopen und Gegenstösse liefern die Beispiele hierzu.

SYNCOPEs.

SYNCOPEn (gebrochene Noten.)

On place toujours l'accent sur les syncopes, et cet accent doit être exécuté du fort au faible, et non pas comme échos, qui suivent la marche inverse.

Man legt immer den Accent auf die Syncopen und dieser Accent muss von stark zu schwach und nicht wie bei Echos in umgekehrter Weise ausgeführt werden.

ROSSINI
Bianca e
Fernando
Cavatina.

o serto be - a.to in vicia mi fa - - i

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

cor vam mion deg - gian - do il cor
cor vam mion deg - gian - do il cor

MEYERBEER
Marguerite d'Anjou
Rondo.



ROSSINI
Italiana in Algeri
Duetto.



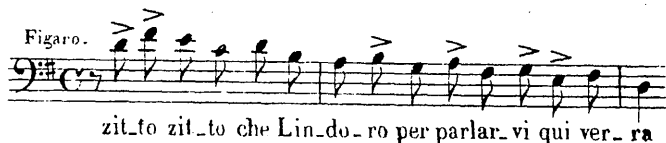
DONIZETTI
Lucia
Aria.



Pour produire l'effet du contre-temps, on place l'inflexion exclusivement sur les temps faibles ou sur la moitié faible des temps. Ce procédé rompt momentanément la régularité du rythme et rend l'effet plus piquant (1).

Um die Wirkung der Gegenstösse hervorzuheben, legt man die Betonung ausschliesslich auf die leichten Takttheile oder auf die leichte Hälfte der Takttheile. Dieses Verfahren unterbricht augenblicklich die Regelmässigkeit des Rhythmus und macht die Wirkung hervortretender (1).

ROSSINI
Barbiere
Duetto.



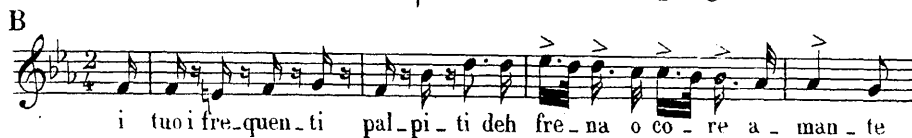
ROSSINI
Barbiere
Duetto.



L'accent se place encore sur les appoggiatures, sur les notes pointées. Ex.:

Der Accent wird auch auf die Verzierungen und die punktierten Noten gelegt. Z. B.

PACINI
Niobe
Aria.



Sur la première note de tout dessin qui se répète. Ex.

Auf die erste Note einer jeden Figur, welche sich wiederholt. Z. B.:

MEYERBEER
Crociato
Cavatina.



ROSSINI
Gazza ladra
Terzetto.



L'accent se place encore de préférence sur les notes qui forment des intonations délicates et difficiles à saisir, les dissonances, par exemple; dans ce cas, on accompagne l'accent de la prolongation, ou bien, au gré de l'instinct musical, on place l'accent sur telle ou telle note que l'on veut choisir dans des passages de notes égales. On ne consulte que le besoin d'échapper à l'uniformité. Ex.:

Endlich wird der Accent noch vorzugsweise auf die Noten gelegt, deren Intonation vorsichtig und schwierig zu nehmen ist, die Dissonanzen zum Beispiel; in diesem Fall erhält der Accent eine Verlängerung oder man legt ihn, dem musikalischen Instinkt folgend, in Passagen von gleichen Noten auf irgend eine beliebig zu wählende. Hierbei wird nur das Bedürfniss, die Eintönigkeit zu vermeiden, zu Rathe gezogen. Z. B.

ROSSINI
Quartetto.



ROSSINI
Guillaume Tell
Romance.



ROSSINI
Barbiere
Duetto.



ROSSINI
Elisabetta
Cavatina.



(1) Les Espagnols, bien plus souvent que les Italiens, ont recours à cette liberté dans leurs chants populaires; et, bien que la langue espagnole ait une prosodie aussi accentuée que la langue italienne, les chants populaires reglent presque toujours l'accent des mots sur le besoin de la musique. Cette liberté est même un des caractères qui distinguent le plus spécialement leur musique nationale, et je ne sais s'il se rencontre au même degré dans celle d'aucun pays.

(1) Die Spanier, weit mehr noch als die Italiener, machen in ihren Volksgesängen von dieser Freiheit Gebrauch und in diesen wird, obgleich die spanische Sprache eine eben so accentuirte Prosodie wie die italienische hat, beinahe immer der Accent der Worte nach dem Erforderniss der Musik geregelt. Dieser freie Gebrauch bildet selbst einen der Hauptcharaktere ihrer Nationalmusik, der sich meines Erachtens in keinem andern Lande in demselben Grade vorfindet.

On peut remarquer que l'accent et la prolongation suivent à peu près les mêmes lois.

Le forte-piano d'ensemble embrasse une phrase dans sa totalité.

PORT DE VOIX.

Le port de voix est un moyen, tour à tour énergique ou gracieux, de colorer la mélodie. Appliqué à l'expression des sentiments vigoureux, il doit être fort, plein et rapide. Ex.:

Man kann hieraus sehen, dass der Accent und die Verlängerung beinahe denselben Gesetzen folgen.

Das Forte-Piano zusammen genommen umschließt einen Satz in seiner ganzen Ausdehnung.

DAS TRAGEN DER STIMME.

Das Tragen der Stimme ist ein bald kräftiges bald anmuthiges Mittel der Melodie Farbe zu geben. Auf kräftige Empfindungen angewendet, muss es stark voll und schnell sein. Z. B.:

CIMAROSA
Sacrificio
di Abraham
Aria.

A Sara.

deh par - la - te che for - se ta - cen - do

ROSSINI
Tancredi
Duetto.

Tancredi.

al vi - vo lam - po di quel - la spa - da

BELLINI
Norma
Finale 2^a

Norma.

deh non tron - car sul fio - re quella in - no - cen - te e - tà

lent doux
langsam sanft

ROSSINI
Otello
Aria.

Desdemona.

se il pa - dre m'abban - don - na

doux
sanft

fort
stark

Employé dans les mouvements tendres et gracieux, il sera plus lent et plus doux. Ex.:

Auf zarte und anmuthige Empfindungen angewendet wird es zarter und langsamer. Z. B.:

HAENDEL
Convitto di Alessandro
Aria.

Largo.

sen - za glo - ria al nu - do suol al un - do suol

Collection de chants
classiques par L.B.C.

MOZART
Nozze di Figaro
Duo.

Susanna.

se pia - cea voi ver - rò no non vi man - che - rò

MOZART
Nozze di Figaro
Aria.

Contessa.

don ne ve - de - te s'io l'ho nel cor

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

Don Giovanni.

la ci da - rem la mia no

BELLINI
Norma
Cavatina.

Norma. di forza.

e vi - ta nel tuo se - no e pa - tria e cie - lo a - vrò

Accent donné
par M^{me} Pasta.
Von Madame Pasta
gegebener Accent.

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

Don Octavio.

ti par - la il ca - ro a - men - te hai spo - so e pa - dre hai spo - so

ROSSINI
Barbieri
Cavatina.
Conte.
Accent de Garcia père:
Accent von Garcia dem Vater:

spun - ta la bel - la au - ro - ra spun - ta la bel - la au - - ro - - ra

ROSSINI
Cenerentola
Duetto.
Ramiro.
u - na gra - zia un cer - to in - can - to u - na gra - zia un cer - to in - can - to

ROSSINI
Semiramide
Aria.
Arsace.
gia lan - gue op - pres - so in - p

MOZART
Don Giovanni
Aria.
Zerlina.
bac - ciar sa - pro bac - ciar

CIMAROSA
Sacrifizio d'Abraham
Aria.
Sara.
So che spi - ra quel' os - tia si ca - - ra
ca - - ra

Le port de voix s'exécute en conduisant la voix avec la syllabe que l'on va abandonner, et non pas, comme on le fait trop souvent en France, avec la syllabe suivante prise par anticipation. On doit même faire entendre un instant d'avance la note qui répond à la deuxième syllabe; mais on n'articule cette syllabe qu'au moment où commence la valeur indiquée de la note. Ex..

Das Tragen der Stimme führt man aus, indem man die Stimme mit der Sylbe die man eben verlässt, und nicht wie dies in Frankreich zu häufig geschieht mit der nachfolgenden Sylbe durch Vorausnahme weiter trägt. Man darf sogar einen Augenblick früher die Note welche der nachfolgenden Sylbe entspricht hören lassen; jedoch betont man diese Sylbe nicht eher als im Augenblicke wo die angezeigte Geltung der Note anfängt. Z. B.

CIMAROSA
Sacrifizio d'Abraham
Aria.
Sara.
deh par - la - - te

et non
und nicht

deh par - la - - te

Les circonstances où il convient d'employer le port de voix sont difficiles à préciser et ne sauraient guère être déterminées d'une manière précise au moyen de règles générales. On peut dire cependant que le port de voix sera bien placé toutes les fois que, dans le langage passionné, la voix se traînerait sous l'impression d'un sentiment énergique ou tendre. Supprimez le port de voix dans la phrase de Mozart. „E sposo in me,“ et l'expression tendre disparaîtra.

Mais ce moyen, en raison même de son efficacité, ne doit être employé qu'avec réserve; on risquerait en le prodiguant de rendre l'exécution faible et languissante.

Quelques chanteurs, soit par négligence, soit par défaut de goût, ne se contentent pas de multiplier les ports de voix; ils commettent la faute de les adapter à toutes les notes sous forme de traînée inférieure, en plaçant, comme nous venons de le dire, sur cette traînée, la deuxième syllabe prise par anticipation. Cette méthode a pour résultat de détruire le frapement de la deuxième note et le rythme lui-même; le chant ainsi affaibli devient d'une langueur nauséabonde.

Dans l'exemple suivant, nous voyons ce procédé gêner une heureuse inspiration.

Die Orte für die passende Anwendung des Tragens der Stimme sind schwer zu bestimmen und können wohl nicht durch allgemeine Regeln genau angegeben werden. Man kann jedoch sagen dass das Tragen der Stimme jedesmal dann gut angewendet sein wird, wenn die Stimme in leidenschaftlicher Rede durch das Einwirken einer kräftigen oder zarten Empfindung sich dehnen würde. Man unterlasse das Tragen der Stimme in dem Satze von Mozart: „E sposo in me,“ und der zarte Ausdruck wird verschwinden.

Aber dieses Mittel darf, seiner Wirksamkeit selbst wegen, nur mit Vorsicht angewendet werden; durch seinen allzuhäufigen Gebrauch würde man Gefahr laufen die Ausführung schwach und kraftlos zu machen.

Theils aus Nachlässigkeit theils aus Mangel an Geschmack begnügen sich manche Sänger nicht damit das Tragen der Stimme zu vervielfältigen, sie begehen den Fehler es mit einem von unten Hinaufziehen auf alle Noten anzuwenden, indem sie, wie eben bemerkt, auf dieses Hinaufziehen die zweite zu früh angegebene Sylbe legen. Diese Methode hat die Zerstörung des Anschlags der zweiten Note und des Rhythmus selbst zur Folge und ein auf solche Weise geschwächter Gesang erhält eine Eckel erregende Kraftlosigkeit.

In dem nachfolgenden Beispiele sehen wir einen glücklichen Gedanken mit diesem Verfahren verunstalten.

MEYERBEER
Robert le diable
Air.
Isabelle.
grâ - ce grâ - ce pour toi mè - me pour toi mè - me

La facilité de cette manière tente malheureusement les élèves. Comme il leur en coûte de syllaber sur les notes élevées, pour échapper à la difficulté, ils placent la syllabe sur la note plus grave et s'élèvent à la note aiguë à l'aide d'un port de voix. Il existe un autre procédé qui présente les mêmes avantages sans exposer aux mêmes inconvénients. Il suffit de convertir la traînée inférieure en un port de voix régulier, ou bien d'employer les petites notes inférieures. Ex. :

Die Leichtigkeit dieser Manier führt unglücklicherweise die Schüler in Versuchung. Da es ihnen Mühe kostet auf hohen Noten zu syllabieren so legen sie, um diese Schwierigkeit zu umgehen, die Sylbe auf die tiefere Note und gehen mit Hilfe des Tragens der Stimme auf die höhere über. Ein anderes Verfahren bietet dieselben Vortheile, ohne von solchen Missständen begleitet zu sein. Es genügt nämlich, dieses Hinaufziehen in ein regelmässiges Tragen der Stimme zu verwandeln oder auch kurze tiefere Noten anzuwenden. Z. B. :

DONIZETTI
Lucia
Rondo.

Lucia.

spar - gi dà - ma - ro pian - to

spar - gi dà

spar - gi dà

Ces deux moyens sont une ressource offerte aux voix peu étendues dans les passages trop élevés. (Il en a été parlé aux pages 33 et 34. Voyez : paroles sous la musique.)

Nous devons encore signaler à l'attention des élèves un autre défaut non moins grave dans la manière d'exécuter le port de voix. C'est une espèce de miaulement qui ne manque pas de se produire lorsque, en portant la voix sur des notes élevées, on traîne le son en ouvrant le timbre. Pour éviter cette faute, il faut donner au port de voix un peu plus de mouvement dans la partie élevée que dans la partie basse, et surtout couvrir le timbre, mais avec précaution et en gardant une juste mesure.

Diese beiden Arten sind für weniger umfangreiche Stimmen bei allzu hohen Passagen ein dargebotenes Auskunftsmittel. (Es war davon die Sprache pag. 33 und 34. Siehe : Unterlage der Worte unter die Musik.)

Wir haben noch der Aufmerksamkeit des Schülers in Betreff des Tragens der Stimme einen andern nicht minder groben Fehler zu bezeichnen. Es ist dies eine Art Miauen, welches zum Vorschein kommt, wenn man bei dem Uebertragen der Stimme auf hohe Noten den Ton mit geöffnetem Klang zieht. Zur Vermeidung dieses Fehlers muss man dem Tragen der Stimme in der höheren Lage ein wenig mehr Bewegung als in der tieferen geben und vor allem den Klang decken, dies aber mit Vorsicht und einen strengen Takt beibehaltend.

SONS FILÉS.

Nous avons parlé, dans la première partie, des différentes espèces de sons filés. Voyez, pour l'emploi que l'on doit en faire; le *Canto spianato*.

SONS LIÉS.

Voyez : largeur, ou de la voix sur les paroles. (Chap. 1, §. VI).

SONS PIQUÉS.

Les sons piqués doivent être formés, purs et veloutés, comme ceux de l'harmonica. Ils se prêtent surtout à l'expression des sentiments touchants ou gracieux.

GEZOGENE AN- und ABSCHWELLEND E TÖNE. (*Sons filés.*)

In dem ersten Theile war schon die Rede von den verschiedenen Arten der gezogenen Töne; deren Anwendung siehe in dem *Canto spianato*.

GEBUNDENE TÖNE (*Sons liés.*)

Siehe: *Breite oder Halten der Stimme auf den Worten.* (Kap 1, §. VI.)

ABGESTOSSENE TÖNE. (*Sons piqués.*)

Die abgestossenen Töne müssen rein und voll gerundet wie die der Harmonika gebildet werden; sie eignen sich besonders für den Ausdruck rührender oder anmuthiger Empfindungen.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Rosina.

e cento trap - po le pri - ma di ce - de re fa - rò gio car fa - rò

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

Cenerentola.

ah fu un lam - pou un gio - co il mi - lo lun - go par - pi - tar

Variation
Nel cor piu non mi sento
M^{me} Persiani.

Allegretto.

Ar - sa - ce ren - de - ra si

ROSSINI
Semiramide
Cavatina.

Ar - sa - ce ren - de - ra si

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Donna Anna.

Lorsqu'on communique aux sons le prolongement et le renfort (dont il a été parlé à la page 31, 1^{re} partie, à l'occasion des notes piquées), mais sans détacher les notes entre elles, on produit une certaine ondulation, ou écho, qui donne à la phrase l'effet de l'indécision et de la tendresse. Ce moyen convient surtout aux notes élevées, et sert à en corriger la maigreur naturelle. Ex. :

Theilt man den Tönen die Verlängerung und Verstärkung mit, wie davon in dem ersten Theile bei Gelegenheit der abgestossenen Noten die Rede war, ohne die Noten unter sich von einander abzusondern so ergiebt sich ein gewisses Wogen oder Echo welches dem Satze die Wirkung der Unentschiedenheit und Zartheit verleiht. Dieses Mittel eignet sich besonders für hohe Noten und dient deren natürliche Magerkeit zu verbessern. Z. B.

BELLINI
Pirata
Aria.

Ah non fia sempre o dia - - ta la mia me-mo-ria spe - ro se fui

SONS DÉTACHÉS (*Staccati.*)

En général, on ne fait pas ressortir cet accent avec assez de précision. Il consiste à quitter le son aussitôt qu'on l'a attaqué. L'intonation doit être de la plus grande justesse et les sons parfaitement nets pour qu'on puisse les apprécier à l'instant.

ABGESONDERTE TÖNE (*Staccati.*)

Im Allgemeinen lässt man diesen Accent nicht mit der gehörigen Genauigkeit hervortreten; er besteht darin, den Ton sobald man ihn angeschlagen sogleich wieder zu verlassen. Die Intonation muss von der grössten Reinheit sein und die Töne vollkommen deutlich damit man sie sogleich richtig erfassen kann.

ROSSINI
Turco in Italia
Quintetto.

queste un no-do av vi-lup-pa to ques-te un gruppo rin-trec-cia-to

ROSSINI
Barbiere
Terzetto.

zit-to zit-to pia-no pia - no non fac cia-mo con fu - sio - - ne

MEYERBEER
Crociato
Terzetto.

es-sa è là un di l'a-mò può a mar-la an cor che far al-lor mi ge-la il cor cru-do ti mor cru-do ti mor
ma il do-ver un sa-cro o-nor ah che l'ad-dio nel l'ab-bro muor è mai par-tir mai da lei po-trò mai da-lei po-trò
ah dà van-zar ar dir non ho d'un altrain sen chiundi s'a-mò ques-tè do-lor ques-tè do-lor ques-tè do-lor

Ibidem.

non pro-var oh gio-vin cor i mar-ti-rii dell'a-mor i mar-ti-rii dell'a-mor
non pro-var oh gio-vin cor i mar-ti-rii dell'a-mor i mar-ti-rii dell'a-mor
non pro-var oh gio-vin cor i mar-ti-rii dell'a-mor i mar-ti-rii dell'a-mor

SONS MARQUÉS.

Les sons marqués conviennent à toutes les voix, mais surtout aux basses-tailles.

SCHARF HERVORGEHOBENE NOTEN (*Sons marqués.*)

Die scharf hervorgehobenen Noten eignen sich für alle Stimmen, aber besonders für die Bassstimmen.

ROSSINI Semiramide Terzetto. *And.^{te} maestoso.*

a quei det-tia que las _ petto fre - mer sen - to il cor nel petto fremer sento il cor nel petto ce - lo a sten - to il lui o ter - ro

SONS MARTELÉS.

Les sons martelés ne me semblent d'un bon effet que dans les voix argentines et déliées; j'en conseillerais l'usage aux voix de femme seulement.

SICH WIEDERHOLENDE TÖNE (*Sons martelés.*)

Die sich wiederholenden Töne scheinen mir nur bei hellen und dünnen Stimmen von guter Wirkung zu sein, deren Gebrauch würde ich daher den Frauenstimmen allein anrathen.

ROSSINI Gazza ladra Cavatina. *Ninetta.*

l'uno al sen mi strin - ge - ra l'al - tro laltro ah! che fa - ra

NOTES POINTÉES.

Dans les dessins formés par des notes pointées et d'un caractère aussi prononcé que les exemples suivants,

PUNCTIRTE NOTEN (*notes pointées.*)

Bei Figuren von punctirten Noten oder von einem so ausgeprägten Charakter wie in den nachfolgenden Beispielen,

ROSSINI Semiramide Duetto. *All.^o*

la for - za pri - mie - ra ri - pi - glia il mi - o co - re
for - za a pri i mie - e ra ri - pi i glia

ROSSINI Gazza ladra Duetto. *Ninetta. All.^o*

o cie - lo ren - di - mi al - ca - ro ben

on doit attribuer une voyelle et le *sforzando* à la note courte aussi bien qu'à la longue. Ce procédé rend plus sensible la note brève, et lui conserve, malgré son peu de durée, toute l'importance qu'elle doit avoir. Autant nous croyons nécessaire de pointer fortement les exemples ci-dessus et les autres de même genre, autant nous blâmerions l'habitude qui porterait à pointer les notes de valeur égale. On gâterait les mélodies suivantes si on altérait le moins du monde l'égalité des valeurs.

muss man eben sowohl der kurzen als der langen Note einen Vokalen und das *sforzando* zutheilen. Dieses Verfahren lässt die kurze Note mehr hervortreten und bewahrt ihr ohnerachtet ihrer kurzen Dauer die ganze Wichtigkeit die sie haben muss. So sehr nothwendig wir das starke Punctiren in den obigen Beispielen und andern derselben Gattung erachten so sehr würden wir die Gewohnheit tadeln, Noten von gleicher Geltung zu punctiren.

Man würde die nachfolgende Melodie verunstalten wollte man nur im mindesten die Gleichheit ihrer Geltungen verändern.

MOZART Nozze di Figaro Aria. *Cherubino.*

voi che sa - pe - te voi che sa - pe - te

Dans cette espèce de chant, la mesure doit se faire sentir, mais non se marquer. D'ailleurs, le sens des paroles, plus encore que les valeurs écrites, doit déterminer le choix de l'accentuation. Le motif 1. devra s'affaiblir quant à l'accentuation avec les paroles: „*Oui, vous l'arrachez...*“ comme le porte l'exemple 2; tandis qu'il devrait se pointer fortement si on plaçait les paroles: „*Retournez...*“ Voyez l'exemple 3.

In dieser Gattung des Gesangs muss das Taktmaass zwar fühlbar aber nicht besonders scharf hervorgehoben werden und ausserdem der Sinn der Worte, mehr noch als die geschriebenen Geltungen, die Wahl der Betonung bestimmen. Die erste Melodie würde was die Betonung mit den Worten: „*Oui, vous l'arrachez...*“ betrifft, schwächer genommen werden müssen wie es das Beispiel 2 angiebt, dagegen stark punctirt wenn man die Worte unterlegte: „*Retournez...*“ siehe Beispiel 3.

ROSSINI Guillaume Tell Duo. *1^o Mathilde. Agitato.*

oui vous l'ar - rachez à mon à - me ce se - cret qu'on tra - hi mes yeux
oui vous l'ar - rachez à mon à - me ce se - cret
re - tournez au champ de la gloi - re con que - rir

FORTE-PIANO D'ENSEMBLE.

Zusammengezogenes, ungetheiltes Forte-Piano.

Après avoir parcouru les accents partiels qu'on peut communiquer aux détails de la mélodie, examinons quelles sont les couleurs d'ensemble que peuvent recevoir les diverses pensées.

Le forte-piano, appliqué à diverses notes réunies, peut comprendre depuis les dessins jusqu'aux périodes entières, c'est-à-dire toute pensée musicale, depuis la plus courte jusqu'à la plus étendue.

Le forte-piano offre les variétés élémentaires qui suivent:

L'intensité uniforme		Gleiche Stärke.
Le crescendo		Das Anschwellen.
Le diminuendo		Das Abnehmen.
Le crescendo suivi du diminuendo		Das Zu- und Abnehmen.
Le diminuendo suivi du crescendo		Das Ab- und Zunehmen.
Enfin l'intensité uniforme rompue par des inflexions		Endlich gleiche Stärke mit Unterbrechung verschiedener Betonungen.

On pourra, par exemple, dire une première phrase dans l'une des couleurs ci-dessus indiquées. La deuxième phrase recevra la même couleur, ou bien une couleur différente qui lui sera appropriée, et ainsi de suite. Cette marche, appliquée à chaque mélodie jusque dans ses moindres détails, permet de colorer les phrases les unes après les autres, et de leur donner toute la variété que l'intérêt exige. Les exemples suivants éclairciront notre pensée:

Nach Betrachtung der theilweisen Betonungen, Accente, welche man den einzelnen Theilen der Melodie geben kann, wollen wir nun die ungetheilten Farben untersuchen welche den verschiedenen Sätzen gegeben werden können.

Das Forte-Piano kann auf die Vereinigung mehrerer Noten, von der Figur bis zu ganzen Perioden, d. h. ganzen musikalischen Gedanken, in der geringsten und grössten Ausdehnung angewendet werden.

Das Forte-Piano ergibt nachfolgende Elementarverschiedenheiten.

Man könnte zum Beispiel einen ersteren Satz mit einer der oben bezeichneten Farben, einen zweiten mit derselben oder auch einer verschiedenen ihm eigenthümlichen Farbe u. s. w. vortragen. Dies auf jede Melodie bis in ihre geringsten Theile angewendet gestattet die Sätze einen nach dem anderen zu coloriren und ihnen die Mannigfaltigkeit welche das Interesse erfordert zu geben. Folgende Beispiele werden unsere Meinung erklären:

Période force égale piano.
Periode von gleicher Stärke im Piano.

Allegro. piano.
ROSSINI
Barbière
Terzetto.

zit - to zit - to pia - no pia - - no non fac - cia - mo con - fu -
sio - - ne per la sca - la dal bal - co - - ne presto an - dia - mo via di qua

Phrase force égale, forte.
Satz von gleicher Stärke im Forte.

ibidem.
ff

per la sca - la dal bal - co - ne presto an - dia - mo via di qua

Deux phrases l'une cresc: l'autre dimin:
Zwei Sätze, der eine im Zu-, der andere im Abnehmen.

ibidem.
p *cresc.* *mf* *p*

per la sca - la dol bal - co - ne pres - to an - dia - mo via di qua

Phrase force égale piano.
Satz von gleicher Stärke im Piano.

ROSSINI
Mose
Quartetto.
p

mi man - ca la vo - ce mi sen - to mo - ri - re

Phrase du fort au faible.
Satz vom Forte ins Piano abnehmend.

ROSSINI
Otello
Duo.
Desdemona.
forte. *dimin.* *doux.* *sanft.*

quanto son fie - rii pal - pi - ti che desta in noi, che desta in noi che desta in noi l'a - mor

Phrases qui réunissent les diverses combinaisons.
Sätze, welche die verschiedenen Zusammenstellungen vereinigen.

sen - to che al dol - ce in - can - to del va go Dio dà - mo - re
dol - ce so - a - - ve al co - - re la cal - ma ri - - tor - - no
cresc. *dimin.* *f*

ce tra del Dio di De - lo - nel ri - na - scen - te ar - do - - re ques - to dolen te co - - re

Deux membres de phrase l'un piano l'autre forte.
Zwei Satzglieder, das eine stark, das andere schwach.

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

u - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri - suo - no

Execution.
Ausführung.

u - na vo - ce po - co fa qui nel cor mi ri su - o - no

Deux dessins le 1^{er} fort le 2^d faible.
Zwei Figuren, die eine stark, die andere schwach.

ROSSINI
Mose
Quartetto.

piu fie-ro mar - ti - re

Deux dessins l'un cresc: l'autre dimin:
Zwei Figuren, die eine zu= die andere abnehmend.

ibidem.

di ques - - to non v'ha

Période qui réunit divers cas.
Periode, verschiedene Fälle vereinigend.

ROSSINI
Guillaume Tell
Romance.

toi du ber-ger as-tre doux et ti-mi-de qui sur mes pas viens se -

- mant les re - flets ah sois aus - si mon e - toile et mon gui - de comme lui tes ra - yons tes ra - yons sont dis - crets
et lé - cho seu - le - ment re - di - ra mes se - crets re - - di - - ra mes se - - crets mes se - crets

Dans un grand nombre de cas, les applications du clair-obscur doivent être abandonnées aux inspirations du sentiment. D'autres fois, au contraire, on peut s'aider de certaines considérations, et déterminer avec certitude la couleur que doivent recevoir les phrases ou les portions de phrase.

En général, le compositeur répond à une portion de phrase par une autre portion d'égal étendu, composée de valeurs identiques ou de valeurs différentes. Remarquons ici que c'est par les valeurs identiques, plus que par les intonations, que se constate la corrélation des idées mélodiques. Cette remarque servira de base aux considérations que nous allons présenter. Si ce lien commun entre les phrases et les membres de phrases, l'égalité de valeur, n'existait pas, les pensées seraient distinctes; elles pourraient s'enchaîner entre elles, mais non dériver les unes des autres par une loi de filiation rigoureuse qui les soumettrait à un coloris prévu et déterminé. Aussi, dans ce que nous avons à dire, nous supposerons l'identité de valeurs entre les portions de la mélodie que nous voulons comparer entre elles.

Lorsque le second membre de phrase se compose des mêmes valeurs que le premier, la couleur du second membre n'est déterminée par celle du premier que si les intonations procèdent par progression mélodique, ou bien lorsque les mêmes intonations procèdent par progressions mélodique, ou bien lorsque les mêmes intonations du premier membre se reproduisent dans le second. Toute autre disposition dans les intonations n'impliquerait aucune dépendance nécessaire entre la couleur des deux membres. Ex.:

In vielen Fällen muss die Anwendung des Helldunkels der Eingebung des Gefühls überlassen bleiben, bei manchen dagegen lässt sich mit Hilfe gewisser Erwägungen die Farbe welche die Sätze oder Satztheile erhalten müssen mit Zuverlässigkeit angeben.

Der Tonsetzer antwortet im Allgemeinen einem Satztheile mit einem anderen von gleicher Ausdehnung, aus gleichmässigen oder verschiedenartigen Geltungen zusammengesetzt. Zu bemerken ist hierbei dass die Wechselbeziehung der melodischen Gedanken sich mehr durch die gleichmässigen Geltungen als durch die Intonationen herausstellt. Diese Bemerkung wird den nun zu stellenden Betrachtungen zur Grundlage dienen. Wäre das gemeinschaftliche Band zwischen den Sätzen und Satzgliedern, die Gleichheit der Geltungen, nicht vorhanden, so würden die Gedanken von einander abgesondert sein und liessen, wenn gleich aneinandergereiht, durch ein Gesetz strengen Zusammenhangs welches sie einem vorhergesehenen und bestimmten Colorit unterwürfe, die einen von den anderen nicht ableiten. Wir werden deshalb, in allem was wir hierüber zu sagen haben, die Gleichmässigkeit der Geltungen zwischen den Melodietheilen die wir mit einander vergleichen wollen voraussetzen.

Ist das zweite Satzglied mit denselben Geltungen wie das erste gebildet so wird die Farbe des zweiten nur dann durch das erste bestimmt, wenn die Intonationen durch melodische Fortschreitung entstehen, oder wenn die Intonationen des ersten Satzgliedes sich als dieselben in dem zweiten wiederholen. Jede andere Anordnung der Intonationen würde keine nothwendige Abhängigkeit zwischen der Farbe in den beiden Gliedern nach sich ziehen. Z. B.:

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Zerlina. 1^{er} membre. 1^{eres} Satzglied. 2^d membre. 2^{tes} Satzglied.
batti batti o bel ma-zet-to la tuo po-ve-ra Zer-li-na

idem.
Duetto.

D^e Anna. 1^{er} membre. 1^{eres} Satzglied. 2^d membre. 2^{tes} Satzglied.
fug - gi crudele fuggi la - scia che muora anch'io

La deuxième portion de la pensée est du même ordre que la première; elle sert à la compléter, mais elle est entièrement indépendante quant à l'effet.

Mais lorsque la deuxième partie est égale à la première en valeurs et en intonations, on peut établir d'avance qu'il faudra dans cette deuxième partie employer, soit le temps dérobé, comme le montre le N° 1, soit le contraste d'effet, comme le montre le N° 2, et opposer entre eux le *piano* et le *forte*. Les membres de la phrase: *Più fiero martire et mi venga a consolar*, peuvent encore servir d'exemple. Le premier dessin est forte; la réponse est piano.

Der zweite Theil des Gedankens hat dieselbe Anordnung wie der erste; er vervollständigt diesen, ist aber, was die Wirkung betrifft, ganz unabhängig.

Sobald aber der zweite Theil dem ersten an Geltungen und Intonationen gleich gebildet ist, lässt sich vorher bestimmen, dass in diesem zweiten Theil entweder wie bei Nro. 1, das verschobene Zeitmaass oder wie bei Nro. 2, der Gegensatz der Wirkung mit schwach und stark angewendet werden muss. Die Glieder des Satzes: *Più fiero martire und mi venga a consolar* können noch als Beispiele dienen; die erste Figur ist stark, die zweite antwortet mit schwach.

N° 1.

PAER
Griselda
Aria.

N° 2.

ROSSINI
Mose
Quartetto.

Lorsque la pensée se répète identiquement plusieurs fois de suite (1), ou lorsque la pensée suit une progression ascendante ou descendante,

Sobald der Gedanke in einerlei Weise mehreremal hintereinander folgt (1) oder in auf- oder absteigender Fortschreitung gegeben ist,

Don Giovanni.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Zelma.

ibidem.

tu sol cru - del tu sei ca - gion del mio do - lor

ROSSINI
Tancredi
Duetto.

Mathilde.

ROSSINI
Elisabetta
Cavatina.

Contessa.

MOZART
Nozze
Aria.

Sancia.

DONIZETTI
Cavatina.

Andante.

PERGOLESE
Siciliana
ogue pena

il faut, suivant le sentiment de la phrase, soumettre ces divers développements au *crescendo* ou au *diminuendo*, à l'*accelerando* ou au *ritardando*, plus rarement aux accents isolés et au *tempo rubato*.

muss man, der Empfindung des Satzes angemessen, für diese Entwicklungen, ein Zu- oder Abnehmen, ein Beeilen oder Zurückhalten, seltener einzelne Accente oder das verschobene Zeitmaass anwenden.

(1) Ces répétitions sont fréquentes chez tous les auteurs, mais surtout chez Mozart.

(1) Bei allen Autoren, besonders bei Mozart, finden sich solche Wiederholungen häufig.

Le *forte* doit répondre au *forte* dans les sentiments énergiques; dans les sentiments gracieux, au contraire, c'est le *piano* qui répond au *forte*. Toute transition d'un degré de force à un degré de force différent produit un effet sensible. Le *forte* succédant au *piano* frappe l'oreille, de même que le *piano* remplaçant le *forte*; seulement lorsque c'est le *pianissimo* qui termine, il faut le séparer du *forte* par une légère pause, en frappant la note un instant après la basse, comme l'indique l'exemple A.

Larghetto.
Desdemona. *cresc.* *f*

ROSSINI
Otello
Preghiera.

mi ven - ga a con - so - lar
con - so - lar

Attaquez le C après la basse.
Das C nach Anschlag des Basses zu nehmen.

Ce silence repose l'oreille des intonations fortes, et la prépare à saisir les effets même les plus délicats qui peuvent suivre; mais cela surtout, quand on a soin, après le silence, de frapper nettement la première consonne qui se présente.

À l'exception des cas qui précèdent le *forte*, le *piano*, le *crescendo* et le *diminuendo* ne s'emploient qu'en raison du sentiment, et non en raison de la forme musicale. Par conséquent, les formes qui montent peuvent recevoir les *rinforzando* si le sentiment s'anime, et le *diminuendo* si le sentiment s'adoucit. Il en est de même pour les formes descendantes. Voici des exemples où la forme mélodique reçoit le *crescendo* et le *diminuendo* en raison, non point de la direction du trait, mais de l'expression qu'il doit prendre.

Otello. *f* *p* *ff* *cresc.* *f*

ROSSINI
Otello
Aria.

a mor-di ra-dai-l nem-bo ca-gion-di-tan-tia-fan-ni co-mincia coi tuoi van-ni la speme a-ra-vi-var

ROSSINI
Barbieri
Terzetto.

dol - ce no - do a - ven - tu - ra - - to

ROSSINI
Bianca e faliero
Quartetto.

ad ot-te-ner pie-ta

La règle admise dans plusieurs ouvrages, et qui prescrit d'appliquer toujours le *crescendo* aux formes montantes et le *diminuendo* aux formes descendantes, ne gouverne donc que certains cas particuliers, et ne saurait être posée en principe général.

On peut, comme nous l'avons vu, colorer la musique dans son ensemble ou dans ses détails. Pour colorer d'une manière large, on imprime à chaque phrase un même degré de force, un seul timbre, un effet unique. On phrase alors par phrases et par périodes, en ayant soin seulement que ces périodes ne soient pas trop longues. Cette manière de nuancer est toute théâtrale, et convient *uniquement* aux pensées qui se déploient avec lenteur.

Pour colorer en détail, on s'attache à faire ressortir toutes les finesses des idées mélodiques. Chaque dessin en particulier, chaque intention doit avoir son effet. Cette manière peint mieux le mouvement des idées vives et courtes, et

Das *Forte* muss dem bei kräftigen Empfindungen angezeigten *forte* entsprechend sein, bei anmuthigen Empfindungen dagegen entspricht das *piano* diesem angezeigten *forte*. Jeder Uebergang von einem Grade der Stärke zu einem verschiedenen bringt eine merkbare Wirkung hervor. Das dem *piano* folgende *forte* macht eben sowie das *forte* ersetzende *piano*, einen Eindruck auf das Ohr. Nur wenn mit dem *pianissimo* geendet wird muss dieses durch eine leichte Pause von dem *forte* getrennt und die Note einen Augenblick nach dem Anschlage des Basses, wie in dem angegebenen Beispiel A, genommen werden.

Diese Unterbrechung beruhigt das Ohr nach stark vernommenen Tönen und bereitet es vor die zartesten Wirkungen welche folgen können, in sich aufzunehmen; dies aber besonders wenn man Sorge trägt, nach der Unterbrechung den ersten sich ergebenden Consonanten deutlich anzuschlagen.

Mit Ausnahme der vorbemerkten Fälle wird das *forte*, das *piano*, das *crescendo* und das *diminuendo* nur nach Maassgabe des Gefühls und nicht nach Maassgabe der musikalischen Form angewendet. Folglich können aufsteigende Figuren wenn sich das Gefühl belebt ein *rinforzando* und wenn es sich besänftigt ein *diminuendo* erhalten; derselbe Fall findet bei abwärts steigenden Figuren statt. Hierbei einige Beispiele in welchen die Melodie *crescendo* und *diminuendo* erhält nicht nach Maassgabe der Gestaltung ihrer Figuren sondern nach Maassgabe des Ausdrucks welchen sie erhalten muss.

Die in mehreren Werken angenommene Regel, bei aufsteigenden Figuren immer ein *crescendo*, bei absteigenden ein *diminuendo* anzuwenden, gilt also nur in gewissen besonderen Fällen und kann nicht als ein allgemeiner Grundsatz aufgestellt werden.

Die Musik kann wie wir gesehen haben in ganzen Sätzen oder in deren Einzelheiten colorirt werden. Eine breite Art des Colorits ertheilt jedem Satze einen gleichen Grad der Stärke, eine gleiche Klangfarbe, eine einheitliche Wirkung; mit ihr trägt man satz- und periodenweise vor und hat nur Sorge zu tragen dass die Perioden nicht zu lange sind. Diese Art der Schattirung ist ganz theatralisch und eignet sich allein für Gedanken welche sich mit Langsamkeit entfalten.

Das Colorit der Einzelheiten sucht alle Feinheiten der melodischen Gedanken hervortreten zu lassen; jede Figur im Besonderen, jede Absicht muss ihre Wirkung erhalten. Diese Art zeichnet mehr die Bewegung lebhafter und kurzer

convient au style gracieux et au style bouffe. On l'applique avec un égal succès aux morceaux de salon et sur le théâtre.

Si l'on veut que les nuances de forte-piano produisent de l'effet, on doit, en général, maintenir la diction naturelle et très-égale. C'est une erreur commune à plusieurs artistes de croire que l'habileté consiste à donner une extrême vigueur à toutes les parties de l'exécution indistinctement. Lorsque tout est énergique, l'énergie ne se trouve en réalité nulle part. En général, la source des effets les plus caractérisés est dans la variété et le *contraste* des intentions. *C'est en préparant un effet par l'effet contraire* que l'on obtient les résultats les plus brillants; par exemple, un *forte* ne ressortira complètement qu'à la condition d'être précédé d'un *piano*. Un passage composé de notes rapides devra venir à la suite de plusieurs notes tenues, etc., etc.

§. V.

Commencements. — Suspensions. — Terminaisons. — Reprises des phrases.

L'allure franche et dégagée de la diction dépend en grande partie de la manière de commencer, de suspendre et d'enchaîner les divers membres d'une mélodie.

Commencements.

L'entrée en matière ne doit être ni brusquée ni heurtée. L'oreille et le sentiment exigent que l'introduction, tout en conservant beaucoup de franchise, soit d'abord reposée et contenue. Les nuances amèneront par degrés le développement de chaleur que comporte le morceau. Les effets les plus énergiques déplaisent alors qu'ils sont produits par secousses. Cette observation s'applique non-seulement à l'attaque d'un chant, mais encore à celle des sons en particulier. Lors même que ceux-ci sont destinés à recevoir une grande intensité, on doit les préparer par un *renfort*. Cette précaution est surtout nécessaire pour les notes élevées, qu'on ne peut forcer sans faire perdre au chant son harmonie et sans lui communiquer la sécheresse du cri.

Des suspensions et des reprises.

Lorsqu'un chant a été suspendu par un repos momentané on le reprend dans le même degré de force et dans le même timbre qu'avant l'interruption. Ainsi, la terminaison des *conduits* (1) doit être ralentie et adoucie par degrés toutes les fois que la mélodie exprime un sentiment doux. Voici des exemples qui se présentent fréquemment:

ROSSINI
Tancredi.
Cavatina.
con-ten-ti sa-ro-fe-li-ce

BELLINI
Somnambula
Cavatina.
a sus-te-ner ah ah

(1) Espèce particulière de point d'orgue qui sert à ramener le motif.

Gedanken und eignet sich für den zierlichen und komischen Styl; mit gleichem Erfolg wird sie bei Kammer- und Theatermusik angewendet.

Soll die Schattirung des forte-piano Wirkung hervorbringen so muss man im Allgemeinen einen natürlichen und sehr gleichen Vortrag festhalten. Der Glaube, die Geschicklichkeit bestehe darin, allen Theilen der Ausführung ohne Unterschied die grösst-mögliche Kraft zu geben, ist ein vielen Künstlern gemeinschaftlicher Irrthum; wenn aber Alles kräftig ist so ist in der Wirklichkeit eine besondere Kraft nirgends vorhanden. Die Mannigfaltigkeit und der Gegensatz der Gedanken bilden im Allgemeinen die Quelle der hervortretendsten Wirkungen. Durch die Vorbereitung einer Wirkung durch eine entgegengesetzte erhält man die glänzendsten Resultate, z. B.: ein *forte* wird nur unter der Bedingung eines vorhergegangenen *piano* vollständig hervortreten, eine mit schnellen Noten zusammengesetzte Passage wird mehreren ausgehaltenen Noten folgen müssen, u. s. w.

§. V.

Anfang. — Hemmung. — Endigung. — Wiederholung der Sätze.

Das freie und ungezwungene Fortschreiten des Vortrags hängt zum grossen Theil von der Art ab, die verschiedenen Glieder einer Melodie anzufangen, zu hemmen und mit einander zu verketteten.

Anfang.

Der Anfang eines Satzes darf weder ungestüm noch angestossen sein; das Ohr und das Gefühl verlangen, dass jeder Anfang mit aller Ungezwungenheit zuerst ruhig und gefasst ist und die Schattirung nachher stufenweise die Entwicklung der Wärme herbeiführen welche das Musikstück verträgt. Die kräftigsten Wirkungen werden unangenehm sobald sie durch ein Stossen hervorgebracht sind. Diese Bemerkung findet ihre Anwendung nicht allein bei dem Anschlag eines Gesanges sondern auch bei dem der Töne im Besondern. Selbst wenn diese eine grosse Stärke erhalten sollen muss man sie mit einer Verstärkung vorbereiten. Diese Vorsicht ist besonders nöthig bei hohen Noten, welche man nicht übertreiben kann ohne dem Gesange seine harmonische Uebereinstimmung zu rauben und ihm dagegen das Trockne des Schreiens mitzutheilen.

Von den Hemmungen und Wiederholungen.

Ist ein Gesang durch einen plötzlichen Ruhepunkt unterbrochen worden so wird er in demselben Grade der Stärke und mit derselben Klangfarbe wie vor der Unterbrechung wieder aufgenommen. Die Beendigung der Einleitungen (1) muss daher immer verzögert und stufenweise sanfter genommen werden sobald die Melodie eine sanfte Empfindung ausdrückt. Folgende Beispiele ergeben sich häufig:

MEYERBEER
Crociano
Aria.
fug-gi a sempre piangere

ah non ha forza non ha sovra il sen la man mi posa

(1) Besondere Art des Haltes, welche dazu dient, das Motiv wieder zurückzuführen.

Dans ces trois phrases, on doit ralentir, adoucir, et porter graduellement la voix jusqu'à la première note du motif. Les deux premiers exemples présentent une difficulté particulière: on ne sait où reprendre sa respiration. Il faut d'abord faire entendre le port de voix entre le *la* et le *si*, le *fa* et le *sol*; puis, la note à peine effleurée, inspirer avec promptitude et délicatesse, et enfin reprendre le *si* ou le *sol* très-doucement, comme on l'avait quitté. Ce *mezzo res-piro* ne doit pas être soupçonné par l'auditeur.

Cette espèce de passage change entièrement de caractère pour les sentiments énergiques. Dans les exemples qui suivent, le conduit doit être vigoureux:

Eleonora. *Tasso*

DONIZETTI
Torquato
Duetto

deh ta - ci ah l'af fanno incui pe - na - i

In diesen drei Sätzen muss man zögern, schwächer werden und stufenweise die Stimme bis zu der ersten Note des Motifs übertragen. Die beiden ersten Beispiele bieten eine besondere Schwierigkeit dar: man ist in Verlegenheit wo Athem nehmen. Man hat deshalb zuerst das Tragen der Stimme zwischen dem *a* und *h*, dem *a* und *g* hören zu lassen und nach ganz leise genommener Note mit Schnelligkeit und Zartheit Athem zu nehmen, dann endlich das *h* oder *g*, sowie man es verlassen hat, sehr sanft wieder anzuschlagen. Dieses halbe Athemnehmen darf von dem Zuhörer nicht bemerkt werden.

Diese Art von Passagen ändert bei kräftigen Empfindungen ihren Charakter ganz und gar. In den nachfolgenden Beispielen muss die Einleitung kräftig genommen werden:

Betty.

DONIZETTI
Betty
Aria.

ah! ah non non posso es primere

Dans tous les exemples de points d'orgue, de conduit ou de reprise à *tempo* après une phrase à *piacere*, on indique, au moyen d'une consonne, le moment précis où l'accompagnement doit reprendre (1). Le chanteur doit achever lentement la phrase, tenir dans une juste mesure la voyelle longue qui précède la consonne *résolutive*, et faire surtout comprendre par la préparation prolongée, le moment où celle-ci frappe *in tempo*.

La phrase qui reprendrait brusquement à *tempo* sans annoncer l'instant de l'attaque, comme celle-ci, par exemple:

Eleonora. *Moderato*.

DONIZETTI
Torquato Tasso
Aria.

ah si ah si pal-pi-te-rà per mè per mè per mè per mè pal-pi-te-rà

jetterait le désordre entre l'accompagnement et le chant. Il faudrait lui donner une terminaison qui indiquât le moment de la reprise, comme par exemple:

per mè pal-pi-te-rà

Terminaisons.

La manière dont se terminent les dessins, les membres de phrases, les phrases, les périodes, les morceaux, mérite toute notre attention. Les divers repos de la mélodie sont indiqués au moyen d'un silence qui suit la note finale des phrases ou des portions de phrase. En conséquence, cette note, dans les dessins, les membres de phrase, les phrases, doit être quittée avec légèreté et instantanément. Si on prolongeait trop cette dernière note, la pensée perdrait ses articulations et cesserait d'être élégante (2).

(1) Voyez consonnes.

(2) La prolongation de ces finales alourdirait le chant et absorberait une partie du temps nécessaire pour renouveler la respiration. Cette prolongation malencontreuse s'appelle vulgairement une *queue*. Il faut aussi éviter avec soin de brusquer cette dernière note pour vite prendre la respiration nouvelle, et d'abandonner à la suite l'air que la poitrine pourrait contenir. Dans ce cas on produirait un gémissement; dans le précédent, une secousse.

In allen Beispielen mit Halten, Einleitungen oder Wiederaufnahme des *tempo* nach einem Satze *a piacere* wird der Wiedereintritt der Begleitung mittelst eines Consonanten bestimmt angezeigt (1). Der Sänger muss den Satz langsam vollenden, den, dem resolvirenden Consonanten vorhergehenden, langen Vokal in entsprechendem Maasse halten und besonders durch die verlängerte Vorbereitung den Augenblick fasslich machen in welchem der Consonant das *tempo* anschlägt.

Ein Satz welcher ungestüm das *tempo* wieder aufnehmen würde ohne den Punkt des Anschlags anzukündigen, wie z. B.:

würde die Begleitung und den Gesang in Verwirrung bringen. Der Einleitung wäre daher eine Beendigung zu geben welche den Augenblick des Wiedereintritts bezeichnete, wie z. B.:

Von den Beendigungen.

Die Art welche die Figuren, die Satzglieder, die Sätze, die Perioden und ganze Musikstücke beendigt, verdient unsere ganze Aufmerksamkeit. Die verschiedenen Ruhepunkte der Melodie werden durch eine Pause angezeigt welche der Schlussnote der Sätze oder Satzglieder folgt; folglich muss diese Note der Figuren, Satzglieder und Sätze mit Leichtigkeit und schnell verlassen werden; wollte man diese letztere Note zu sehr verlängern so würde der Gedanke seine Deutlichkeit verlieren, und aufhören geschmackvoll zu sein (2).

(1) Siehe Consonanten.

(2) Die Verlängerung dieser Beendigungen würde den Gesang schwerfällig machen und einen Theil der zum Wiederathemnehmen nöthigen Zeit rauben. Eine solche unglückliche Verlängerung nennt man gemeinlich einen Schweif. Mit Sorgfalt muss ebenfalls das ungestüme Anstossen dieser letzteren Note, um schnell neuen Athem zu nehmen und darauf die allenfalls in der Brust noch befindliche Luft ausströmen zu lassen, vermieden werden. In diesem Falle würde sich ein Aechzen, in dem vorhergehenden ein Stossen ergeben.

Dans les mouvements lents, tels que les *cantabili*, *largi* etc. ces mêmes finales prennent plus d'étendue; mais cette étendue est toujours en raison des valeurs qui précèdent et du repos qui suit.

La note qui termine la période finale, les points d'orgue, les récitatifs *instrumentés*, doit être plus longue que toutes les autres finales, car elle indique l'achèvement de la pensée ou celui du discours. Ajoutons que ces finales seront plus fortes dans les mots *tronchi* (masculins) que dans les mots *piani* (féminins), et plus longues dans la musique *seria* que dans la musique *buffa*. Ex.:

Bei langsamen Bewegungen, bei *cantabili*, *largi* u. s. w. erhalten diese Beendigungen mehr Ausdehnung, aber diese muss immer im Verhältniss zu den vorhergehenden Geltungen und den nachfolgenden Ruhepunkten stehen.

Die Note welche die Schlussperiode, die Hälte, die begleiteten Recitative beendet muss immer länger als alle die andern Schlussnoten sein, da sie die Vollendung des Gedankens oder der Rede anzeigt. Noch ist zu bemerken, dass diese Schlussnoten stärker bei männlichen Wörtern als bei weiblichen, länger in der ernsten als in der komischen Musik sein müssen. Z. B.:

WEBER
Robin des bois
Prière.
Anette.
veil le grand Dieu sur son re - tour

ROSSINI
Otello
Romanza.
Desdemona. R.^o
i sos - pi - ri d'isau - ra ed il mio pian - to
lent. longue.
langsam lang.

MOZART
Nozze
Aria.
Contessa.
di quel lab - bro mea - zo - gnier
longue.
lang.

La fin de phrase doit toujours se maintenir dans le sentiment de la phrase, c'est-à-dire que cette fin sera douce, moyenne ou forte, seulement en raison de l'expression de la mélodie, et non toujours forte par système, ou toujours faible pour mollesse, comme on peut souvent l'observer chez quelques chanteurs.

Dans le corps des phrases, il faut éviter de tomber lourdement sur les notes qui demandent une résolution. Ex.

Das Ende des Satzes muss immer der in demselben herrschenden Empfindung gleich bleiben, das heisst, es muss sanft, von halber oder ganzer Stärke allein nur nach dem Erforderniss des Ausdruckes der Melodie sein und nicht, wie man dies öfter bei Sängern wahrnehmen kann, immer stark aus angenommenem System, oder immer schwach aus Schlawheit.

In der Mitte der Sätze hat man zu vermeiden auf die Noten welche eine Auflösung erfordern schwerfällig hinzufallen.

Cet accent est trop vif pour être prodigué, même à la fin des points d'orgue.

Dans les mouvements d'un rythme très-accentué, les cadences finales sont le dernier éclat de la passion. L'articulation vigoureuse de la mesure au moyen de la consonne et de l'inflexion, les *appoggiature*, l'ornementation, la chaleur, tout concourt, chez les chanteurs habiles, à donner à ce moment décisif le dernier degré de l'effet.

Dieser Accent ist zu stark, um selbst am Ende der Hälte angewendet zu werden.

Bei Bewegungen eines sehr accentuirten Rhythmus sind die Schlusscadenzen der letzte Aufschwung der Leidenschaft. Die kräftige Gliederung des Taktes mittelst des Consonanten und der Betonung, die Vorschläge, die Verzierungen, das Feuer der Begeisterung, alles dies vereinigt sich bei geschickten Sängern, um diesem entscheidenden Moment den höchsten Grad der Wirkung zu verleihen.

CHAPITRE III.

DES CHANGEMENTS.

Nous nous occuperons dans ce chapitre des moyens particuliers qu'on désigne sous le nom de *changements*.

On introduit des changements dans les morceaux, soit par nécessité, soit pour ajouter à l'effet.

La nécessité d'opérer des changements dans les notes peut résulter de diverses causes. Supposons un opéra d'une contexture (*tessitura*) dont le diapason soit ou trop élevé ou trop grave pour la voix de l'exécutant; supposons encore que le style de l'ouvrage, déclamé ou fleuri qu'il soit, ne se trouve pas en rapport avec celui du chanteur; on comprend alors que l'artiste doit modifier sur quelques points

Drittes Kapitel.

Von den Veränderungen.

Wir werden uns in diesem Kapitel mit den besonderen Mitteln beschäftigen welche man mit dem Namen der Veränderungen bezeichnet.

Veränderungen werden in Musikstücken angewendet, entweder aus Nothwendigkeit oder zur Erhöhung der Wirkung.

Die Nothwendigkeit, Veränderungen mit den Noten vorzunehmen, kann aus verschiedenen Ursachen hervorgehen. Nimmt man an, dass die Anlage einer Oper eine entweder zu hohe oder zu tiefe Stimmlage für die Stimme des Ausführenden enthielte, oder dass der Styl des Werkes, sei dieser deklamatorischer oder colorirter Art, nicht mit dem des Sängers im Einklang stünde, so ergibt sich, dass der

la composition: ainsi, il abaissera ou élèvera certains passages, il les simplifiera ou les chargera pour les ajuster à ses moyens ou au caractère de son talent. S'il ne s'agissait que d'un air ou d'un duo détaché, il faudrait les transposer en entier plutôt que d'en déplacer les effets essentiels. Cependant, quelque habileté qu'on pût déployer dans les arrangements, ils est rare que l'on parvienne à satisfaire l'auteur ou le public. Il serait plus sage au chanteur d'abandonner un ouvrage mal approprié aux ressources de son talent que de s'exposer à forcer ses moyens, à heurter les traditions reçues, à dénaturer des œuvres remarquables.

Passons aux changements motivés par le besoin d'introduire des effets nouveaux. Lorsque l'accent ne suffit point à colorer la mélodie dans quelques-unes de ses parties ou dans son ensemble, on a recours à l'emploi des ornements (*fioritures*), qui reçoivent eux-mêmes les nuances décrites dans les chapitres précédents. Presque toute la musique italienne composée avant le dix-neuvième siècle se trouve dans ce cas. Les auteurs, en traçant leur idée, comptaient sur l'accent et les accessoires que le talent du chanteur saurait y ajouter. Il est différents genres de morceaux qui en raison de leur nature, sont confiés à l'inspirations libre et savante de l'exécutant, tels sont les variations, les rondò, les polacca, etc. Comme l'étude des ornements exige beaucoup d'exercice et qu'elle doit conduire l'artiste à improviser des variantes (*cantar alla mente*), mérite distinctif du chanteur éminent, le maître ne saurait trop exercer l'élève à varier lui-même les morceaux. Il est bon que l'élève fasse beaucoup d'exercices de ce genre et essaye plusieurs variations, plusieurs traits différents sur le même passage; de cette sorte, les observations critiques du maître porteront plus de profit. D'ailleurs, ce que l'on doit désirer, surtout chez le jeune artiste, c'est la fécondité, la correction viendra plus tard; elle sera le fruit naturel des leçons et de l'expérience. Dans le travail que nous conseillons, la correction du maître doit à la fois faire disparaître les fautes et conserver, autant que possible, les intentions du jeune auteur. La critique la plus instructive est celle qui améliore une œuvre sans la détruire.

Au reste, avant de développer les préceptes relatifs aux ornements, disons que l'élève devenu artiste ne doit les employer qu'à propos et avec sobriété. Ajoutons que, dès le moment où on aborde ces exercices, des connaissances en harmonie deviennent presque indispensables.

Comme on ne peut d'avance établir des catégories de fioritures adaptées au besoin des divers sentiments, l'élève doit considérer les ornements, non en eux-mêmes, mais par rapport au sentiment qu'ils expriment. Ce sentiment tiendra son caractère, non pas seulement du choix des notes et de la forme des traits, mais plutôt encore de l'expression que leur communique le chanteur. C'est donc l'intention particulière des paroles et de la musique qu'il faut incessamment consulter dans la recherche des fioritures. Celles qui peindraient un sentiment grandiose ne conviendraient pas, par exemple, à l'air de *Rosine*, etc. Un simple désaccord entre le mouvement du morceau et celui des fioritures suffirait pour constituer une faute. Ex.:

Künstler alsdann an manchen Stellen die Composition verändern muss; manche Passagen wird er also tiefer legen oder erhöhen, vereinfachen oder ausschmücken, um sie seinen Mitteln und dem Charakter seines Talentes anzupassen. Handelt es sich nur um eine einzelne Arie oder ein einzelnes Duett so ist es besser diese eher im Ganzen zu transponiren, als wesentliche Wirkungen darin zu entstellen; denn welch' grosse Geschicklichkeit man auch für solche Veränderungen entfalten möge, selten wird es gelingen den Autor oder das Publikum damit zufrieden zu stellen. Ein Sänger wird also klüger handeln, ein den Mitteln seines Talentes nicht entsprechendes Werk ganz aufzugeben als sich auszusetzen, seine Mittel zu übertreiben, gegen gewohnte Ueberlieferungen zu verstossen und ausgezeichnete Werke ihrer Eigenthümlichkeit zu berauben.

Gehen wir nun über zu den durch das Bedürfniss neuer Wirkungen bedingten Veränderungen. Reicht der Accent nicht hin die Melodie in ihren Einzelheiten oder im Ganzen zu coloriren, so nimmt man seine Zuflucht zu der Anwendung von Verzierungen welche die in den vorhergehenden Kapiteln beschriebenen Schattirungen erhalten. Beinahe alle vor dem neunzehnten Jahrhundert komponirte italienische Musik gestattet diese Anwendung. Die Tonsetzer zählten schon bei dem Entwurf ihrer Ideen auf den Accent und die Ausschmückungen talentvoller Sänger. Es giebt verschiedene Gattungen von Musikstücken, die Variationen, die *rondo*, *polacca* u. s. w., welche ihrer Natur nach der freien und einsichtsvollen Eingebung des Ausführenden anvertraut sind. Da das Studium der Verzierungen viele Uebung erfordert und den Künstler in Stand setzen muss Veränderungen zu improvisiren, (*cantar alla mente*), bezeichnendes Verdienst eines ausgezeichneten Sängers, so kann der Lehrer das eigene Verändern des Schülers nicht genug üben lassen. Gut ist es wenn der Schüler viele Uebungen dieser Art macht und über dieselbe Passage mehrere Veränderungen, mehrere verschiedene Figuren versucht; die kritischen Bemerkungen des Lehrers werden dann grösseren Nutzen bringen. Vor allem ist bei dem angehenden Künstler eine Fruchtbare zu wünschen, die Correktheit wird später folgen; sie wird die natürliche Frucht des Unterrichts und der Erfahrung sein. Bei dem Studium, wie wir es anrathen, muss die Correktur des Lehrers zu gleicher Zeit die Fehler verbannen und soviel wie nur immerhin möglich, die Absichten des angehenden Autors beibehalten. Die belehrendste Kritik verbessert ein Werk ohne es zu zerstören.

Bevor wir die Vorschriften für die Verzierungen entwickeln ist noch zu bemerken, dass der zum Künstler gewordene Schüler diese nur am rechten Orte und sparsam anwenden darf und dass, sobald man zu deren Uebung gelangt, die Kenntniss der Harmonie eine unumgänglich nothwendige wird.

Da sich im Voraus dem Erforderniss verschiedener Empfindungen anpassende Verzierungsarten nicht aufstellen lassen, so muss der Schüler diese nicht als für sich selbst bestehend, sondern ihre Beziehung zu dem Ausdruck der Empfindung betrachten. Diese Empfindung wird ihren Charakter nicht allein durch die Wahl der Noten und die Gestalt der Figuren sondern vielmehr noch durch den Ausdruck erhalten, welchen ihr der Sänger ertheilt. Bei der Erfindung von Verzierungen ist es also ganz besonders der Sinn der Worte und der Musik welcher vorerst zu Rathe gezogen werden muss. Schilderten solche eine grossartige Empfindung so würden sie zum Beispiel nicht für die Arie der *Rosine* passen, u. s. w. Ein einzelner Missklang zwischen dem Inhalt des Musikstücks und dem der Verzierungen genügt um einen Fehler zu bilden. Z. B.:

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Almaviva. Andante.
sempre a tempo.

ec - co ri - den - te il cie - lo spun - ta la bel - la au - ro - ra e tu non sor - gi an -

dolce.

ec - co ri - den - te il cie - lo spun - ta la bel - la au - ro - ra e tu non sor gi an -

con brio.

co - ra e puoi dor - mir co - si ah sor - gi mia bel - la spe - me

ritenuto.

dolce col canto.

poco meno.

sempre a tempo

prima voce.

co - ra e puoi dor - mir co - si ah sor - gi mia bel - la spe - me

cresc.

cresc.

dim. p.

mi - o ren - di men cru - do oh di - o lo stral lo

stentato,

vie - ni bel i - dol mi - o ren - di men cru - do oh di - o lo stral lo

cresc.

cresc.

sf.

stral che mi fe - ri lo stral che mi fe - ri

stral che mi fe - ri lo stral che mi fe - ri

On sent bien que la manière du deuxième exemple est trop langoureuse pour le caractère du personnage. Nous insistons sur le besoin d'affinité entre la nature de la composition et celle des ornements, puisque, sans cet accord, il n'est pas possible de conserver à chaque auteur et à chaque composition l'originalité qui leur est propre.

En général, les ornements sont exclusivement réservés pour la voix qui tient la mélodie; encore faut-il que la mélodie reste libre c'est-à-dire qu'elle ne soit ni assujettie à une harmonie trop serrée, ni accompagnée ou doublée par aucun instrument obligé.

Dans les duos, les deux parties peuvent combiner leurs fioritures; mais dans les morceaux d'ensemble écrits en parties concertantes, on doit s'interdire même le plus léger changement.

L'application des fioritures donne lieu aux mêmes observations que celle du forte et du piano. Le procédé est absolument pareil. Il suffit de placer des ornements là où l'on aperçoit le retour des mêmes valeurs et où le coloris peut paraître insuffisant.

Les fioritures bien appropriées produisent toujours beaucoup d'effet lorsqu'elles terminent un membre de phrase.

Man sieht wohl, dass die Art des zweiten Beispiels für den Charakter der Person zu schwächend ist. Eine Uebereinstimmung zwischen der Natur der Composition und der der Verzierungen ist nöthig, weil ohne sie es nicht möglich ist jedem Autor und jeder Composition ihre eigenthümliche Originalität beizubehalten.

Im Allgemeinen sind die Verzierungen der Melodieführenden Stimme vorbehalten; die Melodie muss aber immer frei sein, das heisst, sie darf weder einer zu bindenden Harmonie unterworfen noch durch irgend ein obligates Instrument begleitet oder verdoppelt sein.

Bei Duetten können die beiden Stimmen in Betreff ihrer Verzierungen mit einander übereinkommen, aber bei Ensemblestücken welche in concertirenden Stimmen geschrieben muss man sich auch der mindesten Veränderung enthalten.

Die Anwendung der Verzierungen veranlasst dieselben Bemerkungen wie die des forte und piano; das Verfahren ist ein ganz gleiches. Verzierungen sind nur dahin zu legen wo man die Wiederkehr derselben Geltungen oder ein unzureichendes Colorit wahrnimmt.

Gut angebrachte Verzierungen bringen immer viele Wirkung hervor wenn sie ein Satzglied beschliessen.

BELLINI
Somnambula
Rondo.

Almiva. And.^{te} sostenuto.

po - tria no vel vi - go - re il pianto il pianto mio re car - ti

Variante de M^{me} Malibran.
Veränderung der Mad. Malibran.

go - re re car - ti

C'est qu'elles tombent sur la partie faible de la mesure, celle qui se prête le plus naturellement aux changements. Les fioritures ainsi placées ont le charme de l'imprévu et n'altèrent pas la mélodie dans sa partie essentielle, c'est-à-dire, les notes qui frappent les temps forts. Ces notes, outre qu'elles font valoir l'accent rythmique, remplissent encore des fonctions très-prononcées dans l'harmonie; d'où il résulte qu'on ne doit les modifier par des ornements qu'avec une extrême réserve, sous peine de dénaturer complètement la pensée mélodique.

Règle générale. On doit varier une pensée chaque fois qu'elle se répète, soit en totalité, soit en partie; cela est indispensable et pour donner un nouveau charme à la pensée et pour soutenir l'attention de l'auditeur.

Les morceaux qui reposent sur le retour d'un motif, les rondò, les variations, les polacca, les airs et les cavatines avec une seconde partie, sont particulièrement destinés à recevoir des changements (1). Ces changements, dans leur disposition, doivent suivre une progression croissante. On ménage d'abord les moyens d'effet, et on conserve à l'exposition du motif toute sa simplicité; puis on mêle à la première reproduction quelques fioritures ou quelques accents différents des premiers; enfin, on augmente et on varie de plus en plus, à chaque nouvelle répétition, les ornements et les accents (2).

Ce précepte de variété, ainsi que nous venons de le dire, suit la pensée dans ses détails les plus minutieux. Ex.:

ROSSINI
Donna del lago
Rondo.

Elconora.
me do - nar a me do - - nar
a me do - - nar

ROSSINI
Tancredi.
Cavatina.

ti ri - ve - drò ti ri - ve - drò ti ri - ve - drò ti ri - ve - drò ti ri - ve - drò ti ri - ve - drò

La nature des changements doit correspondre à celle de la pensée de l'auteur et présenter le même accroissement d'effet. C'est par le brillant du trait ou par le nombre de notes ajoutées que l'on obtient ce résultat. Ex.:

(1) Il est des morceaux dont le motif est si heureux et si bien caractérisé, qu'on ne pourrait le modifier sans l'altérer d'une manière fâcheuse. Telle me semble la Sicilienne de Pergolèse.

(2) Les morceaux suivants me paraissent bien choisis pour ce genre d'étude:

CAV.	«Sovra il sen la man mi posa.»	<i>Sonnambula.</i>
RONDO.	«Ah non giunge uman pensiero.»	<i>Sonnambula.</i>
CAV.	«Una voce poco fa.»	<i>Barbiere.</i>
RONDO.	«Nacqui all' affanno.»	<i>Cenerentola.</i>
RONDO.	«Tanti affetti al cor d'intorno.»	<i>Donna del Lago.</i>
VARIATIONS.	«Nel cor piu non mi sento.»	<i>La Molinara.</i>
AIR.	«Di piacer mi balza il cor.»	<i>Gazza Ladra.</i>
AIR.	«La placida campagna.»	<i>La principessa in Campagna.</i>
AIR.	«Jours de mon enfance.»	<i>Pré-aux-Clercs.</i>
AIR.	«Dieu! que viens-je de lire?»	<i>Ambassadrice.</i>
AIR.	«Dès l'enfance les mêmes chaînes.»	<i>Serment.</i>
AIR.	«Voyez-vous là-bas.»	<i>Sirène.</i>
AIR.	«Ah! je veux briser ma chaîne.»	<i>Diamants de la Couronne.</i>

Diese fallen nämlich auf den leichten Takttheil, welcher sich für Veränderungen am natürlichsten eignet. In dieser Weise angewendete Verzierungen haben den Reiz des Unvorhergesehenen und verändern nicht die Melodie in ihrem wesentlichen Theile, das heisst, nicht die den schweren Takttheil anschlagenden Noten. Ausserdem dass diese den rhythmischen Accent geltend machen haben sie noch der Harmonie eine entscheidende Verrichtung zu leisten, woraus folgt, dass man sie durch Verzierungen nur mit der äussersten Vorsicht verändern darf, wenn man die melodischen Gedanken nicht gänzlich entstellen will.

Allgemeine Regel. Ein Gedanke darf, so oft er sich wiederholt, entweder ganz oder theilweise verändert werden; dies wird nöthig, theils um dem Gedanken einen neuen Reiz zu geben, theils um die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erhalten.

Die Stücke welche auf der Wiederkehr eines Motifs beruhen, wie die rondo, die Variationen, polacca, die Arien und Cavatinen mit einem zweiten Theil, sind besonders für Veränderungen bestimmt (1). Diese Veränderungen müssen in ihrer Vertheilung stufenweise gesteigert werden. Für den Anfang spart man die Mittel der Wirkung und behält in der Ausstellung des Motifs alle Einfachheit bei; die erste Wiederholung schmückt man hierauf mit einigen Verzierungen oder einigen von den ersten verschiedenen Accenten; zum Schlusse werden dann bei jeder neuen Wiederholung die Verzierungen und Accente immer mehr und mehr vermehrt und verändert (2).

Diese Vorschrift der Mannigfaltigkeit folgt, wie wir so eben bemerkt, dem Gedanken bis in die kleinsten Einzelheiten. Z. B.:

Die Art der Veränderungen muss dem Gedanken des Componisten entsprechen und dieselbe Steigerung der Wirkung darbieten. Man erhält dieses Resultat entweder durch den Glanz der Figur oder die Zahl der hinzugefügten Noten. Z. B.:

(1) Es giebt Stücke deren Motif so glücklich und gut charakterisirt ist, dass man sie nur zu ihrem Nachtheil verändern würde; dies scheint bei der Sicilienne von Pergolèse der Fall zu sein.

(2) Die nachbezeichneten Stücke scheinen mir für diese Art des Studiums gut gewählt:

CAV.	«Sovra il sen la man mi posa.»	<i>Sonnambula.</i>
RONDO.	«Ah non giunge uman pensiero.»	<i>Sonnambula.</i>
CAV.	«Una voce poco fa.»	<i>Barbiere.</i>
RONDO.	«Nacqui all' affanno.»	<i>Cenerentola.</i>
RONDO.	«Tanti affetti al cor d'intorno.»	<i>Donna del Lago.</i>
VARIATIONS.	«Nel cor piu non mi sento.»	<i>La Molinara.</i>
AIR.	«Di piacer mi balza il cor.»	<i>Gazza ladra.</i>
AIR.	«La placida campagna.»	<i>La principessa in Campagna.</i>
AIR.	«Jours de mon enfance.»	<i>Pré-aux-Clercs.</i>
AIR.	«Dieu! que viens-je de lire?»	<i>Ambassadrice.</i>
AIR.	«Dès l'enfance les mêmes chaînes.»	<i>Serment.</i>
AIR.	«Voyez-vous là-bas.»	<i>Sirène.</i>
AIR.	«Ah! je veux briser ma chaîne.»	<i>Diamants de la Couronne.</i>

ROSSINI
Barbiere
Duetto.

Bosina.

ah tu so - lo a - mor tu sei che mi de - vi con - so - - lar

ah tu so - - - lo a - mor mi de - vi con - so - - lar

solo a - mor mi de - - - vi con - - - so - - lar

Le premier trait offre plus de mouvement que le deuxième et le troisième, mais ceux-ci l'emportent par le brillant des intonations.

Les règles qui précèdent sont confirmées par l'exemple des meilleurs compositeurs eux-mêmes, qui ne reproduisent jamais plusieurs fois la même pensée sans la rajeunir par des effets nouveaux confiés aux voix ou aux instruments.

Mais la reproduction des mêmes valeurs n'est pas le seul indice du besoin ou de l'à-propos des ornements.

S'il y a lieu de peindre par imitation le sentiment ou la pensée, il ne faut pas en négliger l'occasion: on plaît ainsi tout à la fois à l'esprit et à l'oreille. Le sens des paroles détermine; ici comme ailleurs, les ornements et le caractère que comporte l'exécution.

Die erste Figur ergibt eine grössere Bewegung als die zweite und dritte, aber diese überbieten die erste an Glanz der Intonationen.

Die vorhergehenden Regeln werden durch die besten Componisten selbst bestätigt; sie wiederholen nie ein und denselben Gedanken mehrmals, ohne ihn mit neuen Wirkungen der Stimme oder der Instrumente zu verjüngen.

Aber die Wiederholung derselben Geltungen ergibt nicht die alleinige Anzeige für das Bedürfniss und die richtige Anwendung der Verzierungen.

Wird das Gefühl oder der Gedanke durch Nachahmung ausgedrückt so muss man diese Gelegenheit nicht versäumen; auch hier gefällt man mit ihnen dem Geiste sowie dem Ohr. Der Sinn der Worte bestimmt hier wie anderwärts die Verzierungen und den Charakter welche die Ausführung verträgt.

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

Cenerentola.

con brio.

co-me un ba - le - - - no - ra - - - pi do

ROSSINI
Otello
Romanza.

Desdemona. Rec^{vo}

i sos pi ri d'I - sau - ra ed il mi - o pian - to

pi ri d'Isau - ra ed il mio pian - to

COPPOLA
Nina
Cavatina.

Nina. R^{vo}

ai sor - di ven - - - ti or di - co

ven - - - ti or di - co

CIMOROSA
Matrimonio
segreto
Aria.

con tutta forza.

i ca - val - li di ga - lop - po senza po - sa cac - - - cie - rà

Variante de Garcia père.
Veränderung von Garcia dem Vater

val - li di ga - lop - po senza po - sa cac - - - cie - rà

Les effets de ce genre s'adaptent fort bien aux mots qui offrent des images d'étendue, de mouvement, ou une harmonie imitative des sons. Par ex.:

Vittoria.	Courage.
Eco.	S'envole.
Lampo.	Gloire.
Eterno.	Triomphe.
Guerra, etc.	Folâtre, etc.

Nous pouvons encore ranger dans cette catégorie les mots qui expriment des sentiments dans lesquels notre âme se complait.

Die Wirkungen dieser Art eignen sich sehr gut für Worte, welche eine Bedeutung der Ausbreitung, der Bewegung, oder einer nachahmenden Uebereinstimmung der Töne ergeben.

Sieg.	Muth.
Echo.	es enteilt.
Blitzen.	Ruhm.
Ewig.	Triumph.
Krieg u. s. w.	muthwillig u. s. w.

Zu dieser Gattung von Wörtern kann man noch diejenigen zählen welche ein unserer Seele wohlthuedes Gefühl ausdrücken.

DONIZETTI
Lucie. R.^o
Cavatina.
o fon-te o ca - - ri luo-ghi che in queste mu rain va-no lo ri - chia - - ma là - mor
dites ca - - ri luo-ghi lo ri - chia - - ma là - mor

MEYERBEER
Crocato
Cavatina.
Recit.^o
vin ci - to - re dal cam po io qui ri - tor no di no vel - li fa - vo ri mi col - me - ra A - la - din
large con brio cam po io qui ri - tor no vo ri mi col - me ra A la - din

L'imitation, contenue dans les limites du goût, présente de grandes beautés, mais poussée trop loin, elle dégénère en puérité.

On obtient encore certains effets d'imitation par le choix particulier du rythme ou par la valeur imprimée aux notes. Voici quelques exemples:

Die Nachahmung bietet innerhalb der Grenzen des Geschmacks grosse Schönheiten dar, aber zu weit getrieben artet sie in Kleinlichkeit aus.

Gewisse Wirkungen der Nachahmung ergeben sich noch durch die besondere Wahl des Rhythmus oder durch die den Noten gegebene Geltung. Hierzu einige Beispiele:

MOZART
Don Giovanni
Duetto.
il cor vam - mion deg - gian - do il cor
il cor vam - mion deg - gian - do il cor

Mozart, dans ce passage, a exprimé par la syncope le combat des sentiments divers.

Dans le récitatif qui précède l'air de Nina, on doit attribuer une grande valeur aux notes suivantes, et principalement à la dernière, qu'il serait bien de filer avec des inflexions.

Mozart hat in dieser Stelle durch die Synkope den Kampf der verschiedenen Gefühle ausgedrückt.

In dem der Arie der Nina vorhergehenden Rezitativ muss man den nachfolgenden Noten einen grossen Werth ertheilen, hauptsächlich der letzten, welche am besten mit Betonung gezogen sein würde.

COPPOLA
Nina
Cavatina.
Nina.
lun go lon ta no e ter no eil tuo vi aggio

Dans la cavatina de Rosina, madame Malibran donnait toute la plénitude de sa voix aux notes *mi ri suo no*, et l'effet en était surprenant.

In der Cavatine der Rosine legte Madame Malibran die ganze Fülle ihrer Stimme auf die Noten *mi, ri, suo, no* und die Wirkung war überraschend.

ROSSINI
Barbieri
Cavatina.

Rosina.
lent plein
langsam, voll,

qui nel cor mi ri-suo-no

Ajoutons enfin les accents imitatifs de la passion, dont nous parlerons au chapitre **EXPRESSION**: ici, tout est imitation. Les fioritures sont indispensables pour remplir les conduits et les points d'orgue.

Parmi les traits de toute nature que l'on peut employer dans le but d'ornez les phrases, nous fixerons principalement notre attention sur les appoggiatures, les mordants et les trilles, parce que leur application est soumise à des règles plus précises.

§. I.

Appoggiature. (Voyez première partie.)

L'appoggiature, comme son nom l'indique, est une note sur laquelle la voix marque un appui. Cette note est presque toujours étrangère aux accords et doit se résoudre sur une note réelle de l'harmonie. Les harmonistes ne considèrent comme appoggiatures que les secondes majeures et mineures non comprises dans l'accord et attaquées par des intervalles conjoints; mais les chanteurs doivent, je crois, outre ces secondes, regarder comme appoggiatures et soumettre aux mêmes règles tous les intervalles qui en remplissent la fonction, tels que les retards et les intervalles disjoints. On pourra distinguer les appoggiatures en appoggiatures conjointes et en appoggiatures disjoints.

Dans le chant italien, l'appoggiature peut à peine se considérer comme un ornement, tant elle est nécessaire à l'accent prosodique. Ainsi envisagée, elle est un accent musical qui tombe toujours sur le frappé des temps et sur la syllabe longue des mots *piani* ou *sdrucchioli*. Cette circonstance conserve aux mots leur cadence et leur mélodie (1).

Les récitatifs aussi bien que la musique mesurée en offrent de nombreux exemples.

L'appoggiature peut être placée à tout intervalle et recevoir une valeur longue ou brève.

APPOGGIATURES DESCENDANTES.

Seconde mineure $\frac{1}{2}$ ton.
Kleine Sekunde $\frac{1}{2}$ Ton.

GLUCK
Orfeo.
Aria.

Orfeo.

che fa-ro senza Euri-di-ce

Seconde majeure.
Grosse Sekunde.

HAENDEL
Ressurrezzione
Aria.

Recit^{vo}

can cel-li il mio do-lor le mie me mo rie

Tierce.
Terz.

ROSSINI
Donna del lago
Aria.

deh vola a me del vo-la a me un is tante

pour
dafür.

un is tante un is tan-te

Hierzu kommen noch die nachahmenden Accente der Leidenschaft, von denen wir in dem Kapitel von dem Ausdruck sprechen werden; hier ist alles Nachahmung. Die Verzierungen sind unumgänglich nothwendig für das Ausfüllen der Einleitungen und der Hälte.

Unter den Figuren jeglicher Art, welche man in der Absicht die Sätze zu schmücken anwenden kann, werden wir unsere Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die Vorschläge die Mordente und die Triller richten, weil deren Anwendung bestimmteren Regeln unterworfen ist.

§. I.

Von dem Vorschlag. (Siehe erster Theil.)

Der Vorschlag ist, wie seine Benennung anzeigt, eine Note auf welche die Stimme eine Betonung legt und sie mit einer anderen zusammenschleift. Diese Note gehört beinahe immer dem Accord nicht an und muss sich in eine reelle Note der Harmonie auflösen. Die Harmonisten betrachten als Vorschläge nur die nicht zu dem Accord gehörenden und die Intervalle verbindenden grossen und kleinen Sekunden, aber die Sänger dürfen, meines Erachtens, ausser diesen Sekunden alle diese Verrichtung übernehmenden Intervalle, wie die Verzögerungen und die von einander getrennten Intervalle, als Vorschläge betrachten und sie denselben Regeln unterwerfen. Man kann also die Vorschläge in verbundene und nicht verbundene eintheilen.

Bei dem italienischen Gesang kann der Vorschlag welcher für den prosodischen Accent so sehr nothwendig ist, kaum als eine Verzierung betrachtet werden; so aufgefasst bildet er einen musikalischen Accent, welcher immer auf den Anschlag der Taktglieder und auf die lange Sylbe der weiblichen und männlichen Wörter fällt. Dieser Umstand erhält den Wörtern ihren Fall und ihre Melodie (1).

Die Rezitative ebensowohl wie die mensurierte Musik bieten zahlreiche Beispiele dafür. Der Vorschlag kann vor jedes Intervall gesetzt werden und eine lange oder kurze Geltung erhalten.

HERUNTERFALLENDE VORSCHLÄGE.

(1) Cette règle s'applique à toutes les langues. Dans le chant français, elle n'est une innovation que pour le recit.

(1) Diese Regel gilt für alle Sprachen. In der französischen ist sie nur bei der Erzählung eine Neuerung.

Quarte .
Quarte .
 HAENDEL
 Ressurrezzione
 Aria.
 au lieu de
 anstatt .
 a dis-pet-to dei cie-li ho vin-to ho vin-to
 ho vin-to

Quinte .
Quinte .
 MOZART
 Don Giovanni
 Duetto .
 Zerlina .
 Don Giovanni .
 ibidem .
 ebendasselbst
 mi tre ma un po - co il cor
 an diam an diam

Sixte .
Sexte .
 ROSSINI
 Mose
 Quartetto .
 piu fie - ro mar - ti - re di ques - to non v'ha

Septieme .
Septime .
 MOZART
 Don Giovanni
 Sestetto .
 MOZART
 Don Giovanni
 Duetto .
 sola sola in bu jo lo co palpi tar
 ma puo bur - lar - mi an cor

Octave .
Oktave .
 HAENDEL
 Resurrezzione
 Aria.
 Largo .
 au lieu de
 anstatt
 che ri - ma - seroin se - pol - ti
 pol - ti pol - ti

APPOGGIATURA ASCENDANTES.

AUFSTEIGENDE VORSCHLÄGE.

Seconde mineure .
Kleine Sekunde .
 ROSSINI
 Mose
 Coro .
 Mose. Andante .
 dal tuo stella - to so - glio

Seconde majeure .
Grosse Sekunde .
 GLUCK
 Armide
 Air .
 Andante .
 plus jüb - ser - ve ces lieux et plus je les ad - mi - re

Tierce .
Terz .
 DONIZETTI
 Linda
 Cavatina .
 Linda .
 oh lu - ce di quest a - ni - ma a - mor de - liz iae vi - ta

Quarte .
Quarte .
 DONIZETTI
 Don Pasquale
 Serenata .
 tutto e lan - guor pace mistero a - mor ben mio per - che ancor non vieni a me

Quinte.
Quinte.

MEYERBEER
Robert le diable
Duo.

Bertram. *tres doux.*

Sixte.
Sexte.

BELLINI
Somnambula
Rondo.

Amina. *All^o*

Octave.
Oktave.

DONIZETTI
Anna Bolena
Rondo.

Anna.

Les appoggiatures s'écrivent de deux manières: en petites notes et en notes ordinaires. Dans toute la musique ancienne à l'exception des récitatifs, l'appoggiature n'était que le simple ornement d'une note. On l'écrivait en petit caractère, et on pouvait la supprimer sans rien déranger dans les paroles; car elle n'avait pas de syllabe qui lui fût propre. Dans le récitatif, au contraire, l'appoggiature avait fort souvent une syllabe particulière.

Après Mozart et Cimarosa, on a commencé dans beaucoup de cas à écrire les appoggiatures en grosses notes et à leur attribuer des syllabes propres.

Leur valeur n'est déterminée que dans le deuxième cas. Dans le premier, leur durée change en raison du caractère du morceau, de l'espèce de la mesure et de la note à laquelle elles appartiennent. (Voyez la première partie.)

Outre les appoggiatures simples dont nous avons parlé jusqu'ici, il y a des groupes de deux, de trois et de quatre appoggiatures qui s'ajoutent aux notes réelles ou même aux appoggiatures simples. Ces groupes, suivant le nombre et la disposition des notes qui les composent, prennent les noms de doubles, de triples appoggiatures, d'acciaccature, de mordants ou *grupetti*. On les désigne encore sous le nom collectif de petites notes. (Voyez la première partie.)

Die Vorschläge werden auf zweierlei Weise geschrieben, mit kleinen und mit gewöhnlichen Noten. In aller älteren Musik war der Vorschlag, mit Ausnahme der Rezitative, nur die einfache Verzierung einer Note; er wurde mit kleiner Schrift geschrieben und konnte, da ihm keine eigene Sylbe zugetheilt war, ohne die geringste Veränderung der Worte unterdrückt werden. Nur in dem Rezitativ erhielt er öfter eine eigene Sylbe.

Nach Mozart und Cimarosa fing man an die Vorschläge in vielen Fällen mit grossen Noten zu schreiben und ihnen eigene Sylben zuzuthellen.

Nur in letzterer Beziehung ist ihre Geltung eine bestimmte; in ersterer wechselt ihre Dauer nach Maassgabe des Charakters des Musikstücks, der Taktart und der Note welcher sie angehören. (Siehe erster Theil.)

Ausser diesen einfachen bis hierher besprochenen Vorschlägen giebt es noch Gruppen von zwei, drei und vier Vorschlägen welche den reellen Noten oder selbst den einfachen Vorschlägen beigefügt werden und nach der Zahl und Stellung der sie bildenden Noten die Benennung doppelte, dreifache Vorschläge, Acciaccaturen, Mordente oder Gruppetten erhalten. Im Allgemeinen werden sie auch mit „kleine Verzierungsnote“ bezeichnet. (Siehe erster Theil.)

Double appoggiatura.
Doppelter Vorschlag.

DONIZETTI
Linda
Aria.

Linda.

BELLINI
Pirata
Duetto.

Gualtiero.

ROSSINI
Otello
Romanza.

Lorsque les deux premières notes de la mesure terminent un membre de phrase, la première porte toujours l'accent prosodique, et par cette raison il faut la convertir en une appoggiature. Ex. (A); l'effet des deux notes égales (C) ne serait pas supportable. On doit excepter de cette règle les cas où les deux notes font la partie essentielle du motif (B). Les phrases qui suivent peuvent servir d'exemples:

Endigen die beiden ersten Noten eines Taktes ein Satzglied so trägt die erste immer den prosodischen Accent und muss daher in einen Vorschlag verwandelt werden, z. B. (A); die Wirkung zweier gleichen Noten (C) wäre nicht zu ertragen. Von dieser Regel sind nur die Fälle ausgenommen bei welchen die zwei Noten einen wesentlichen Bestandtheil des Motifs bilden (B). Die folgenden können als Beispiele dienen:

PUCITTA
Principessa in campagna
Cavatina.

HAENDEL
Collection de morceaux
classiques par L.B.C.

Quelquefois l'harmonie, soit dans les morceaux d'ensemble soit dans le solo, ne permet pas que l'on altère la première des deux notes. Il faut alors, pour rompre la monotonie, placer deux ou trois appoggiatures entre les deux sons. Ex.:

Sowohl in Ensemble- als Solostücken erlaubt die Harmonie die Veränderung der ersten dieser beiden Noten bisweilen nicht; zur Vermeidung der Eintönigkeit muss man alsdann zwischen die beiden Töne zwei oder drei Vorschläge setzen. Z. B.

BELLINI
Norma
Duetto.

BELLINI
Norma
Terzetto.

En réunissant les diverses manières de varier, à l'aide des appoggiatures, les deux notes suivies d'une pause, nous avons le tableau suivant.

Durch die Zusammenstellung der verschiedenen Arten, zwei von einer Pause gefolgtten Noten vermittelst der Vorschläge zu verändern, ergibt sich folgende Uebersicht:

Au lieu de convertir la première note en une appoggiature, on peut sauver la monotonie des deux notes égales, en faisant entendre comme deuxième note une note réelle de l'accord, différente de la première.

Anstatt die erste Note in einen Vorschlag zu verwandeln kann man die Eintönigkeit zweier gleichen Noten dadurch vermeiden, dass man als zweite eine reelle von der ersten verschiedene Note des Accords hören lässt.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Zerlina.

au lieu de
anstatt.

Mais les changements de cette dernière espèce sont plutôt du domaine du compositeur qu'ils n'appartiennent à l'artiste; les exemples en sont nombreux. Souvent on fait suivre l'appoggiature de diverses petites notes. Ex.:

Aber die Veränderungen dieser Art gehören mehr in das Bereich des Componisten als in das des ausführenden Künstlers; Beispiele dafür sind sehr häufig. Oefters lässt man dem Vorschläge noch mehrere kleine Noten folgen. Z. B.:

ROSSINI
Otello
Finale 2º

Desdemona. Andante.

Tous ces préceptes peuvent s'appliquer utilement au chant français.

Alle diese Vorschriften lassen sich bei dem französischen Gesang nützlich anwenden.

Acciacatura. (*Voyez la première partie.*)

L'acciacatura ne s'emploie qu'en descendant. Ex. :

ROSSINI
Bianca e Faliero
Quartetto.

ad ot - te ner pie - - ta

Die Acciacatur. (*Siehe erster Theil.*)

Die Acciacatur wird nur im Absteigen angewendet. Z. B. :

Mordant. (*Voyez la première partie.*)

Ainsi que nous l'avons dit dans la première partie, le mordant se place au commencement, au milieu ou à la fin d'un son.

Le mordant s'emploie pour relever une note, un détail, et le plus souvent dans ces formes:

RHOD
Variations

il dol - ce can - to il dol il dol il dol il dol

Der Mordent. (*Siehe erster Theil.*)

Der Mordent wird, wie wir in dem ersten Theil bemerkt haben, am Anfang in der Mitte und an dem Ende eines Tons gestellt.

Der Mordent dient zur Hervorhebung einer Note, eines einzelnen Theiles, und wird am häufigsten in folgender Form angewendet:

Cet ornement, le plus prodigué de tous, suit le caractère de la musique. Il est vif pour les sentiments qui exigent de la verve et de l'énergie; il est lent (*molle*) dans les sentiments tendres et mélancoliques; ces modifications lui sont communes avec le trille (1).

Le mordant qui ne commence pas le son se fait après avoir bien posé la note à laquelle il appartient, soit sur la moitié de la durée de cette note, soit sur la fin (2). Ex. :

Diese von allen am meisten angewendete Verzierung schmiegt sich dem Charakter der Musik an; sie ist lebhaft, wenn der Ausdruck Feuer und Kraft erfordert, langsam weich bei zarter und melancholischer Empfindung; diese Abstufungen hat sie mit dem Triller gemein (1).

Der den Ton nicht beginnende Mordent wird, nachdem die Note welcher er angehört gut eingesetzt ist, entweder auf die Mitte oder an das Ende ihrer Dauer gelegt (2). Z. B. :

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Don Giovanni. All. vivace.

ed io fra tan - to dal l'altro can - to conquista e quel - la vo a - mo - reggiar vo a - mo - reggiar vo a - mo - reg - giar

dal l'altro
dal l'altro

ROSSINI
Tancredi
Cavatina.

Amenaide.

e tu quan - do tor - ne - ra - i al tuo ben mio dolce a - mor al tuo ben mio dol - ce a - mor
ben mio dolce a - mor al tuo

MEYERBEER
Crociato
Aria.

oh quan - to quan - to al - là - ni - ma

§ II.

Trille (*Voir trillo, première partie.*)

Le trille a été longtemps l'indispensable terminaison de la cadence, comme la fin obligée de tous les morceaux de chant. Il était surtout en grand honneur dans la musique d'église.

Le trille était toujours précédé d'une préparation plus ou moins longue et travaillée. C'était un préambule pour arriver au battement, et toujours il se terminait d'une manière régulière. Ex. :

(1) Dans les chants espagnols on attaque soudainement les notes par des mordants rapides. Madame Pasta faisait un grand usage de cette manière. C'était un des caractères marqués de son style.

(2) Bien que le dernier passage soit écrit en grosses notes, il doit être exécuté par le mouvement du mordant.

§ II.

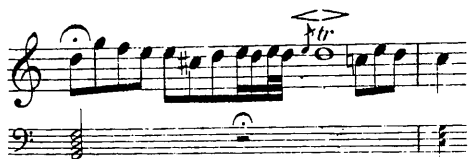
Der Triller. (*Siehe trillo, erst. Th.*)

Der Triller bildete lange Zeit die unumgänglich nothwendige Beendigung des Schlussfalls aller Gesangsmusikstücke. In der Kirchenmusik besonders wurde er in grossen Ehren gehalten.

Dem Triller ging immer eine mehr oder weniger lange und bemessene Vorbereitung voraus, welche in einem anfänglich langsameren dann schnelleren Widerschlag bestand und sich immer regelmässig mit dem Nachschlag endete. Z. B. :

(1) In dem spanischen Gesang schlägt man die Noten plötzlich mit schnellen Vorschlägen an. Diese Art wurde von Madame Pasta sehr häufig in Anwendung gebracht und war ein Hauptcharakter ihres Styls.

(2) Obgleich die letzte Passage in grossen Noten geschrieben ist muss sie dennoch mit einem Mordent ausgeführt werden.



Le temps a introduit de nouvelles habitudes. On prépare ou on ne prépare pas le trille, on l'arrête brusquement ou on y ajoute une terminaison en raison de la valeur qu'on peut lui attribuer. S'il est long, on le prépare et on le termine régulièrement dans tous les cas. Cette méthode est la plus élégante. Elle est pratiquée par tous les bons musiciens toutes les fois que le trille se place sur les tenues libres des points d'orgue et des conduits ou sur les notes mesurées d'une longueur suffisante, Ex.:

Die Zeit brachte neue Gewohnheiten. Der Triller wird jetzt vorbereitet oder nicht, ungestüm abgebrochen oder ihm, nach Maassgabe des Werthes welcher ihm gegeben werden kann, eine Beendigung zugetheilt. Ist er lang, so wird er vorbereitet und in allen Fällen regelmässig beendet. Diese Methode ist die geschmackvollste und wird von allen guten Musikern jedesmal angewendet sobald der Triller auf das freie Aushalten der Hälte der Einleitungen oder auf mensurirte Noten von einer hinlänglichen Länge gestellt ist. Z. B.

Passage de G. David.
Passage von G. David.

ROSSINI
Armida
Duetto.

ca - - - - - ra ca-ra perte ques-ta-ni-ma

Lorsque le trille est en succession par intervalles dis-joints, on ne peut pas le préparer, mais il est bien de terminer tous les trilles de la succession. Ex.:

Bei dem Aufeinanderfolgen springender Intervallen braucht man den Triller nicht vorzubereiten aber es ist gut ihn jedesmal zu beendigen. Z. B.:

Allegro.

ROSSINI
Gazza ladra
Cavatina.

piu lie-to gior - - no

Si le trille est bref, on se dispense de le préparer, mais on le termine.

Ist der Triller kurz so übergeht man seine Vorbereitung, endigt ihn aber.

Presto.

MOZART
Don Giovanni
Aria.

teco an-cor quell'a cer-ca me-nar ah la mia lis-ta

Quand il est en succession diatonique ou chromatique, on ne prépare que le premier trille, et l'on ne termine que le dernier. Tous les autres s'attaquent brusquement par la note auxiliaire et se succèdent sans terminaison.*Ce procédé ajoute à l'énergie du passage tout ce qu'il lui fait perdre en élégance. Il convient donc de l'appliquer aux mouvements pressés et vigoureux. La préparation et la terminaison individuelles dans une série de trilles exigeraient le mouvement lent des *adagio*, des *cantabile*. Exemple de trilles en succession diatonique:

Bei diatonischer oder chromatischer Folge wird nur der erste Triller vorbereitet der letzte beendet, alle übrigen werden mit der Hilfsnote verstärkt angeschlagen und ohne Beendigung aneinander gereiht. Diese Art ersetzt der Passage an Kraft was sie an Zierlichkeit verliert und eignet sich daher für schnellere und kräftige Bewegungen. Bei einer Reihe von Trillern würde die Vorbereitung und Beendigung eines jeden einzelnen die langsame Bewegung der *adagio* und *cantabile* erfordern. Beispiele für eine diatonische Folge von Trillern:

Anna. All.^o moderate.

DONIZETTI
Anna Bolena
Rondo.

col per-do-no sul lab-bro si scen - - - - - da

Amelia.

MERCADANTE
Briganti
Aria.

sa - - ro spen-ta di pia-cer di pia-cer

Il y a, comme nous l'avons vu, deux manières d'exécuter le trille en succession chromatique (voyez la première partie), savoir: en attaquant chaque trille sur chaque demiton, ou en trillant un port de voix contenu et d'une égale progression.

Wie wir gesehen haben giebt es bei chromatischer Fortschreitung zwei Arten der Ausführung des Trillers (siehe ersten Theil), nämlich jeden Triller auf jeder halben Note anzuschlagen oder mit einem verbundenen Tragen der Stimme in gleicher Fortschreitung zu trillern.

Toutes les fois que le trille se réunit immédiatement à une gamme descendante, on peut, sans manquer à l'élégance, supprimer la préparation. Ex.

Sobald der Triller einer absteigenden Tonreihe unmittelbar sich anschliesst, kann man seine Vorbereitung, ohne gegen den Geschmack zu verstossen, unterdrücken. Z. B.:

ROSSINI
Barbiere
Cavatina.

Almaviva.

non ha chee gual non ha chee-gual non ha oh dol - ce con - ten

Dans les sentiments tristes, pour ôter au trille son éclat naturel, qui formerait contraste avec l'expression générale de la mélodie, on le fait en notes comptées et non battues par le larynx. Il prend alors le nom de trille mou. Ex.:

Bei traurigen Empfindungen wird der Triller, um ihm seinen natürlichen dem allgemeinen Ausdruck der Melodie widerstrebenden Glanz zu benehmen, in gezählten und nicht mit dem Kehlkopf geschlagenen Noten ausgeführt; er erhält alsdann den Namen eines weichen Trillers. Z. B.:

ZINGARELLI
Romeo e Giulietta
Rondo.

Romeo.

ma che val il mio duol il mi - - - - - o du_ol

Du trille redoublé. (Voyez la première partie.)

Von dem sich wiederholenden Triller. (Siehe erster Theil.)

Le trille redoublé ne peut se placer que sur les tenues libres ou sur les notes de longue valeur. Ex.:

Der sich wiederholende Triller kann nur auf frei ausgehaltene oder lange Noten gestellt werden. Z. B.:

Execution du trille mordant.
Ausführung des Mordenttrillers.

Execution du trille mordant.
Ausführung des Mordenttrillers.

PUCITTA
Principessa
in campagna
Aria.

va la pla - cida campagna
scher - zan - do va la pla - cida campagna

Ces formes peuvent s'employer sur toutes les notes d'un accord. La forme suivante est réservée à la tierce, à la quinte, et à la septième des accords composés de ces mêmes intervalles.

Diese Arten können auf allen Intervallen eines Accords angewendet werden. Die folgende Art ist der Terz Quinte und Septime der mit diesen Intervallen gebildeten Accorde vorbehalten.

Du trille mordant. (Ribattuta digola, voyez la première partie.)

Von dem Mordenttriller. (Ribattuta digola, s. 1r. Theil.)

Le trille mordant, ainsi que nous l'avons dit, consiste dans un double battement du larynx terminé par un mordant. Ex.:

Wie wir gezeigt haben besteht der Mordenttriller aus einem Doppelschlage des Kehlkopfes welcher mit einem Mordent schliesst. Z. B.:

ROSSINI
Otello
Cavatina.

Otello. All^o

per voi d'un nuo - vo af - fet - to sen - to sento in - fi - am - mar siil cor
ou bien od: auch

On fait quelques fois un simple battement (*battuta di gola*)

Bisweilen gibt man einfache Schläge. (*battuta di gola*)



Quelquefois on supprime le mordant, et les deux battements prennent le nom de *ribattuta*.

Observons que le trille redoublé, le trille mordant, la *battuta* et la *ribattuta digola*, le mordant (tour de gosier), l'*acciaccatura*, le martellement (dit aussi *ribattuta digola*) (1), ne sont que les divers effets que présentent les modifications du battement ou tremblement du gosier. Ce sont des fragments du trille, dont quelques-uns se remplacent mutuellement afin d'ornez une note, soit en l'attaquant, soit au milieu de sa valeur, soit pour la finir. L'extrême légèreté de ces ornements leur a assuré de tout temps, ainsi qu'aux appoggiatures, le privilège de trouver facilement place dans tous les styles.

§. III.

Point d'orgue. { *Arbitrio.*
Fermata.
Cadenza.

Le point d'orgue est une suspension du sens musical qui peut n'être que momentanée, ou qui peut donner lieu à un repos final nommé *cadence parfaite*. On indique le point d'orgue par le signe $\overset{\frown}{\cdot}$. Le mot *point d'orgue* désigne aussi par extension les fioritures que l'on y place fort souvent.

Les suspensions momentanées se placent principalement sur les deux accords parfaits, majeur et mineur, sur l'accord de la septième, de la dominante, et sur les renversements que fournissent ces trois espèces d'accords.

Les suspensions qui précèdent un repos complet se placent exclusivement sur les accords de quarte sixte suivis de la septième de la dominante, sur ce dernier accord tout seul, ou sur les neuvièmes.

Manchmal unterdrückt man den Mordent, und die beiden Schläge erhalten dann den Namen *ribattuta*, Wiederschlag.

Zu bemerken ist dass der sich wiederholende Triller, der Mordentriller, die einfachen und doppelten Schläge, der Mordent (Schwung des Kehlkopfs), die *Acciaccatura*, das mehrmalige Wiederholen eines und desselben Tones (auch *ribattuta di gola* genannt) (1), nur die verschiedenen Wirkungen des veränderten Schlagens oder Erzitterns des Kehlkopfs sind. Sie sind Bruchstücke des Trillers welche wechselweise eine Note bei ihrem Anschlag, in der Mitte ihrer Geltung oder bei ihrer Beendigung schmücken. Die ungemeine Leichtigkeit dieser Ausschmückungen hat ihnen gleich den Vorschlägen zu jeder Zeit das Vorrecht erworben in jedem Style eine Anwendung zu finden.

§. III.

Von dem Halte. { *Dem willkürlichen.*
Der Halbcadenz.
Der Schlusscadenz.

Der Halt ist eine Unterbrechung des musikalischen Gedankens welche eine augenblickliche oder auch ein Ruhepunkt am Schlusse eines Musikstücks sein kann, welcher vollkommene Schlusscadenz benannt wird. Er erhält das Zeichen $\overset{\frown}{\cdot}$. In weiterem Sinne bedeutet das Wort Halt auch die öfters auf ihn fallenden Verzierungen.

Die plötzlichen Unterbrechnngen kommen hauptsächlich vor auf den beiden Accorden des harten und weichen Dreiklangs, dem Accord der Septime, der Dominante und auf den Umkehrungen dieser Accorde.

Die einem vollkommenen Schlussfall vorhergehenden Unterbrechnngen werden ausschliesslich auf die Quart Sext Accorde welchen der Dominant Septimenaccord folgt, auf diesen letzteren allein oder auf die Nonenaccorde gestellt.

Sur l'accord de $\frac{5}{3}$
Auf den Akkord von $\frac{5}{3}$

ROSSINI
Donna del lago.
Rondo.



MOZART
Clemenza
Aria.



7
5
3
MOZART
Clemenza



(1) Brossard, Dictionnaire de Musique, 1703. Les doubles emplois que l'on peut remarquer dans ces mots techniques proviennent de ce que les anciens auteurs manquent de précision dans leur langage.

(1) Brossard, Dictionnaire de Musique, 1703. Die sich ergebende doppelte Bedeutung dieser technischen Wörter entsteht aus dem Mangel eines bestimmten Sprachgebrauchs bei den älteren Schriftstellern.

MOZART
6 Nozze di Figaro
Aria.
Contessa.

di quel lab-bro men zo - gnier

MOZART
65 Don Giovanni
Aria.
Zerlina.

do-ve mi sta do-ve do-ve do-ve mi-sta

67 RHOD
43 Variations.

ques-to do len te co-re deh vie nia con-so-lar

9 DONIZETTI
5 Betly
3 Rondo.
Betly.

a mio ben di vo-vo ar do-re per te l'al ma av vam-pe-ra

Les points d'orgue ont pour effet de doubler au moins la durée de la note ou de la pause qui les porte, et, dans presque toute espèce de musique, représentent des cadres où le chanteur place ce qui peut faire briller son goût ou déployer la puissance de ses ressources. Pendant l'exécution des traits, l'accompagnement reste suspendu. Quelle que soit l'imagination et la facilité d'un élève, il doit se soumettre rigoureusement aux règles suivantes:

Le point d'orgue se renfermera exclusivement dans l'accord qui le porte. Jusqu'aux dix-huitième siècle (voir Bainsi et Reicha), le chanteur modulait à peu près au gré de son caprice. Aujourd'hui cette liberté est exclusivement permise aux artistes qui joignent à une science profonde un goût infallible.

Die Hälte verlängern wenigstens um das doppelte die Note oder die Pause auf welche sie gestellt sind und ergeben in jeder Musikgattung für den Sänger einen Rahmen, in welchem er allen Glanz seines Geschmacks und die Macht seiner Mittel entfalten kann. Während der Ausführung solcher Ausschmückungen schweigt die Begleitung. Wie gross aber auch die Einbildungskraft und die Geschicklichkeit eines Schülers sein möge, folgenden Regeln muss er sich streng unterwerfen.

Die Ausschmückung des Haltes darf sich nur allein in der Harmonie des ihm zukommenden Accordes bewegen. Bis zu dem achtzehnten Jahrhundert (siehe Bainsi und Reicha), modulirte der Sänger beinahe ganz nach seinem Belieben; heut zu Tage ist diese Freiheit aber nur Künstlern gestattet welche mit tiefer Einsicht einen untrüglichen Geschmack verbinden.

Exemple bon. Point d'orgue de madame Damoreau.

Beispiel; gut. Ausschmückung der Madame Damoreau.

AUBER
Le serment
Air.
Marie. Andantino.

ne peu-vent ja mais l'ou-bli-er

Cet exemple bien qu'il appartienne au célèbre chanteur Millico nous semble trop irrégulier pour être imité.

Obgleich das folgende Beispiel dem berühmten Sänger Millico angehört so erscheint es uns, als zu unregelmässig, doch nicht nachahmungswerth.

GIORDANI
Artaserse
Aria.
Se al labbro mio
Compose en 1772

l'a man-te cor

Le point d'orgue ne doit se placer que sur une syllabe longue. Il faut en outre que le chanteur se ménage une ou deux syllabes qui serviront à terminer le point d'orgue. En général, pour terminer avec plus d'énergie, il est avantageux de se réserver deux syllabes.

Der Halt darf nur auf eine lange Sylbe gelegt werden. Ausser dieser hat der Sänger sich noch eine oder zwei Sylben aufzubewahren um mit ihnen die Ausschmückung zu beendigen. Für eine kräftige Beendigung ist es im allgemeinen gut wenn es deren zwei sind.

Lorsque les paroles n'en offrent pas l'occasion, on ne doit pas craindre de répéter le même mot si le sens le permet; dans le cas contraire, on vocalise le point d'orgue sur l'exclamation *ah!* Ex :

Bieten die Worte keine Gelegenheit dazu so darf man ohne Anstand, wenn es nur der Sinn erlaubt, dasselbe Wort wiederholen oder wenn dies nicht angeht mit dem Ausruf *ah!* die Ausschmückung des Haltes vokalisieren.

ROSSINI
Cenerentola
Rondo.

Le point d'orgue doit être fait d'une seule respiration. Il est donc essentiel de mesurer ses forces et de n'entreprendre que ce qu'elles peuvent accomplir. Cette précaution est d'autant plus nécessaire, que l'on doit filer la note qui porte le point d'orgue avant d'exécuter le trait qui la suit. On ne peut transiger avec cette règle, pratiquée dans toutes les bonnes écoles, qu'en composant le point d'orgue de plusieurs mots, ou en répétant les mêmes mots et en respirant dans l'intervalle. Ex.:

Die Ausschmückung des Haltes muss mit einem Athem ausgeführt werden. Es ist also wesentlich, seine Kräfte zu bemessen und nichts zu unternehmen was sie nicht leisten können. Diese Vorsicht ist um so nöthiger als die den Halt beginnende Note vor Ausführung der nachfolgenden Figuren gezogen werden muss. Diese in allen guten Schulen angewendete Regel kann man bei der Ausschmückung des Haltes nur ersetzen durch die Unterlage mehrerer Worte, durch die Wiederholung der nämlichen Worte, durch das Athemnehmen in Zwischenräumen. Z. B.:

BELLINI
Somnambula
Cavatina.

Il vaut mieux, sans contredit, user de ce moyen que de couper les mots par la respiration, comme le pratiquent à tort plusieurs chanteurs inhabiles. (1).

Ohne Widerrede ist die Anwendung dieses Mittels besser als durch Athemnehmen die Worte zu trennen wie dies mehrere ungeschickte Sänger thun (1).

Les points d'orgue syllabiques peuvent donner, par la force et l'expression des mots, plus d'effet scénique aux chants déclamés. Ex.:

Die syllabisch ausgeschmückten Hälte können zur Erhöhung der scenischen Wirkung deklamatorischer Gesänge durch die Kraft und den Ausdruck der Worte beitragen.

DONIZETTI
Roberto d'Evreux
Duetto.

BELLINI
Somnambula
Aria.

(1) Ce point d'orgue, composé principalement de syllabes, pourrait se nommer point d'orgue syllabique.

(1) Diese vorzüglich aus Sylben gebildete Ausschmückung könnte man ein syllabische Ausschmückung des Haltes nennen.

Ils sont la ressource des chanteurs bouffes ou sérieux qui manquent d'agilité.

Les petites mélodies qui servent à remplir les points d'orgue et à former les conduits, doivent offrir un sens complet et en harmonie avec le caractère du morceau. Il en est de même des paroles sur lesquelles les points d'orgue sont placés.

Pour éviter la monotonie dans les points d'orgue développés, on les compose de deux, de trois et même de quatre dessins différents. On en voit des exemples dans les conduits de l'air du *Serment*. On a soin d'établir une certaine inégalité entre les valeurs des notes dans les différents dessins ou une variété marquée de forte piano, deux moyens dont l'emploi anime ces petites mélodies et éloigne l'idée d'une vocalise ou d'un exercice de gosier. (*Voyez les points d'orgue à la fin de l'ouvrage.*)

Les points d'orgue se placent encore au commencement de quelques morceaux dont le début est libre; dans le courant de la mélodie, à certaines cadences signalées par le compositeur ou exigées par le sentiment; à la fin des récitatifs, qui en sont mieux couronnés. Exemple de point d'orgue au début:

ROSSINI
Mahomet
Air.

Mahomet.

la gloi - - re la gloi - - re

Sie sind ein Hilfsmittel für komische und ernste Sänger welchen es an Beweglichkeit gebricht.

Die kleinen Melodien welche zur Ausfüllung der Hälte und Einleitungen dienen müssen einen mit dem Charakter des Tonstücks vollständig übereinstimmenden Sinn haben; dasselbe gilt auch für die ihnen unterlegten Worte.

Zur Vermeidung der Eintönigkeit grösserer Haltverzierungen bildet man diese mit zwei drei selbst mit vier verschiedenen Figuren. Beispiele hierfür findet man in der Einleitung der Arie des Schwurs. Die Notengeltungen dieser verschiedenen Figuren bildet man sorgfältig mit Ungleichheit oder ertheilt ihnen durch forte und piano eine hervortretende Abwechslung; die Anwendung dieser beiden Mittel belebt diese kleinen Melodien und lässt sie nicht als Vokalisen oder Kehlenübungen erscheinen. (Siehe die Hälte am Ende des Werks.)

Die Hälte werden noch gesetzt zum Anfang mancher Musikstücke deren Beginn ein freier ist; im Laufe der Melodie bei gewissen durch den Tonsetzer angezeigten oder durch das Gefühl gebotenen Schlussfällen; am Ende der Rezitative, um diese mehr abzurunden. Beispiel für den Halt bei dem Beginn eines Musikstücks:

ROSSINI
Semiramide
Quintetto.

Semiramide. And^{no}.

giu.ri o - gnu - - no

Souvent, afin d'éviter un surcroît d'ornement, on réunit les deux accords, de quarte et sixte et de septième. On supprime ainsi le point d'orgue qui correspondrait au premier accord. Ex.:

Zur Vermeidung eines Uebermasses von Verzierungen vereinigt man öfters die beiden Accorde der Quart Sixte und der Septime und unterdrückt so die Haltverzierung welche dem ersteren Accord entsprechen würde. Z. B.:

BELLINI
Somnambula
Cavatina.

Amina. And^{te} mosso.

amor la co.lo - ro a - - mor a - - mor del mio di - let - to a - mor la co.co - ro ah a - mor a - mor del mio di - let - to

con brio.

CHAPITRE IV.

DE L'EXPRESSION.

L'accent pathétique est l'expression ajoutée à la mélodie. «La grande loi des arts, a dit M. Cousin, est l'expression; toute œuvre d'art qui n'exprime pas une idée, ne signifie

Viertes Kapitel.

Von dem Ausdruck.

Der pathetische Accent ist der der Melodie hinzugefügte Ausdruck. «Das grosse Gesetz der Künste, sagt Cousin, ist der Ausdruck; jedes Kunstwerk welches keine Idee ausdrückt

rien.“ L'artiste chercherait vainement à agir sur l'âme de ses auditeurs, s'il ne se montrait lui-même vivement affecté de l'émotion qu'il veut communiquer aux autres; car c'est surtout par la sympathie que se transmettent les émotions. On comprend donc que l'artiste ne produise sur nous que des expressions analogues à celles qu'il ressent lui-même; dès lors résulte pour lui l'obligation d'animer, d'ennoblir ses pensées.

L'exécution musicale, réduite à un simple mécanisme, fût-elle accompagnée de la correction la plus parfaite, si on pouvait la supposer indépendante de l'expression, laisserait le chant froid et inanimé; mais, il faut le dire, cette correction elle-même n'est possible qu'autant qu'elle est soutenue d'un certain degré de chaleur et d'énergie.

Il n'est pas vrai que l'on puisse rendre avec les caractères de la vérité une passion que l'on n'a jamais conçue. Disons même que, pour bien reproduire un sentiment, il faut, sinon être soumis à son action, du moins s'en représenter si vivement l'image, qu'il suffise de s'animer un peu pour ressentir les émotions ou gaies ou tristes que l'on exprime. Cette aptitude suppose un haut degré de sensibilité naturelle que le travail seul ne saurait donner, mais qu'il augmente et régularise.

Le chanteur, pour se familiariser avec les accents de la passion et se préparer à les appliquer en maître, doit perfectionner sa propre sensibilité et analyser ses sensations (1).

Il commencera par s'abandonner aux impressions que fait naître chaque sujet intéressant; puis il les soumettra à un examen attentif, afin d'apprendre à les employer avec à-propos et mesure.

§. I.

Des passions et des sentiments.

La nature attache à chaque sentiment des caractères distinctifs, un timbre, un accent, une modulation de la voix, etc. Si l'on priaient ou si l'on menaçait dans des timbres, avec des modulations, des accents autres que ceux qu'exigent la menace ou la prière, loin d'intimider ou d'attendrir, on n'arriverait qu'à se rendre ridicule. Chaque individu a également, en raison de sa nature et de sa position, une manière à part de sentir et de s'exprimer. L'âge, les mœurs, l'organisation, les circonstances extérieures, etc., modifient chez des personnages divers un même sentiment et obligent l'artiste à en varier habilement la couleur. Pour découvrir le ton propre à chaque affection, et les nuances qu'elle comporte (le timbre, le mouvement, le degré de force dans l'articulation, etc.), l'élève doit lire attentivement les paroles, puis s'entourer de toutes les données qui lui feront connaître à fond le personnage; ces précautions prises, il récitera son rôle en le parlant. Dans ce dernier travail, il mettra autant d'abandon et de naïveté que dans l'expression d'un sentiment qui lui serait propre.

1) C'est en réfléchissant, bien plus qu'en exerçant, qu'on se perfectionne dans les arts. (JACQUEMONT, t. II, p. 75.)

hat keine Bedeutung.“ Vergeblich würde der Künstler auf die Seele seiner Zuhörer zu wirken suchen wenn er nicht selbst sich lebhaft von der Gemüthsbewegung ergriffen zeigte welche er anderen mittheilen will; denn nur durch Uebereinstimmung überträgt sich diese. Man begreift also dass der Künstler nur einen selbst empfundenen Eindruck auf uns gleichartig hervorbringen kann und hieraus entsteht ihm die Verbindlichkeit seine Gedanken zu beleben, zu veredeln.

Eine musikalische Ausführung, auf den Mechanismus, wäre dieser auch von der grössten Vollendung, allein gestützt würde, wenn man ohne allen Ausdruck sie sich denken könnte, den Gesang kalt und unbelebt lassen; aber zu bemerken ist hierbei dass eine Vollendung um so möglicher wird als sie von einem gewissen Grade der Wärme und Kraft unterstützt ist.

Nicht wahr ist es dass man mit Wahrheit eine nie empfundene Leidenschaft wiederzugeben vermag. Sollte man auch der Thätigkeit einer Empfindung nicht gerade hingegeben sein, so muss man doch wenigstens um sie gut wieder zu geben, eine so lebhafte Vorstellung sich von ihr machen können dass man mit einiger Belebung die freudigen oder traurigen Gemüthsbewegungen empfindet welche man auszudrücken hat. Diese Geschicklichkeit setzt einen hohen Grad von natürlicher Empfänglichkeit voraus welche durch das Studium allein nicht erworben aber durch dasselbe vermehrt und geregelt werden kann.

Der Sänger muss daher, um sich mit den Accenten der Leidenschaft vertraut zu machen und sie als Meister anwenden zu können, seine eigene Empfänglichkeit vervollkommen und seine Empfindungen zergliedern (1).

Zuerst muss er sich den Eindrücken überlassen welche ein jeder bemerkenswerthe Gegenstand auf ihn hervorbringt; nachher hat er diese einer aufmerksamen Untersuchung zu unterwerfen, um hieraus zu erlernen sie am rechten Ort und zur rechten Zeit anzuwenden.

§. I.

Von den Leidenschaften und Empfindungen.

Die Natur ertheilt einer jeden Empfindung unterscheidende Merkmale, den Klang, den Accent, die Biegung der Stimme u. s. w. Wollte man bitten oder drohen mit anderem Klang anderer Biegung oder anderen Accenten als denjenigen, welche die Bitte oder die Drohung verlangen, so würde man anstatt zu erbitten oder einzuschüchtern sich nur lächerlich machen. Jedes Individuum hat für sich nach Massgabe seiner Natur und Stellung eine ihm eigene Art zu fühlen und sich auszudrücken. Das Alter, die Sitten, die Organisation, die äusseren Verhältnisse u. s. w. verändern bei verschiedenen Personen ein und dieselbe Empfindung und nöthigen den Künstler auf eine geschickte Weise derselben ein verändertes Colorit zu geben. Der Schüler muss daher, um den einer jeden Gemüthsbewegung eigenthümlichen Ton und die demselben entsprechende Schattirung (Klang, Bewegung, Stärke der Aussprache u. s. w.) aufzufinden, zuerst aufmerksam die Worte durchlesen, sich mit allen Hilfsmitteln die darzustellende Person gründlich kennen zu lernen versehen, nach dieser Vorarbeit alsdann seine Rolle lesend hersagen und hierbei sich einer Hingebung und Natürlichkeit überlassen als hätte er eine in ihm selbst entsprungene Empfindung auszudrücken.

1) Durch Nachdenken mehr als durch Uebung vervollkommenet man sich in den Künsten. (JACQUEMONT, t. II, p. 75.)

L'accent vrai qui se communique à la voix alors qu'on parle sans apprêt, est la base sur laquelle se règle l'expression chantante. Les clairs-obscurs, les accents, le sentiment tout prend alors une physionomie éloquente et persuasive. L'imitation des mouvements naturels et instinctifs doit donc être, pour l'élève, l'objet d'une étude toute spéciale; mais il est un autre moyen qui ne servira pas moins à l'initier dans le secret des passions, et que nous recommandons à son zèle; ce moyen, le voici: s'isoler complètement du personnage qu'il doit représenter, le placer en face de soi par l'imagination, et le laisser ensuite agir et chanter. En reproduisant fidèlement les impressions que lui aura suggérées cette création fantastique, l'artiste obtiendra des effets bien plus frappants que ceux auxquels il atteindrait en se mettant à l'œuvre tout d'abord (2). Un autre procédé à peu près semblable consisterait à s'aider du souvenir d'une œuvre d'art représentant une situation analogue à celle que l'on doit traiter. Par exemple, si nous avons à étudier la scène de *Desdemona* au deuxième acte,

„L'error d'un' infelice,“

ne pourrions-nous pas, à ces mots, nous représenter l'un des nombreux tableaux où la Madeleine, les bras ouverts, implore son pardon aux pieds du Christ? La douleur, le repentir, ne sauraient prendre des formes plus touchantes.

Une scène de la nature, une belle gravure, une tête, une pose, l'aspect d'un paysage, les voûtes d'un monument, etc., etc., peuvent inspirer heureusement l'artiste, et prêter à sa création une couleur et une vivacité qui la rapprochent de la vie réelle. L'opération que nous venons de conseiller doit être renouvelée à propos de chaque situation particulière qui vient montrer le personnage sous un jour différent, et l'animer de sentiments nouveaux.

J'insiste sur ce dernier exercice, parce que l'intérêt que prend l'esprit à chacun des détails complètement étudiés réagit puissamment sur la voix, qui s'anime et rend les intentions dans toute leur plénitude.

Toutefois, en donnant le conseil de faire ressortir chaque sentiment, nous ne voulons pas dire qu'il faille rendre l'image de chaque mot et l'exprimer à part. On n'arriverait ainsi qu'à être faux et puéril à la fois. On ne s'attachera à chacun des détails qu'à proportion de son importance par rapport à l'ensemble.

2) Ce conseil est précisément celui qui donnait Talma à un jeune homme. Ce débutant s'épuisait en vains efforts de déclamation dans l'étude du rôle d'Oreste: «Vous vous étourdissez vous-même: il vous est impossible de vous rendre compte de ce que vous faites, car vous ne savez pas encore ce que vous voulez faire; vous n'avez pas déterminé d'avance l'effet que vous cherchez à produire. Déclamez votre rôle sans prononcer une parole. Posez votre personnage devant vous, et puis écoutez-le: jugez son jeu et son débit; enfin, quand vous serez satisfait de l'artiste que votre imagination vous représente, c'est alors que vous pourrez l'imiter et déclamer à haute voix.» Ce précepte du plus habile tragédien français s'applique de tout point à l'art du chant. Lorsque le chanteur a appris un air, s'il désire le rendre avec autant d'expression qu'il peut lui en prêter et l'embellir de tous les ornements que permettent la mélodie et la nature du morceau, il doit s'occuper de la conception avant de songer à l'exécution. Il faut qu'il chante mentalement pour ainsi dire, pendant que son imagination pose devant lui le personnage qu'il représentera. Lorsqu'il aura ainsi fortement conçu la situation dramatique, qu'il se sera bien pénétré de la passion retracée par le compositeur, en un mot, quand il se sera créé un idéal aussi parfait que possible, c'est alors seulement qu'il mettra en œuvre toutes ses facultés mimiques, qu'il déploiera tous ses moyens d'expression et d'exécution, afin de ce rapprocher du type que la pensée lui aura offert pour modèle.

Der wahre Accent welcher sich bei einem natürlichen Sprechen der Stimme mittheilt ist die Grundlage, nach welcher sich der gesungene Ausdruck zu regeln hat. Von ihm erhalten die Hell-Dunkel, die Accente, die Empfindung ein beredtes und überzeugendes Colorit. Die Nachahmung natürlicher und instinktartigter Gemüthsbewegungen muss also für den Schüler Gegenstand eines ganz besonderen Studiums sein; jedoch empfehlen wir seinem Fleisse noch ein anderes nicht weniger dienliches Mittel in das Geheimniss der Leidenschaften einzudringen, welches darin besteht: sich von der darzustellenden Person ganz und gar zu trennen, sie sich gegenüber zu denken und sie handeln und singen zu lassen. Durch das treue Wiedergeben der Eindrücke welche ihm dieses Fantasiegebilde liefert, wird der Künstler bei weitem hervortretendere Wirkungen erreichen als wenn er sich gleich von Anfang selbstthätig an das Werk begeben wollte (1). Ein anderes beinahe ähnliches Verfahren würde darin bestehen, sich mit der Erinnerung an ein Kunstwerk zu helfen welches eine der darzustellenden Situation ähnliche enthielte. Könnten wir zum Beispiel, wenn wir die Scene der Desdemona im zweiten Akt zu studiren hätten, bei den Worten

„L'error d'un' infelice,“

nicht uns eines jener zahlreichen Gemälde vorstellen, wo Magdalena mit ausgebreiteten Armen ihre Verzeihung zu den Füßen Christus erfleht? Der Schmerz, die Reue werden nicht leicht rührendere Formen finden können.

Eine Naturscene, ein schöner Kupferstich, ein Kopf, eine Stellung, der Anblick einer Landschaft, die Gewölbe eines Monumentes können einen Künstler glücklich begeistern und seiner Schöpfung ein Colorit und eine Lebhaftigkeit verleihen welche sie dem wirklichen Leben nahe bringt. Das hier angerathene Verfahren muss sich bei jeder besonderen die darzustellende Person in verschiedenem Lichte zeigenden Lage wiederholen und mit neuen Empfindungen beleben.

Auf dieser letzteren Uebung bestehe ich, weil das Interesse welches der Geist an jeder vollständig begriffenen Einzelheit nimmt mächtig auf die Stimme zurückwirkt, welche sich hierdurch belebt und die Absichten in ihrem ganzen Umfange wiedergibt. Bei dem Rathe, eine jede Empfindung hervortreten zu lassen, wollen wir jedoch nicht gesagt haben, dass man das Bild und den besonderen Ausdruck eines jeden einzelnen Wortes zu geben habe. Hiermit würde man nur unwahr und kindisch zugleich werden. Nur nach Verhältniss ihrer bezüglichen Wichtigkeit zum Ganzen hat man sich an jede Einzelheit zu halten.

2) Dieser Rath ist genau derselbe welchen Talma einem jungen Manne gab. Da sich dieser bei dem Studium der Rolle des Orestes mit vergeblichen Deklamations-Uebungen abmühte sagte er ihm: «Sie betäuben sich selbst; Sie können sich ohnmöglich von dem, was Sie machen Rechenschaft ablegen, denn Sie wissen noch nicht was Sie machen wollen; Sie haben die Wirkung welche Sie hervorzubringen suchen nicht im Voraus erkannt und bestimmt. Deklamiren Sie Ihre Rolle ohne ein Wort auszusprechen. Denken Sie sich die Person vor sich gegenüber gestellt und hören Sie dieselbe an; beurtheilen Sie Ihr Spiel, Ihr Auftreten und wenn Sie mit dem Künstler welchen Ihr Einbildungsvermögen Ihnen gegenüber gestellt zufrieden sein werden, alsdann können Sie ihn nachahmen und mit lauter Stimme deklamiren.» Diese Vorschrift des geschicktesten französischen Tragikers findet in jedem Punkt seine Anwendung bei der Kunst des Gesangs. Will ein Sänger eine Arie erlernen, wünscht er sie mit dem ihm möglichsten Ausdruck vorzutragen mit allen Verzierungen welche die Melodie und die Beschaffenheit des Musikstückes vertragen auszuschnücken, so muss er, ehe er an die Ausführung denkt, sich mit deren Auffassung beschäftigen. Er muss so zu sagen innerlich singen während seine Einbildungskraft ihm die darzustellende Person gegenüber stellt. Hat er auf diese Weise die dramatische Situation vollkommen begriffen, ist er von der durch den Tonsetzer gezeichneten Leidenschaft lebendig durchdrungen, mit einem Worte, hat er sich ein möglichst vollkommenes Ideal geschaffen; dann allein hat er erst alle seine mimischen Kräfte in's Werk zu setzen, alle Mittel des Ausdrucks und der Ausführung zu entfalten um sich dem von seinem Geiste geschaffenen Vorbilde zu nähern.

Ce premier exercice a pour but d'échauffer l'âme et d'en faire jaillir les accents les plus sympathiques, ceux qu'un instinct vigoureux peut seul inspirer. Mais pour que ces effets ne soient pas uniquement le résultat des inspirations capricieuses de l'instinct, il faut, lorsqu'ils se présentent, les soumettre à l'analyse comme toutes les autres parties de l'art.

Le chanteur, alors même qu'il ressent les plus vifs transports de la passion, doit conserver assez de liberté d'esprit pour analyser les signes au moyen desquels ces transports se sont manifestés, pour les juger un à un, et les soumettre à un scrupuleux examen ⁽¹⁾. Cette importante opération donnera le secret des procédés matériels, dont les principaux vont être l'objet de notre attention.

§. II.

De l'analyse.

Jusqu'ici nous avons exclu, comme autant de fautes graves, l'emploi des timbres étouffés et criards, le tremblement du son, la respiration bruyante ou placée au milieu d'un mot, etc., etc.. Nous avons à poser les principes généraux qui répondent au premier besoin de l'art; nous considérons la voix comme un instrument dont il fallait développer l'étendue et former la pureté, la flexibilité, éléments indispensables de la correction du style. Maintenant notre tâche s'agrandit; nous arrivons aux ressources plus intimes de la science, aux moyens irréguliers et en apparence défectueux qu'elle permet ou conseille même d'employer sous l'inspiration d'un mouvement hardi et passionné.

Les signes par lesquels la passion se révèle chez l'homme sont:

1. Les mouvements de la physionomie.
2. Les altérations diverses de la respiration.
3. L'émotion de la voix.
4. Les différents timbres.
5. L'altération de l'articulation.
6. Le mouvement du débit.
7. L'élévation ou l'abaissement des sons.
8. Les divers degrés d'intensité de la voix.

Chacun de ces sujets va donner lieu à de nouvelles observations.

De la physionomie ⁽²⁾.

Tout se tient dans l'homme, et chaque mouvement de l'âme se fait ressentir dans l'économie entière; il en résulte que le geste et la voix doivent être naturellement en accord dans l'expression de la même pensée; par exemple, la colère se trahit à la fois par l'action extérieure et par l'émotion de la voix. Il en est de même des autres passions ⁽³⁾. La physionomie ou l'expression des traits fortifie l'expression vocale,

(1) Une pratique habile et soutenue nous permet d'arriver à exprimer la passion la plus vive tout en restant complètement froids nous-mêmes. Talma, dans les dernières années de sa carrière, a porté cet art à ses dernières limites.

(2) Garrick changeait instantanément d'expression et prenait les physionomies les plus opposées dans le temps très-court qui suffit à se cacher derrière une porte et à reparaitre aussitôt. (Voir GRIMM; t. IV, pages 350 à 370.)

(3) Cette donnée fait comprendre la nécessité de deux études distinctes qui ont pour objet, l'une la voix, l'autre la pantomime. L'expression du visage se montre principalement dans les yeux et dans la bouche; les passions exaltées rayonnent, pour ainsi dire, de ces deux points, elles s'étendent et gagnent la face, la tête, les membres, et mettent en mouvement le corps tout entier.

Diese erste Uebung hat den Zweck die Seele zu erwärmen und aus ihr die übereinstimmendsten Accente, welche nur ein lebhafter Instinkt allein erzeugen kann, hervorströmen zu lassen. Damit aber diese Wirkungen nicht das Ergebniss launenhafter Eingebungen des Instinkts allein bleiben muss man sie, sobald sie erscheinen, wie alle übrigen Theile der Kunst einer Zergliederung unterwerfen.

Selbst wenn der Sänger die lebhaftesten Eindrücke der Leidenschaft empfindet muss sein Geist noch soviel Freiheit behalten um die Merkmale, vermittelst deren diese Eindrücke sich kund gegeben, zu zergliedern, sie nach einander abzuwägen und sie einer sorgfältigen Untersuchung unterwerfen ⁽¹⁾. Diese wichtige Verrichtung wird das Geheimniss für die materiellen Verfahren ergeben deren vorzüglichste der Gegenstand unsrer Aufmerksamkeit sein werden.

§. II.

Von der Analyse. Zergliederung.

Bis hierher haben wir die Anwendung gedämpfter und schreiender Klangfarben, das Zittern des Tons, das rauschende Athemnehmen in der Mitte eines Wortes u. s. w., als ebenso viele und grosse Fehler ausgeschlossen. Wir hatten die dem ersten Bedürfniss der Kunst entsprechenden Haupt-Principien festzustellen und betrachteten die Stimme als ein Instrument dessen Umfang entwickelt, dessen Reinheit und Biagsamkeit, als unentbehrliche Elemente eines reinen Styls, gebildet werden mussten. Nun erweitert sich unsere Aufgabe; wir gelangen zu den vertraulichen Hülfquellen der Wissenschaft, zu den unregelmässigen, dem Anschein nach fehlerhaften Mitteln welche sie erlaubt und unter der Eingebung kühner und leidenschaftlicher Gemüthsregungen anzuwenden den Rath giebt.

Die Merkmale durch welche sich die Leidenschaft bei dem Menschen kund giebt sind folgende:

1. Die Bewegungen der Gesichtszüge.
2. Die verschiedenen Veränderungen des Athemnehmens.
3. Die Erregung der Stimme.
4. Die verschiedenen Klangfarben.
5. Die Veränderung der Aussprache.
6. Die Bewegung des Vortrags.
7. Das Heben oder Sinken der Töne.
8. Die verschiedenen Grade der Stimmstärke.

Jeder dieser Gegenstände wird zu neuen Bemerkungen Veranlassung geben.

Von den Gesichtszügen ⁽²⁾.

Alles hängt in dem Menschen zusammen und jede Bewegung der Seele findet in der ganzen körperlichen Einrichtung ihren Wiederhall; hieraus folgt die natürliche Uebereinstimmung der Geberde und Stimme bei dem Ausdruck eines Gedankens; so verräth sich zum Beispiel der Zorn zu gleicher Zeit durch die äussere Thätigkeit und die Erregung der Stimme und mit den andern Leidenschaften verhält es sich ebenso ⁽³⁾. Die

(1) Eine geschickte und anhaltende Uebung lässt uns dahin gelangen, die stärkste Leidenschaft auszudrücken, und dabei selbst ganz kalt zu bleiben. Talma hat in den letzten Jahren seiner Laufbahn diese Kunst auf den höchsten Grad gebracht.

(2) Garrick veränderte plötzlich den Ausdruck und nahm, während er sich in ganz kurzer Zeit hinter eine Thüre verbarg und schnell wieder hervorkam, die entgegengesetztesten Gesichtszüge an. (Siehe Grimm, t. IV, S. 350-370.)

(3) Diese Ansicht lässt die Nothwendigkeit zweier verschiedenen Studien begreifen deren eine die Stimme, die andere die Geberde zum Gegenstande hat. Der Ausdruck des Gesichtes zeigt sich vorzüglich in den Augen und dem Mund; begeisterte Leidenschaften strahlen, so zu sagen, aus diesen beiden Punkten, sie verbreiten sich von da allmählig über das Gesicht, den Kopf, die Glieder und setzen den ganzen Körper in Bewegung.

qu'elle sert à rendre plus frappante et plus persuasive. Cet accord des traits et de la voix est le procédé ordinaire, celui de toute passion franche. Le désaccord entre l'action extérieure et l'accent de la voix ne peut être que l'expression d'un sentiment vif que l'on cherche à dissimuler: c'est par là que se trahissent l'embarras, le mensonge, etc. Ainsi donc, communiquer à la physionomie et à la voix deux expressions contraires, ce serait faire un véritable contre-sens.

Des alterations de la respiration.

La respiration subit, en raison de l'état de l'âme, des modifications très-diverses: elle est tantôt posée et longue, tantôt courte et agitée, bruyante, saccadée, haletante, etc.; quelquefois elle se transforme en éclats de rire, en sanglots, en soupirs, etc. Nous nous occuperons seulement des procédés les plus difficiles dans l'exécution, savoir: les soupirs, les sanglots, le rire.

DES SOUPIRS ET DES SANGOLOTS.

Les soupirs, dans toutes leurs variétés, sont produits par le frottement plus ou moins fort, plus ou moins prolongé, de l'air contre les parois du gosier, soit que l'on introduise l'air dans la poitrine, soit qu'on l'en chasse. Lorsqu'on use du premier moyen, on peut modifier le frottement de manière à obtenir le sanglot, le râle même, si les cordes vocales sont mises en jeu. Les sanglots s'obtiennent par une aspiration courte et saccadée. Exemple de sanglots:

ROSSINI
Turco in Italia
Duetto.

Fiorilla.

de - te il pian - to

MOZART
Don Giovanni
Aria.

Zerlina.

la scie ro ca varmi giocchi e le ca re tue ma - ni - ne lie ta poi sa - pro bac - ciar

Le râle est un accent qui ne se transforme jamais en son musical.

Lorsqu'on a recours au deuxième moyen, c'est-à-dire à l'expulsion de l'air, on produit le soupir proprement dit et le gémissement. Le soupir précède une note ou la suit. Quand le soupir précède la note, si elle est placée sur une voyelle, il la convertit en une expiration chantée; si elle est placée sur une voyelle, il la convertit en une expiration chantée; si elle est placée sur une consonne, il forme, devant cette consonne, le son *heu!* aspiré Exemple des deux cas.

Physiognomie oder der Ausdruck der Gesichtszüge verstärkt den Ausdruck der Stimme welchen sie hervortretender und überzeugender macht. Diese Uebereinstimmung der Gesichtszüge und der Stimme ist die gewöhnliche Erscheinung bei jeder sich offen ankündigenden Leidenschaft. Das Missverhältniss zwischen der äusseren Thätigkeit und dem Accent der Stimme kann nur der Ausdruck einer lebhaften Empfindung sein welche man zu verheimlichen sucht; hiermit verathen sich die Verlegenheit, die Lüge u. s. w. Der Physiognomie und der Stimme zweierlei entgegengesetzten Ausdruck geben zu wollen, wäre also in der That ein Widerspruch.

Von den Veränderungen des Athemnehmens.

Das Athemnehmen erleidet je nach dem Zustande der Seele sehr verschiedene Veränderungen; bald ist es ruhig und lang, bald kurz und bewegt, rauschend, ungleich, keuchend u. s. w.; bisweilen verwandelt es sich in Lachen, Schluchzen, Seufzen u. s. w. Wir werden uns nur mit den schwierigeren Verfahren bei der Ausführung beschäftigen, nämlich: mit dem Seufzen, Schluchzen und Lachen.

VON DEM SEUFZEN UND SCHLUCHZEN.

Das Seufzen in seiner ganzen Mannigfaltigkeit wird durch ein mehr oder weniger starkes oder verlängertes Reiben der Luft gegen die Wände der Luftröhre erzeugt, sei dies beim Ein- oder Ausathmen. Wendet man das erste Mittel an, so kann man dieses Reiben so verändern, dass hieraus das Schluchzen und wenn die Stimmbänder in Thätigkeit gesetzt sind selbst das Röcheln zum Vorschein kommt. Das Schluchzen ergiebt sich durch ein kurzes und ungleiches Einathmen. Beispiel des Schluchzens:

Das Röcheln ist ein Accent welcher sich nie in einen musikalischen Ton verwandelt.

Nimmt man seine Zuflucht zu dem zweiten Mittel, das heisst dem Ausathmen, so ergiebt sich das Seufzen als ein eigentliches Aechzen. Das Seufzen geht einer Note voraus oder folgt ihr. Geht es der Note vorher und ist diese auf einen Vokal gestellt, so verwandelt es sie in ein gesungenes Ausathmen, ist diese auf einen Consonanten gestellt, so bildet es vor diesem Consonanten den gehauchten Ton *heu!* Beispiele für beide Fälle:

ROSSINI
Otello
Final 1º

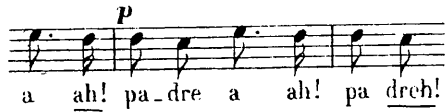
Desdemona.

L'er_ror l'error d'un in - fe - li - ce ha padre

heull'error heull'error d'un in - fe -

Quand le soupir achève la note, c'est par une forte ex-pulsion de l'air qu'il se produit. Ex.:

Beendigt das Seufzen die Note, so wird es durch ein starkes Ausstossen der Luft erzeugt. Z. B.:



Ou bien on laisse d'abord tomber la voix pour chasser ensuite l'air, ce qui produit la plainte.

Oder man lässt zuerst die Stimme sinken um nachher die Luft fortzutreiben, was das Klagen hervorbringt.



Le soupir s'obtient encore au moyen d'un port de voix ascendant que l'on assourdit par le bruit de l'air. Ce port de voix, à sa naissance, ne doit être que le frottement de l'air. Ex.:

Das Seufzen ergibt sich auch durch ein aufsteigendes Tragen der Stimme welches man durch das Geräusch der Luft mildert. Dieses Tragen der Stimme darf in seinem Entstehen nichts als das Reiben der Luft sein. Z. B.:

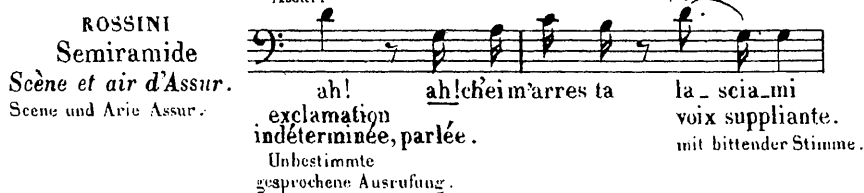


Ajoutons enfin que l'expiration produit encore une espèce de frottement ou de déchirement de la voix; mais, bien que l'effet en soit dramatique, l'étude en est trop pénible pour que nous osions la conseiller.

Endlich bemerken wir, dass das Ausathmen noch eine Art von Reiben oder Zerreißen der Stimme hervorbringt, welches wir aber, obgleich seine Wirkung eine dramatische ist, seines zu mühsamen Studiums halber nicht anzurathen wagen.

Tous ces procédés formés par l'inspiration et l'expiration se combinent de différentes manières, comme on le voit dans les exemples suivants.

Alle durch das Ein- und Ausathmen gebildete Verfahren stellen sich in verschiedener Weise zusammen, wie man aus den nachfolgenden Beispielen ersieht.



DU RIRE.

Le rire est une espèce de spasme convulsif qui ne permet à la voix de s'échapper que par saccades, par secousses. Elle parcourt alors, en montant et en descendant, une gamme peu régulière, mais assez étendue. La respiration demande à être fréquemment et rapidement renouvelée, et ce besoin, joint au resserrement qui s'opère dans l'organe, occasionne à chaque inspiration un râle assez fort. Dans les morceaux on doit éviter le plus possible la roideur et la sécheresse de la note écrite, on doit au contraire imiter l'abandon et la cantilène du rire naturel. Un rire franc et musicalement rythmé ne peut s'obtenir qu'à la suite d'un long exercice.

VOM LACHEN.

Das Lachen ist eine Art Krampf welcher die Stimme nur ungleich und stossweise hervortreten lässt; in ihm durchläuft sie steigend und fallend eine wenig regelmässige aber ausgebreitete Tonleiter. Das Athemnehmen muss häufig und schnell erneuert werden und dieses Bedürfniss, mit dem in dem Organ sich bewerkstellenden Zusammenziehen, verursacht bei jedem Einathmen ein ziemlich starkes Röcheln. In Musikstücken hat man möglichst die Steifheit und Trockenheit der geschriebenen Note zu vermeiden und dagegen das Ungezwungene und die Weise des natürlichen Lachens nachzuahmen. Ein ungezwungenes und musikalisch rhythmisches Lachen kann nur in Folge einer langen Uebung erlangt werden.

CIMAROSA
Matrimonio
Terzetto.
Carolina
lei vi-der mi fa ahahah ah hi hi hi hi oh oh oh oh uhuh uh uh ahahahahah lei ri der un fa hahabahaha ha lei ri der mi fa

ROSSINI
Cenerentola
Duetto.
Dandini.
lâl_lo_coè là ah ah guar_da_te_lo lâl_locco è là

Indication aproximative.
Annährende Bezeichnung.
la ah ah ah ah guar_da_te_lo

Le rire appartient exclusivement à l'opéra *buffa*; l'opéra *seria* ne peut l'admettre que dans un sentiment pénible déguisé par un rire forcé, ou dans la folie.

Das Lachen gehört ausschliesslich der komischen Oper an; die ernste Oper kann es nur bei einer peinlich verstellten Empfindung oder im Wahnsinn als ein erzwungenes zulassen.

ÉMOTION DE LA VOIX.

VON DER ERREGUNG DER STIMME.

Il est une espèce d'agitation intérieure qui nous vient de la plénitude d'un sentiment éprouvé, et qui se trahit au dehors par l'altération ou le *nerf* de la voix et du débit. Cet état de l'âme, qui s'appelle l'émotion, est la disposition nécessaire où doit se placer quiconque veut agir puissamment sur les autres. Si cette agitation a pour cause l'indignation, la joie excessive, la terreur, l'exaltation, etc., la voix sort par une espèce de secousse. Ex.:

Es giebt eine Art gewaltsamer Bewegung des Gemüths, die aus der Fülle einer Empfindung entspringt und nach aussen durch die Veränderung oder die Kraft der Stimme und des Vortrags sich kund giebt. Dieser Zustand der Seele, welchen wir Erregung nennen, ist die nothwendige Stimmung in welche sich ein Jeder der auf andere mächtig einwirken will versetzen muss. Hat diese Erregung den Unwillen, eine übermässige Freude, den Schrecken, die Begeisterung u. s. w. zum Grund, dann tritt die Stimme in einer Art gewaltsamer Erschütterung hervor. Z. B.:

Agitation causée par l'effroi.
Erregung durch Schrecken.
DONIZETTI
Lucie
Terzetto.
Lucrezia. All.^o vivace.
in-fe-li-ce il ve-le-no be-ves-ti non far mol-to tra-fit to ca-dresti

Agitation causée par la joie.
Erregung durch Freude.
ROSSINI
Otello
Finale 1^o
Desdemona.
sal-vo sal-vo dol suo pe-ri-glio al-tro non bra-ma il cor

Agitation causée par l'indignation.
Erregung durch Unwille.
MOZART
Don Giovanni
Scène et Air.
D^e Anna. Recit.^{vo}
quegli eil car-ne-fi ce del padre mio non du-bi-ta-te piugli ultimi accenti che l'emp-i-o profe-ri

Agitation causée par l'indignation et la colère.
Erregung durch Unwille und Zorn.
ROSSINI
Gazza
Terzetto.
Fernando.
vi-tu-pe-rio di-so-no-re ab-bas-tan-za
ho tol-le-ra-to uom ma-tu-ro e ma-gis-tra-to vi do-vres-te ver-go-guar

Agitation causée par l'effroi et les remords.
Erregung durch Schrecken und Gewissensbisse.
SACCINI
Oedipe a colonne
Recitativ.
Oedipe.
un temple o jour d'ef-froi o suppli-ce o tour-mént

Agitation causée par l'indignation, le mépris et le désespoir.
Erregung durch Unwille, Verachtung und Verzweiflung.
ROSSINI
Otello
Duetto finale.
Desdemona.
ah di-o fi-dar-ti a lui po-fes-ti un vi-le tra-di-tor

Lorsque la même agitation est produite par une douleur si vive qu'elle nous domine complètement, l'organe éprouve une sorte de vacillation qui se communique à la voix. Cette vacillation s'appelle *tremolo*. Le tremolo, motivé par la situation et conduit avec art, est d'un effet pathétique, assuré. Exemple.

Ist die Erregung Folge eines so lebhaften Schmerzes dass dieser uns ganz beherrscht, so erhält das Organ eine Art Erzittern welches sich der Stimme mittheilt; dieses Erzittern nennt man tremolo; wird dieser durch die Situation geboten und mit Kunst geführt, so ist er von einer sicheren pathetischen Wirkung.

BELLINI *Norma*
Finale. *Norina.*
peu - sa che son tuo san - - gue ab - bi di lor pie - tà de ah pa - dre ab bi di
lor di lor pie - tà ab - bi di lor di lor pie - tà ab - bi di lor di lor pie - tà

ROSSINI *Guillaume tell*
Trio. *Arnold.*
ses jours qu'ils ont o - sé pros - cri - re je ne les ai pas de - fen - dus mon pè - re tu m'as du mau
mau - dire de remords mon cœur se dé - chi - re oh! ciel oh! ciel je ne te ver - - rai plus

MOZART *Don Giovanni*
Duetto Récit. *D^e Anna.*
ci non res - pi - ra più fred - da le membra padre mi - o ca - ro padre ah pa - dre a - ma - to

ROSSINI *Otello*
Romanza Recit. *Desdemona.*
Jo cre - de - va che al - cu - no oh co - me il cie - lo su - ni - sce a mie i la - men - ti
de - va che al - cu - no ah Co - me il Cie - lo Su - ni - sce a mie il la - men - ti

MEYERBEER *Huguenots*
Duo du 4^{me} acte. *Valentine hors d'elle même. ausser sich.*
ah! ma rai - son s'é - ga - re ah forfait ex - ce - crable Ra - oul ils te tue - ront ah pi - tié je meurs ah!
col canto pp elle s'évanouit. sie sinkt in Ohnmacht.

{ Ne chantez pas, mais déclamez, avec une voix déchirante et dans le plus grand désordre, les mots: „Raoul! ils te tueront“ puis la respiration oppressée et défaillante, achevez les mots: „ah! pitié! je meurs! ah!“ }

{ Nicht gesungen, sondern mit einer zerreissenden Stimme und in grösster Unregelmässigkeit der Worte deklamirt: „Raoul! ils te tueront“; nachher mit unterdrücktem und hinsinkendem Athem die Worte: „ah! pitié! je meurs! ah!“ }

Le trémolo ne doit être employé que pour peindre les sentiments qui, dans la vie réelle, nous émeuvent profondément: l'angoisse de voir quelqu'un qui nous est cher dans un danger imminent, les larmes que nous arrachent certains mouvements de colère ou de vengeance, etc. Dans ces circonstances mêmes, l'usage en doit être réglé avec goût et mesure; sitôt qu'on en exagère l'expression ou la durée, il devient fatigant et disgracieux. Hors les cas spéciaux que nous venons d'indiquer, il faut se garder d'altérer en rien l'assurance du son, car l'usage réitéré du tremblement rend la voix chevrotante. L'artiste qui a contracté cet intolérable défaut devient incapable de phraser aucune espèce de chant soutenu. C'est ainsi que de belles voix ont été perdues pour l'art.

Le chevrotement de la voix n'est, dans tous les cas possibles, qu'une affectation de sentiment que certaines personnes prennent pour un sentiment véritable. Quelques chanteurs croient, à tort, rendre par ce moyen leur voix plus vibrante, et, de même que plusieurs violonistes, cherchent à augmenter la force de leur instrument par l'ondulation du son. La voix ne peut vibrer que grâce à l'éclat du timbre et à la puissance de l'émission de l'air, et non par l'effet du tremblement.

Der tremolo darf nur zum Ausdruck von Empfindungen, welche uns in dem wirklichen Leben tief erschüttern, gebraucht werden: bei der Angst, eine uns theure Person in grosser Gefahr zu sehen, bei manchen Erregungen des Zorns oder des Hasses welche uns Thränen entreissen, u. s. w. Selbst in diesen Fällen muss sein Gebrauch mit Geschmack und Maass geregelt werden; übertreibt man den Ausdruck oder seine Dauer, so wird er ermüdend und unschön. Ausser den oben genannten besonderen Fällen muss man sich hüten die Sicherheit des Tons im Geringsten zu verändern; denn der zu häufige Gebrauch des Erzitterns macht die Stimme makern. Hat ein Künstler diesen unerträglichen Fehler angenommen, so wird er unfähig irgend eine Art getragenen Gesangs vorzutragen. Durch ihn sind schon schöne Stimmen für die Kunst verloren worden.

Das Makern der Stimme ist in allen möglichen Fällen nur ein erkünsteltes Gefühl, welches Manche für die Wahrheit desselben halten. Mit Unrecht glauben manche Sänger, durch dieses Mittel ihre Stimme schwingender zu machen und ebenso suchen manche Violinisten die Stärke ihres Instrumentes durch zitterndes Wogen des Tons zu vermehren. Die Stimme kann nur durch den Glanz der Klangfarbe und die Kraft der Athemführung schwingen, aber nicht durch die Wirkung des Erzitterns.

Des timbres (*Metalli della voce.*)

Il suffit de quelques essais pour s'assurer que chaque passion, si légère qu'en soit la nuance, affecte à sa manière l'organe vocal et en modifie la capacité, la conformation, la rigidité, en un mot, toutes les conditions physiques. L'organe alors est un moule qui se transforme sans cesse sous l'action des passions diverses, et communique leur empreinte aux sons qu'il laisse échapper. Grâce à son admirable souplesse, cet organe aide encore, jusqu'à un certain point, à la description des objets extérieurs, comme on peut l'observer même dans la simple conversation. S'agit-il, par exemple, de représenter un objet creux, étendu ou grêle, l'organe produit, par un mouvement mimique, des sons creux, étendus ou grêles, etc.

Les timbres font si essentiellement partie du discours, ils sont la condition si vrai d'un sentiment sincère, qu'on ne saurait en négliger le choix sans tomber infailliblement dans le faux. Ce sont eux qui révèlent le sentiment intime que les paroles n'expriment pas toujours suffisamment, et que parfois même elles tendent à contredire. Les morceaux qui peignent l'indécision, le trouble de la pensée, l'ironie, la douleur mal contenue, comportent seuls le mélange et l'instabilité des timbres; encore faut-il exprimer chacun de ces sentiments par l'espèce de désordre qui lui est propre; par tout où l'idée est précise, le timbre conserve son unité.

Nous avons dit plus haut (voir chap. II, première partie), que le timbre sombre (*metallo oscuro, osia coperto*) se produisait lorsque le tube était profond et courbé à angle droit par l'abaissement du larynx; qu'au contraire, le timbre clair (*metallo chiaro, osia aperto*) s'obtenait lorsque le tube buccal se trouvait légèrement recourbé, le larynx se présentant à l'isthme du gosier. Au point où nous en sommes arrivés, ces notions ne suffisent point. Il faut savoir que les lèvres de la glotte peuvent vibrer également, soit quand les extrémités postérieures sont mises en contact (par le rapprochement des apophyses internes des arythénoïdes), soit lorsque ces mêmes extrémités restent séparées. Dans le premier cas, les sons sortent avec tout l'éclat possible; dans le second, la voix prend un caractère sourd (1).

(1) Cette notion importante mérite quelques développements. Lorsqu'on pince très-vigoureusement les arythénoïdes, la glotte ne représente qu'une fente étroite et elliptique ou linéaire, à travers laquelle doit s'échapper l'air poussé par les poumons. Ici chaque molécule d'air est soumise aux lois des vibrations, et la voix prend un éclat très-prononcé. Si, au contraire, les arythénoïdes sont écartés, la glotte affecte la forme d'un triangle isocèle dont le petit côté est compris entre les arythénoïdes. On ne peut alors produire que des notes extrêmement sourdes, et, malgré la faiblesse du résultat obtenu, l'air s'échappe en telle abondance que les poumons s'épuisent en peu d'instant. Cette énorme dépense d'air, qui coïncide avec la production de sons voilés, indique, suivant nous, que la glotte affecte la forme triangulaire. On conçoit en effet que l'air n'éprouve aucune résistance vers la base du triangle, et qu'il traverse librement la glotte sans presque en recevoir de vibrations: C'est seulement au sommet de l'angle qui part du cartilage thyroïde que les condensations et les dilatations de l'air se forment d'une manière complète. De même, mais en sens inverse, l'éclat des sons et la durée quatre ou cinq fois plus grande de la respiration indiquent qu'actuellement l'organe n'offre plus qu'une fente linéaire ou elliptique. Ajoutons que lorsque nous pinçons fortement la glotte, nous déterminons synergiquement un certain resserrement, une espèce de condensation des tissus du pharynx, disposition des plus favorables au nerf et à l'éclat de la voix. Au contraire, l'écartement des arythénoïdes amène la mollesse de ces mêmes tissus, par suite de laquelle les ondes sonores absorbées ou mal réfléchies perdent à peu près tout leur éclat. On voit, d'après ce qui précède, que le timbre dépend non-seulement des modifications qu'imprime le tube aux ondes sonores, mais

Von den Klangfarben (*Metalli della voce.*)

Es bedarf nur einiger Versuche um sich zu überzeugen, wie eine jede Leidenschaft, so leicht auch ihre Schattirung sei, in eigener Weise auf das Stimmorgan wirkt und seine Fähigkeit, seine Bildung, seine Straffheit, mit einem Wort alle seine physischen Bedingungen verändert. Das Organ ist dann gleich einer Mühle welche sich beständig unter dem Einfluss der verschiedenen Leidenschaften umbildet und ihr Gepräge den aus ihr hervortretenden Tönen mittheilt; auch unterstützt es noch, was seiner bewundernswürdigen Geschmeidigkeit zu danken ist, bis auf einen gewissen Punkt das Bild der äusseren Gegenstände, wie man dies schon bei einer gewöhnlichen Unterhaltung wahrnehmen kann. Handelt es sich zum Beispiel darum, einen hohlen, gedehnten oder grellen Gegenstand darzustellen, so erzeugt das Organ mit mimischer Bewegung hohle, gedehnte oder grelle Töne u. s. w.

Die Klangfarben bilden einen wesentlichen Bestandtheil der Rede, sie sind eine so wahre Bedingung einer aufrichtigen Empfindung, dass man ihre Auswahl nicht leicht vernachlässigen darf ohne in das Unwahre zu fallen. Sie enthalten das innerste Gefühl, welches die Worte nicht immer hinlänglich ausdrücken sogar bisweilen zu widersprechen trachten. Nur diejenigen Stücke welche eine Unbestimmtheit, die Verwirrung des Gedankens, die Ironie, einen nicht gemässigten Schmerz schildern, vertragen die Mischung und Unstätigkeit der Klangfarben; allein eine jede dieser Empfindungen muss mit einer Art ihr eigenthümlicher Unregelmässigkeit ausgedrückt werden; überall, wo eine bestimmte Idee, behält die Klangfarbe ihre Einheit.

Weiter oben haben wir bemerkt, (siehe Kap. II, 1r Th.) dass die dunkle Klangfarbe (*metallo oscuro, osia coperto*) sich erzeugte, sobald die Stimmröhre tief und durch das Sinken des Kehlkopfs im rechten Winkel gekrümmt sei, die helle Klangfarbe (*metallo chiaro, osia aperto*) dagegen sich ergebe, sobald die Mundröhre leicht gekrümmt sei und den Kehlkopf in verengerter Kehle zeigte. Auf dem nun angekommenen Punkte genügen diese Bemerkungen nicht mehr, und es ist zu wissen nöthig, dass die Stimmbänder der Stimmritze gleichfalls in Schwingung gesetzt werden können, entweder wenn die hinteren Enden in Berührung gebracht sind (durch das Annähern der inneren Fortsätze der Giesskannenknochen) oder wenn diese nämlichen Enden von einander getrennt bleiben. In dem ersten Fall treten die Töne mit möglichstem Glanze hervor, in dem zweiten erhält die Stimme einen dumpfen Charakter (1).

(1) Diese wichtige Bemerkung verdient einige Entwicklung. Sobald die Giesskannenknochen sehr stark gekneipt werden, stellt die Stimmritze nur eine enge elliptische oder linienförmige Spalte dar, durch welche die aus den Lungen gestossene Luft theilen muss. Jedes Lufttheilchen wird hier den Schwingungsgesetzen unterworfen und die Stimme erhält dadurch einen sehr hervortretenden Glanz. Bleiben dagegen die Giesskannenknochen von einander getrennt, so erhält die Stimmritze die Gestalt eines gleichschenkeligen Dreiecks, dessen kleine Seite zwischen ihnen begriffen ist. Man kann alsdann nur sehr dumpfe Töne hervorbringen, aber der Schwäche des erhaltenen Ergebnisses ohnerachtet, strömt die Luft in solchem Uebermaasse aus, dass die Lungen in wenigen Augenblicken ganz entleert sind. Dieser grosse Luftaufwand bei der Erzeugung der bedeckten Töne beweist nach unserer Ansicht, dass die Stimmritze die Gestalt eines Dreiecks annimmt. Man sieht in der That, dass die Luft gegen den Grund des Dreiecks durchaus keinen Widerstand erhält und die Stimmritze, beinahe ohne Schwingungen zu erhalten, frei durchschreitet. Nur in der Spitze des Winkels, welcher von dem Schildknochen ausgeht, bilden sich in vollkommener Weise das Verdichten und Ausdehnen der Luft. Ebenso, jedoch in umgekehrtem Sinn, zeigen der Glanz der Stimme und die vier- bis fünfmal längere Dauer des Athems, dass hier das Organ nur eine linienförmige oder elliptische Spalte ergiebt. Noch ist zu bemerken, dass, sobald die Stimmritze hart gekneipt wird, ein gewisses Zusammenziehen, eine Art Verdichtung der Umhüllung des Schlundkopfs als eine der günstigsten Lagen für die Kraft und den Glanz der Stimme erfolgt. Dagegen hat das Auseinanderziehen der Giesskannenknochen die Schlafheit dieser Umhüllung zur Folge, und die schwä-

Cet éclat ou cette couleur terne des sons peuvent modifier indistinctement le timbre clair et le timbre sombre, et offrir à l'élève une foule de ressources qui lui permettent de varier à propos l'expression de la voix (1).

Les exemples qui suivent serviront à faire comprendre l'importance de cette observation. L'imprécation d'Edgard

Maledetto sia l'istante

(Finale, Lucia, Donizetti.)

exige non-seulement le timbre clair, mais encore tout l'éclat de la voix. Au contraire, les mots:

Io credeva che alcuno

(Bécitatif, Otello, Rossini.)

doivent, en raison de l'épuisement moral qui accable Desdemona, être prononcés d'une voix claire, mais éteinte, terne. Le défi orgueilleux d'Otello:

Or or vedrai qual chiudo

(Duo, Otello, Rossini.)

ne peut se rendre qu'en voix ronde et éclatante; tandis que la terreur qui s'empare d'Assur à l'aspect de l'ombre de Ninus:

Deh! ti ferma, ti placa, perdona,

(Air, Semiramide, Rossini.)

exige, pour être vraie, l'emploi du timbre sombre et la voix sourde. Essayons de changer dans ces exemples les caractères de la voix, le clair, le sombre, l'éclatant, le mat, et l'effet deviendra détestable. Cet emploi fait à contre-sens explique pourquoi les sons qui plaisent dans certains mouvements, déplaisent ailleurs; pourquoi le chanteur uniforme ne dit bien que certains passages. Le timbre clair et éclatant, mis hors de sa place, semble criard; le timbre clair et mat, niais; le timbre sombre et éclatant semble grondeur; le timbre sombre et sourd produit l'effet de l'enrouement.

Le choix du timbre ne dépendra jamais du sens littéral des mots, mais des mouvements de l'âme qui les dicte. Les sentiments doux et langoureux à la fois, ou bien encore les sentiments énergiques, mais concentrés, ne dépassent point la série des timbres couverts. Par exemple: dans la prière, la timidité, l'attendrissement, la voix doit être touchante et légèrement couverte. Parfois il s'y mêle le bruit de l'haleine dans la tendresse. Exemples:

Accent de prière.
Ausdruck des Gebetes.

ROSSINI
Otello
Preghiera.

Desdemona.



deh cal-ma o ciel nel son - no

encore du point d'où naissent ces vibrations; c'est-à-dire que la voix reçoit son premier caractère dans la glotte, puis des modifications nombreuses des cavités pharyngienne et buccale. On peut résumer ce qui précède en ce principe: que chaque modification dans le mode de production des vibrations engendre un timbre différent, et chaque modification que subit le tube parcouru, modifie le timbre primitif.

(1) Nous rappelons ici une règle posée plus haut (Voir page 8.), et qui est celle-ci: les modifications de timbre que subissent les sons dépendent de la position qu'ils occupent dans l'étendue. L'étendue comprise entre les notes mi_3 b et ut de poitrine chez les ténors répondra au timbre ouvert des notes inférieures, non pas absolument par le même timbre, mais par une nuance plus claire du même timbre. Cette observation s'applique encore à la voix de tête comparée à la voix de fausset, chez les femmes. Le registre de poitrine doit également recevoir sur les notes mi_3 b fa d , une teinte plus ronde que les notes inférieures.

Dieser Glanz oder diese matte Farbe der Töne kann der hellen und dunkeln Klangfarbe eine unmerkliche Veränderung ertheilen und dem Schüler eine grosse Hilfsquelle darbieten, den Ausdruck der Stimme auf geeignete Weise zu schattiren (1).

Die folgenden Beispiele werden die Wichtigkeit dieser Bemerkung einsehen lassen. Der Fluch Edgars:

Maledetto sia l'istante.

(Finale, Lucia, Donizetti.)

erfordert nicht allein den hellen Klang, sondern den ganzen Glanz desselben. Dagegen müssen die Worte:

Io credeva che alcuno

(Recit., Otello, Rossini.)

nach Maassgabe der moralischen Erschöpfung, welche Desdemona niederdrückt, mit einer hellen, aber hinsinkenden und matten Stimme ausgesprochen werden. Otello's stolze Herausforderung:

Or or vedrai qual chiudo

(Duo, Otello, Rossini.)

kann nur mit runder und strahlender Stimme sich ergeben, während der bei dem Anblick von Ninus Schatten sich Assurs bemächtigende Schrecken:

Deh! ti ferma, ti placa, perdona,

(Arie, Semiramide, Rossini.)

um wahr zu sein, die Anwendung des dunkeln Klangs und der gedämpften Stimme erfordert. Versuchen wir in diesen Beispielen den Charakter der Stimme, ihren hellen, dunkeln, glänzenden und matten Klang zu verändern, so wird die Wirkung eine schlechte. Diese gegen den Sinn verstossende Anwendung erklärt es, warum an mancher Stelle wohlgefällige Töne an anderen missfallen, warum ein einseitiger Sänger nur gewisse Stellen gut giebt. Der helle und glänzende Klang erscheint als schreiend da, wo er nicht an seiner Stelle ist; der helle und matte läppisch; der dunkle und aufgetragene zankend, und der dunkle und dumpfe erzeugt die Wirkung der Heiserkeit.

Die Wahl der Klangfarbe darf nie von dem buchstäblichen Sinn der Worte, sondern von der Seelenbewegung welche diesen ergiebt, abhängen. Sanfte und zu gleicher Zeit schwächende oder auch kräftige und gedrängte Empfindungen überschreiten nie den Kreis der bedeckten Klangfarben. Zum Beispiel: in dem Gebet muss die Stimme eine rührende und leicht bedeckte sein bei dem Ausdruck der Schüchternheit und Rührung; bei dem der Zärtlichkeit mischt sich jedoch das leise Vernehmen des Athems. Beispiele:

cher werdenden oder schlecht zurückprallenden Schallwellen verlieren allen Glanz. Nach dem Vorhergehenden ersieht man, dass die Klangfarbe nicht allein von der Veränderung, welche die Stimmröhre den Schallwellen ertheilt, sondern auch von dem Punkt abhängt, an welchem diese Schwingungen entstehen; das heisst, dass die Stimme ihren ursprünglichen Charakter in der Stimmritze, nachher aber zahlreiche Veränderungen in der Schlund- und Mundhöhle erhält. Als Princip lässt sich das Gesagte zusammenfassen: Jede Veränderung in der Art der Hervorbringung der Schwingungen erzeugt eine verschiedene Klangfarbe und jede Veränderung, welche die durchlaufene Stimmröhre erleidet, verändert den ursprünglichen Klang.

(1) Hier erinnern wir an eine weiter oben gegebene Regel (siehe pag. 8.): Die veränderte Klangfarbe welche die Töne erleiden hängt von der Lage in ihrem Umfang ab. Der Umfang der Brusttöne zwischen dem es und c wird bei dem Tenor der hellen Klangfarbe der tieferen Töne entsprechen, nicht ganz durch denselben Klang, sondern durch eine hellere Schattirung desselben. Dieselbe Bemerkung findet auch bei den Frauen bei der mit dem Falset verglichenen Kopfstimme statt. Das Brustregister muss gleichfalls bei dem es ... d , einen runderen Klang als die tieferen Töne erhalten.

AUBER *Masaniello.*
Muette Priere.
du pauvre seala mi fi - de - le des - cends a ma voix qui t'ap - pel - le

WEBER *Agathe.*
Freyschütz Air.
sous le voi - le du mys - tère

MOZART *Conte.*
Nozze di Figaro Duetto.
cru del per ché fi - no - ra far - mi languir co - si

ROSSINI *Arnold. And^e.*
Guillaume tell Air.
a - si le hé - ré - di - tai - re où mes yeux sou - vri - rent au jour

HALEVI *Eleazar.*
Juive Air.
mais j'en - tends u - ne voix qui me cri - e sau - vez moi de la mort qui m'at -

- tend je suis jeu - ne et je tiens à la vi - e ò mon pè - re épar - gnez votre en - fant

MOZART *Zerlina. And^e graz^o.*
Don Giovanni Aria.
bat - ti bat - ti o bel Ma - zet - to la tua po - ve - ra Zer - li - na

Tendre reproche.
Zärtlicher Vorwurf.

Attendrissement.
Rührung.

Ton cajoleur.
Liebkosender Ton.

L'indignation, l'imprécation, la menace, le commandement sévère, arrondissent la voix en la rendant brusque, hautaine. Ex.: **Der Unwille, die Verwünschung, die Drohung, strenges Befehlen runden die Stimme und machen sie barsch und hochmüthig. Z. B.:**

Indignation.
Unwille.

DONIZETTI *Don Fernando.*
Favorite Recitatif.
si - re je vous dois tout ma fortu - ne ma vi - e

Menace.
Drohung.

ROSSINI
Otello Aria.
or or ve - - drai

Imprécation.
Verwünschung.

DONIZETTI
Anna Rondo.
cop - pia i - ni - qua - les tre - ma ver - det - ta

L'exaltation martiale, ou religieuse, arrondit la voix en la rendant claire et éclatante. **Kriegerische oder religiöse Begeisterung rundet die Stimme und macht sie hell und glänzend.**

Exaltation martiale.
Kriegerische Begeisterung.

ROSSINI *Arnold.*
Guillaume tell Aria.
a - mis a - mis se - con - dez ma vengeance

ROSSINI *All^o.*
Otello Aria.
ah si pervoigia sen - to

Exaltation religieuse.
Religiöse Begeisterung.

ROSSINI *Moïse*
Moïse Recitatif.
e - ter - no im - men - so in - compres - si - bil Di - o
ar - bi - tre su - pré - me du ciel et de la ter - re

La menace contenue, la douleur profonde et le désespoir concentré prennent un timbre caverneux. Ex.: **Zurückgehaltene Drohung, tiefer Schmerz und gedrängte Verzweiflung nehmen einen hohlen Klang an. Z. B.:**

Menace excitée par la haine contenue.
Drohung durch zurückgehaltenen Hass erzeugt.

DONIZETTI *Duca. Larghetto.*
Lucreza Terzetto.
guai se ti sfugge un det to se ti tradisce un mo - to

Douleur profonde.
Tiefer Schmerz.

ROSSINI *Fernando. All^o mod^o.*
Gazza Aria.
oh col - po im - pen - sa - to

ROSSINI *And^e.*
Mosé Quartetto.
mi manca la vo - ce mi sen - to mo - ri - re

GLUCK *Orfeo.*
Orfeo Aria.
che fa - rò senza Eu - ri - di - ce

Ici les accents de douleur sont nuancés, tantôt par une teinte de mélancolie, tantôt par des éclats de douleur, tantôt par un sombre désespoir.

La terreur et le mystère assourdissent les sons, et les rendent sombres et rauques. Ex. :

Hier sind die Accente des Schmerzes bald durch die Farbe der Melancholie, bald durch die Ausbrüche des Schmerzes, bald durch trübe Verzweiflung schattirt.

Der Schrecken und das Geheimniss betäuben die Töne und machen sie trübe und rauh. Z. B.:

Terreur.
Schrecken.

ROSSINI
Semiramide
Finale.
Semiramide. And.
qual mes to ge_mì.to da quel_la tom - ba

ROSSINI
Semiramide
Aria.
Assur. All.^o agitato.
ah ti ferma ti pla_ca per-do - na

MEYERBEER
Robert le diable
Duo.
Bertram. Roberto.
il faut qu'il soit ra_vi par toi par moi mais c'est un sa - cri - le - ge

Mystère et menace.
Geheimniss und Drohung.

ROSSINI
Semiramide
Duetto.
Assur. And.^o
quel la ri - cor_da - ti not_te di mor - te no - te di mor - te

Mystère nuancé par l'épouvante et l'indignation.
Geheimniss durch Schrecken und Unwillen schattirt.

MOZART
D^o Giovanni
Recitativo.
D^a Anna.
e - ragia alquanto avan_za ta la notte quando nella mia stanza o_ve so_letta mi trovai persventura

Dans l'abattement qui suit une forte commotion, la voix sort mate, parce que la respiration ne peut être retenue, et vient se mêler aux sons.

Bei der einer heftigen Erregung folgenden Erschöpfung kommt die Stimme matt zum Vorschein, weil der Athem nicht zurückgehalten werden kann und sich mit den Tönen vermischt.

Abattement.
Erschöpfung.

ROSSINI
Otello
Recitativo.
Desdemona.
io cre_de - va che al_cu - no io cre_de - va che al_cu - no

Plainte.
Klage.

ROSSINI
Semiramide
Aria.
Assur.
gia lan_gue op - pres_so

Ce caractère mat de la voix est l'opposé du timbre éclatant, métallique, qui convient aux sentiments vigoureux.

Dieser matte Charakter der Stimme ist der Gegensatz zu der den glänzenden, metallartigen, kräftigen Empfindungen eigenen Klangfarbe.

Cette première série de timbres forme contraste avec celle que produisent les sentiments gais, ou bien encore les sentiments terribles, mais qui s'abandonnent sans contrainte.

Auch bildet diese erste Reihe von Klangfarben einen solchen Gegensatz mit der durch heitere oder auch schreckliche Empfindungen, wenn diese sich ohne Zwang dahin geben, hervorgebrachten.

Le caractère doux et affectueux que prend l'organe pour exprimer l'amour participe plus du timbre clair que du timbre sombre. Ex. :

Der sanfte und zärtliche Charakter, welchen das Organ zum Ausdruck der Liebe annimmt, gehört mehr der hellen als der dunkeln Klangfarbe an. Z. B.:

Tendresse.
Zärtlichkeit.

MOZART
D^o Giovanni
Duetto.
D^o Giovanni. And.^o
là ci da_rem la ma_no là'mi di_rai di si

CIMAROSA
Matrimonio
Aria.
Paulino. And.^o sostenuto.
pria che spunti in ciel l'au_ro_ra in ciel l'au_ro_ra

Dans la joie, le timbre devient vif, brillant et délié. Ex. :

Bei der Freude wird die Klangfarbe lebendig glänzend und frei schwingend. Z. B.:

Gaité franche.
Frische Munterkeit.

MOZART
Don Giovanni
Aria.
D^o Giovanni.
fin ch' han dal vi_no cal_da la tes - ta u - na gran fes - ta fà pre - pa - rar

ROSSINI
Barbiere
Aria.

Figaro. All^o

lar - go al fac - to - tum de la cit - tà lar - go

MOZART
Don Giovanni
Coro.

Zerlina. All^o

gio - vi - net - te che fa te al - l'a - mo - re che fa - te al - l'a - mo - re

PUCITTA
Principessa
Aria.

la pla - ci - da cam - pa - gna ah quan - to mi di - le - ta

Dans le rire, la voix est aiguë et glapissante, entrecoupée, convulsive. Ex.:

Bei dem Lachen ist die Stimme spitzig und kreischend, unterbrochen, convulsivisch. Z. B.:

Le Rire.
Lachen.

CIMAROSA
Matrimonio
Terzetto.

Carolina. And^{te} grazioso.

lei ri - der mi fà ah ah ah ah ih ih ih ih oh oh oh oh uh uh uh uh

La raillerie rend l'organe cuivré, criard.

Der Scherz macht das Organ kupferartig, schreiend.

Raillerie.
Scherz.

MEYERBEER
Robert le diable
Duo.

Bertram.

et quoi dé - jà dé - jà tu trembles dé - froi dé - jà tu trembles dé - froi dé - jà

La menace, la douleur, le désespoir qui éclatent, adoptent le timbre ouvert et déchirant. On en voit des exemples remarquables dans les passages qui suivent.

Die Drohung, der Schmerz, die Verzweiflung nehmen bei ihrem Ausbruch einen offenen und zerreisenden Klang an. Bemerkenswerthe Beispiele hiervon ersieht man in den nachfolgenden Sätzen.

Menace et colère éclatante.
Ausbruch der Drohung und des Zorns.

ROSSINI
Otello
Recitativo.

Otello.

ah non tremen da e fie - ra quall' io la bra - mo qual' a mor la ri - chiede

Douleur déchirante.
Zerreissender Schmerz.

GIMAROSA
Sacrificio d'Abraham
Aria.

Sara. All^o moderato.

so che spi - ra quell' os - tia si ca - ra veg - go il sangie che tin ge quell' a - ra sen - to il ferro che il sen le fe - ri deh par - la - te che for - se ta - cen - do me - pie - to si più barba ri sie te

DONIZETTI
Lucia
Finale.

Edgaro. a piacere.

hai - tra di - to il cie - lo ea - mor ma - le - det - to ma - le - det - to sia l'is - tan - te

Les notes de poitrine au-dessus du fa_2 sont insupportables lorsqu'on les emploie en timbre clair dans les chants modérés; mais ici, en raison même de leur effet criard, elles s'approprient aux accents du désespoir et de la rage. On pourrait en dire autant du passage:

Die Anwendung der hellen Klangfarbe bei den Brusttönen über dem F_3 ist im gemässigt bewegten Gesang unerträglich; hier jedoch eignen sich diese grade durch ihre schreiende Wirkung für die Accente der Verzweiflung und Wuth. Dasselbe liesse sich von dem folgenden Satze sagen:

CIMAROSA
Matrimonio.

Lisetta.

Io vo - glió sus - su - ra - re sus - sur - ra - re sus - sur - ra - re io vo - glió sus - sur - ra - re la ca - sa e la cit - tà

Des observations qui précèdent il résulte, ce nous semble, plusieurs conséquences importantes:

Aus den vorhergehenden Bemerkungen ergeben sich, wie es uns scheint, mehrere wichtige Folgerungen.

1. Les sons sans éclat, employés dans une juste mesure et dans le timbre convenable, doivent servir à exprimer les sentiments qui portent le trouble dans l'âme et entraînent l'affaissement des organes de la voix. Ces sentiments sont

1) Töne ohne Glanz, aber in dem richtigen Maasse und der entsprechenden Klangfarbe angewendet, müssen für den Ausdruck von Empfindungen dienen, welche die Seele beunruhigen und ein Ermatten der Stimmwerkzeuge zur Folge

la tendresse, la timidité, la crainte, l'embarras, la terreur, etc. Au contraire, les sons qui ont tout leur éclat servent à exprimer les sentiments qui excitent l'énergie des organes, la joie vive, la colère, la rage, l'orgueil, etc.

2. Les deux séries de timbres opposés suivent une marche parallèle à celle des passions. Les timbres partent d'un point intermédiaire, où se trouve placée l'expression des sentiments doux, puis ils s'éloignent en sens inverse. Les timbres arrivent à leur dernière exagération lorsque les passions elles-mêmes ont atteint leur dernière limite; les passions gaies ou terribles qui éclatent avec violence prennent les timbres ouverts. Les sentiments sérieux, élevés ou concentrés, prennent les timbres couverts (1).

Ces deux premières séries de faits, produits par l'altération de la respiration et par l'emploi des divers timbres, forment une langue inarticulée, composée de pleurs, d'interjections, de cris, de soupirs, etc., qu'on pourrait nommer proprement le langage de l'âme. Ces moyens émeuvent plus puissamment encore que la parole, et prennent naissance principalement dans les poumons et le pharynx. La connaissance exacte de cette dernière partie de l'instrument vocal, dans ses rapports avec ce genre de produits, doit être familière à tout chanteur dramatique, et deviendra la principale source de ses succès (2).

(1) Le caractère de ces timbres est nécessairement relatif à l'âge et à la nature de l'organe de chaque individu; disons même que chez les jeunes chanteurs la fraîcheur extrême doit être la qualité dominante: elle indique un organe qui est dans toute sa virginité. Lorsqu'une voix a été éprouvée par les passions, l'âge, le travail, elle se modifie: la fraîcheur et l'éclat du timbre font place à la solidité et à l'ampleur. Quelques jeunes gens ont le travers de vouloir imiter l'organe des artistes mûrs par la scène et les années, et, à force d'obstination, ils réussissent à vieillir leur voix avant le temps. Quelquefois, par une erreur contraire, des chanteurs, déjà vieillissants, empruntent, pour se rajeunir, un timbre enfantin. La voix, comme tout le reste, doit suivre le progrès du temps.

(2) Nous terminerons ce chapitre sur les timbres par des observations importantes qui ont pour objet l'espèce de voix nommée à tort voix mixte, ou *mezzo petto*; leur forme un peu technique nous engage à les mettre en note.

On donne en France le nom de *voix mixte* à la partie la plus élevée de la voix de poitrine, compris entre *fa* et *ut*, soit que dans cette étendue la voix présente les caractères du timbre *sombro*, soit qu'au contraire les notes se produisent excessivement claires et déliées. En Italie, cette même étendue s'appelle, dans le premier cas, *voce di petto*, et dans le second, *voce di mezzo petto*. Quel que soit le caractère de ces notes, elles appartiennent au registre de poitrine, mais avec une modification de volume dont nous allons nous occuper. Les dénominations de voix mixte et de *mezzo petto* sont également impropres, car elles feraient supposer que ces notes claires et grêles seraient produites à la fois par les deux mécanismes différents d'où résultent le registre de poitrine et celui du fausset. Or, physiologiquement, le concours simultané de deux mécanismes différents servant à produire la même note ou deux notes à l'unisson est une chose inadmissible. En effet, la production d'un son quelconque place l'organe vocal dans des conditions tout à fait différentes et inconciliables, suivant qu'on le forme avec le mécanisme de la voix de poitrine ou avec celui de la voix de fausset. La conformité de position ne pourrait se rencontrer que dans l'émission de deux notes simultanées d'intonation différente. Mais alors on aurait à se demander s'il est possible au larynx de produire simultanément deux sons distincts. Cette possibilité serait admissible en supposant un larynx tellement conformé que les divers registres demeurassent indépendants l'un de l'autre dans leur mécanisme. L'histoire de la musique fournit plusieurs exemples de ce phénomène (voyez 1^{re} partie). Le caractère délié des sons aigus de la prétendue voix mixte résulte uniquement, selon nous, des vibrations des cordes vocales, sans que le pharynx concoure à les renforcer. On sait en effet que l'intensité d'un son dépend en général du nombre de parties qui vibrent concurremment pour le former et de l'étendue des vibrations qu'exécutent ces mêmes parties; par conséquent, en diminuant le nombre de parties vibrantes, on amoindrit les sons. D'ailleurs il est démontré que la glotte, par la tension graduelle de ses lèvres et la diminution successive de ses dimensions, produit toute la série des sons de poitrine; mais les vibrations engendrées dans la glotte n'acquiescent toute leur puissance qu'à la condition de s'étendre aux ventricules, puis au pharynx. D'après cela, on conçoit que s'il était possible de circonscire les vibrations à la glotte seule en réduisant les ventricules et le pharynx à un rôle purement passif, on aurait les sons les plus minces possibles. C'est en effet ce résultat qu'un chanteur habile sait obtenir, lorsque d'un côté il relâche complètement

haben, wie die der Zärtlichkeit, der Schüchternheit, der Furcht, der Verlegenheit, des Schreckens u. s. w. Dagegen dienen Töne in vollem Glanze für den Ausdruck von Empfindungen, welche die Kraft der Organe erregen, wie die lebhafteste Freude, der Zorn, die Wuth, der Stolz u. s. w.

2) Die beiden Reihen entgegengesetzter Klangfarben folgen den Leidenschaften in parallelem Schritt. Die Klangfarben gehen von einem Mittelpunkte aus, auf welchen sich der Ausdruck für sanfte Empfindungen gestellt findet und entfernen sich von hier in entgegengesetzter Richtung. Sie gelangen zu ihrer höchsten Steigerung, sobald die Leidenschaften selbst eine solche erreicht haben; mit Heftigkeit hervorbrechende muntere oder schreckliche Leidenschaften nehmen einen offenen, ernste, sich erhebende oder in sich geschlossene Empfindungen dagegen einen bedeckten Klang an (1).

Diese beiden ersten Reihen von Thatsachen, durch die Veränderung des Athemnehmens und die Anwendung der verschiedenen Klangfarben hervorgebracht, bilden eine unarticulierte, aus Thränen, Empfindungslauten, Schreien, Seufzen, u. s. w. zusammengesetzte Sprache, welche man eigentlich die Sprache der Seele nennen könnte. Diese Mittel bewegen mächtiger noch als die Sprache und erhalten ihre Entstehung ursprünglich in den Lungen und der Schlundhöhle. Die genaue Kenntniss dieses letzteren Theils des Stimminstrumentes, in seinen Beziehungen zu dieser Gattung von Erscheinungen, muss jeder dramatische Sänger sich zu eigen machen; sie wird für ihn die Hauptquelle seiner Erfolge werden (2).

(1) Der Charakter dieser Klangfarben ist natürlich von dem Alter und der Beschaffenheit des Organs eines jeden Individuums abhängig; die möglichste Frische, welche ein Organ in seiner vollen Jungfräulichkeit erscheinen lässt, muss bei jungen Sängern die vorherrschende Eigenschaft sein. Ist eine Stimme durch die Leidenschaften, das Alter, das Studium in Anspruch genommen worden, dann verändert sie sich; ihre Frische und ihr Glanz weichen der Festigkeit und Breite. In ganz verkehrter Weise suchen bisweilen junge Leute das Organ älterer, durch Erfahrung gereifter, Künstler nachzuahmen und gelangen auch durch Beharrlichkeit dahin, ihre Stimme vor der Zeit älter zu machen. Ebenso irrtümlich nehmen bisweilen ältere Sänger, um sich zu verjüngen, einen jugendlichen Klang an. Die Stimme muss, wie alles Uebrige, dem Vorschreiten der Zeit folgen.

(2) Dieses Kapitel über die Klangfarben wollen wir mit wichtigen Bemerkungen beschliessen, deren Gegenstand diejenige Gattung von Stimme ist, welche man mit Unrecht gemischte Stimme oder *mezzo petto* nennt; ihre ein wenig technische Form veranlasst uns, sie unter die Anmerkungen zu setzen.

In Frankreich nennt man gemischte Stimme die höchste Lage der Bruststimme zwischen dem *f* und *c*, gleichviel ob dieser Stimmumfang sich in dem Charakter der dunklen Klangfarbe ergibt, oder ob im Gegentheil die Töne besonders hell und leicht erscheinen. In Italien nennt man denselben Stimmumfang im ersten Fall *voce di petto*, in dem zweiten *voce di mezzo petto*. Welchen Charakter auch diese Noten haben, sie gehören dem Brustregister an, aber mit einer Veränderung des Tongehaltes, mit welchem wir uns nun beschäftigen wollen. Die Benennung gemischte Stimme und *mezzo petto* ist gleich ungeeignet, weil sie voraussetzen liesse, dass diese hellen und grellen Töne zu gleicher Zeit durch zwei verschiedene Mechanismen hervorgebracht würden, aus welchen aber das Brust- und Falsetregister entspringen. Nun ist aber das gleichzeitige Zusammenwirken zweier verschiedenen Mechanismen zur Hervorbringung ein und desselben Tones oder zweier Töne im Einklang physiologisch eine unzulässige Sache; denn die Hervorbringung irgend eines Tones versetzt in der That das Stimmorgan in eine ganz verschiedene und nicht vereinbare Lage, je nachdem sie mit dem Mechanismus der Brust oder der Falsetstimme gebildet wird. Die Uebereinstimmung der Lage könnte nur bei dem Angeben zweier gleichzeitigen in der Tonhöhe verschiedenen Noten statt finden. Hier entstünde aber die Frage, ob es möglich ist, dass der Kehlkopf zu gleicher Zeit zwei verschiedene Töne hervorbringt. Diese Möglichkeit würde zulässig, wenn man einen Kehlkopf dergestalt gebildet unterstellte, dass die beiden Register das eine von dem anderen in ihrem Mechanismus unabhängig bleiben könnten. Die Geschichte der Musik liefert mehrere Beispiele für ein solches Wunder (siehe erster Thl.). Nach unserem Dafürhalten ergibt sich der dünne Charakter der hohen Töne dieser sogenannten gemischten Stimme allein durch die Schwingungen der Stimmbänder, ohne dass die Schlundhöhle zu ihrer Verstärkung beiträgt. In der That weiss man, dass die Stärke eines Tones im Allgemeinen von der Zahl derjenigen Theile, welche zu seiner Bildung vereint schwingen und von der durch diese Theile den Schwingungen gegebenen Ausdehnung abhängt; folglich wird der Ton schwächer, wenn man die schwingenden Theile vermindert. Ausserdem ist es erwiesen, dass die Stimmritze, durch die stufenweise Spannung ihrer Bänder und die allmähliche Verminderung ihrer Ausdehnung, die ganze Reihe der Brusttöne hervorbringt; aber die in der Stimmritze erzeugten Schwingungen erhalten nur ihre ganze Kraft nach Maassgabe ihrer Ausdehnung, nach dem Lufröhrenkopf und der Schlundhöhle.

Des altération de l'articulation.

L'articulation, par ses divers degrés d'énergie et ses altérations, marque les nuances des passions diverses, et fortifie l'expression des sentiments. Elle est énergique dans les mouvements vigoureux et animés. C'est ce qui a lieu dans les mots des passages suivants :

C'était aux palmes du martyre à couronner tant de vertus
(Cadences finales du trio de *Guillaume Tell*, ROSSINI).

Trema, trema, scellerato,
(Premier finale de *Don Juan*, MOZART).

Fuggi, crudele, fuggi,
(Duo de *Don Juan*, MOZART).

Ah! vieni, nel tuo sangue
(Duo d'*Otello*, ROSSINI).

Parti, crudel, etc.
(Premier finale d'*Otello*, ROSSINI).

Oh! cielo rendimi
(Duo de la *Gazza ladra*, ROSSINI).

Coppia iniqua
(Rondo d'*Anna Bolena*, DONIZETTI).

Largo al factotum
(Aria nel *Barbiere di Siviglia*, ROSSINI).

Fin ch'han dal vino
(Air de *Don Juan*, MOZART).

tous les muscles du pharynx, et de l'autre il amincit de plus en plus la colonne d'air. Dans ces circonstances, la glotte, douée d'une liberté entière, peut atteindre aux dernières limites de son action. On est étonné de voir les ténors donner, sans aucun effort apparent, les notes *la, si, ut, ut dièze, ré*. Pour

les femmes, et surtout pour les enfants, chez lesquels la glotte est très-étroite en même temps que les muscles arythénoïdiens sont très-déliés, on ignore jusqu'où cette série de sons pourrait s'élever: nous présumons, à priori, qu'elle irait au moins jusqu'au *sol*. Avertissons toutefois que ces notes sont heureusement

remplacées, dans la pratique, par les sons de fausset, préférables à tous égards. Si, pendant que la glotte seule vibre et que toutes les autres parties de l'instrument sont relâchées, on augmente modérément la poussée de l'air; on obtient un surcroît d'éclat et d'intensité, mais jamais un accroissement de volume. On conçoit l'immense avantage que les voix d'homme peuvent tirer de ces observations toutes nouvelles dans la théorie, et trop rarement appliquées d'instinct par quelques artistes. Elles servent à éclaircir les notes relativement élevées et d'ordinaire si épaissies chez les basses, les barytons et les ténors. Elles indiquent à ces derniers le mécanisme à suivre pour augmenter l'étendue du registre de poitrine; elles leur permettent d'employer ce registre *piano* et à *mezza voce* dans les notes aiguës, et de se dispenser ainsi de l'emploi excessif des sons de fausset; enfin elles facilitent l'union des registres, etc.

La série de faits que nous venons d'énumérer se modifie complètement lorsque la contraction des muscles du pharynx vient se joindre à celle de la glotte.

L'instrument forme alors un seul tout que ne peut plus faire vibrer la colonne excessivement tenue qui suffisait à ébranler la glotte seule. Une poussée vigoureuse devient ici indispensable pour mettre la masse entière en action. La voix, dans ce cas, prend toute son ampleur et sa puissance, mais ne peut plus atteindre aux notes extraordinaires qui nous occupent. Le *si b*, le *si naturel*, l'*ut*, exigerait des efforts énergiques qui, dans l'hypothèse précédente, ne seraient pas convenables. La glotte se pince autant que l'exige le son que l'on veut produire; mais la colonne d'air, trop puissante pour ses forces musculaires, l'oblige à s'agrandir et à abaisser l'intonation. Je ne l'ignore pas, une très-forte poussée élève l'intonation sans qu'il soit besoin de contractions nouvelles; mais ce procédé ne remédie pas entièrement à la faiblesse des cordes vocales. La diminution d'étendue est déjà vraie dans le timbre clair, où aucun muscle sous-hyoïdien n'est venu contrarier l'action des muscles arythénoïdiens; mais elle est surtout frappante, si nous produisons les sons en timbre sombre (voix sombrée, voix mixte); les lèvres de la glotte doivent alors, par leur seule force de contraction, résister non-seulement à la colonne d'air, mais encore à la force opposée et considérable des muscles abaisseurs, qui tendent à ouvrir le cartilage thyroïde et à écarter ces mêmes lèvres. Des efforts inouis peuvent vaincre momentanément cette résistance; mais l'épuisement et la paralysie de l'organe sont les résultats inévitables et malheureusement trop fréquents de l'emploi de ce procédé.

Von den Veränderungen der Aussprache.

Die Aussprache bezeichnet, durch die verschiedene Abstufung von Kraft und ihre Veränderungen, die Schattirungen der verschiedenen Leidenschaften und kräftigt den Ausdruck der Empfindungen. Sie ist nachdrücklich bei kraftvoller und belebter Bewegung; dies ist der Fall bei den Worten nachfolgender Sätze:

C'était aux palmes du martyre à couronner tant de vertus
(Cadence finales du trio de *Guillaume Tell*, ROSSINI).

Trema, trema, scellerato,
(Premier finale de *Don Juan*, MOZART).

Fuggi, crudele, fuggi,
(Duo de *Don Juan*, MOZART).

Ah! vieni, nel tuo sangue
(Duo d'*Otello*, ROSSINI).

Parti, crudel, etc.
(Premier finale d'*Otello*, ROSSINI).

Oh! cielo rendimi
(Duo de la *Gazza ladra*, ROSSINI).

Coppia iniqua,
(Rondo d'*Anna Bolena*, DONIZETTI).

Largo al factotum
(Aria nel *Barbiere de Siviglia*, ROSSINI).

Fin ch'han dal vino
(Air de *Don Juan*, MOZART).

Hiernach begreift man, dass man die möglich dünnsten Töne erhalten würde, sobald es möglich würde, den Luftröhrenkopf und die Schlundhöhle unthätig zu erhalten und die Schwingungen auf die Stimmritze allein zu beschränken. Ein geschickter Sänger weiss in der That dieses Resultat zu erhalten, indem er von der einen Seite alle Muskeln der Schlundhöhle vollständig erschläft und von der anderen die Luftsäule mehr und mehr verdünnt. Unter diesen Umständen kann die Stimmritze, mit einer vollständigen Freiheit ausgestattet, die äussersten Grenzen ihrer Thätigkeit erreichen; mit Erstaunen sieht man Tenoristen ohne irgend eine scheinbare Anstrengung die Noten *a, h, c, cis, d* angeben. Bei Frauen

und besonders bei Kindern, deren Stimmritze sehr eng und deren Giesskannennuskeln zu gleicher Zeit sehr zart sind, weiss man nicht, wie weit sich diese Reihe von Tönen erheben kann; à priori nehmen wir an, dass sie sich wenigstens bis zum *g* erstrecken mag. Bemerken wollen wir jedoch, dass in der Praxis

diese Töne glücklicherweise durch die in jeder Beziehung vorzuziehenden Falsettöne ersetzt werden. Wird der Luftstrom mässig vermehrt, während die Stimmritze allein schwingt und alle übrigen Theile des Instruments erschläft sind, so erhält man einen Zuwachs an Glanz und Stärke, aber nie ein Zunehmen des Tongehalts. Man begreift den grossen Vortheil, welchen die Männerstimmen aus diesen für die Theorie ganz neuen und von manchen Künstlern nur zu selten aus Instinkt angewandten Bemerkungen ziehen können; sie dienen dazu, die beziehungsweise hohen und gewöhnlich so dicken Noten der Bässe, Baritone und Tenore aufzuhellen, sie zeigen diesen letzteren den zu befolgenden Mechanismus für die Vermehrung der Ausdehnung des Brustregisters, sie erlauben ihnen bei den hohen Noten, dieses Register *piano* und *mezza voce* anzuwenden und sich des übermässigen Gebrauchs der Falsettöne zu enthalten, sie erleichtern endlich die Vereinigung der Register, u. s. w.

Die hier aufgezählte Reihe von Thatsachen verändert sich vollständig, sobald das Zusammenziehen der Schlundhöhlennuskeln sich mit denen der Stimmritze verbindet.

Das Instrument bildet alsdann ein Ganzes, welches die äusserst dünne, zur Erschütterung der Stimmritze allein hinreichende Luftsäule nicht mehr schwingen lassen kann; hier wird ein kräftiger Druck unerlässlich, um die ganze Masse in Thätigkeit zu setzen. Die Stimme erhält in diesem Fall ihre ganze Breite und Macht, kann aber die aussergewöhnlichen Noten, welche uns beschäftigen, nicht erreichen. Das *b, h, c* würden unter der vorhergehenden Annahme ge-

waltsame, nicht geeignete Anstrengungen erfordern. Die Stimmritze drückt sich soviel zusammen, als es der Ton, welchen man hervorbringen will, erfordert, aber die für ihre Muskelkraft zu gewaltige Luftsäule zwingt sie sich zu vergrössern und dadurch die Intonation tiefer zu machen; wohl ist es mir bekannt, dass ein stärkerer Druck die Intonation erhöht, ohne dass es neuer Zusammenziehung bedarf, allein dieses Verfahren ersetzt doch nicht ganz die Schwäche der Stimmritze. Die verminderte Ausdehnung ist schon bei der hellen Klangfarbe vorhanden, wo noch keine Muskel des Zungenbeins der Thätigkeit der Giesskannennuskeln entgegengewirkt hat; vorzüglich auffallend ist sie aber bei dem Hervorbringen der Töne in dunkler Klangfarbe (in dumpfer, gemischter Stimme); die Lippen der Stimmritze müssen alsdann, allein durch ihre Kraft des Zusammenziehens, nicht allein der Luftsäule widerstehen, sondern auch noch der entgegengesetzten und bedeutenden Kraft der Niederziehmuskeln, welche dahin streben, den Schildknorpel zu öffnen und die Lippen auseinander zu breiten. Uebermässige Anstrengung kann augenblicklich diesen Widerstand besiegen, aber Ermatten und Lähmung des Organs sind die unvermeidlichen und leider zu häufigen Resultate der Anwendung dieses Verfahrens.

Amor, perchè mi pizzichi (Aria de FIORAVANTI).
 Un segreto d'importanza (Duo nel Matrimonio segreto, CIMAROSA).
 Un bel uso (Duo nel Turco in Italia, ROSSINI)

Amor, perchè mi pizzichi (Aria de FIORAVANTI).
 Un segreto d'importanza (Duo nel Matrimonio segreto, CIMAROTA).
 Un bel uso (Duo nel Turco in Italia, ROSSINI).

L'articulation se radoucira dans les mouvements tendres et gracieux. Ex.:

Les morceaux suivants peuvent servir d'exemple:

Voi che sapete (Nozze de Figaro. MOZART.)
 Batti, batti, (Don Giovanni. MOZART.)
 Deh! calma, ciel, (Otello. ROSSINI.)
 Descends, (la Muette. AUBER.)

Le trouble, la honte, la terreur, etc., nuisent à la fermeté des mouvements des organes: la voix devient balbutiante. Les sanglots, la suffocation et l'angoisse achèvent de la rendre irrégulière. Ex.:

Die Aussprache wird sanfter bei zarter und anmuthiger Bewegung.

Die folgenden Stücke können als Beispiele dienen:

Voi che sapete (Nozze di Figaro. MOZART.)
 Batti, batti, (Don Giovanni. MOZART.)
 Deh! calma, o ciel, (Otello. ROSSINI.)
 Descends, (la Muette. AUBER.)

Die Verwirrung, die Scham, der Schrecken, u. s. w. schaden der Festigkeit der Organbewegungen; die Stimme wird stockend. Das Schluchzen, das Athemverlieren, die Beklemmung machen sie vollends unregelmässig, z. B.:

ROSSINI Podesta. Mod.^o Ninetta.
 Gazza ladra Terzetto. he vi-a fer-fer-fer-nan-do

ROSSINI Desdemona. And.^o Otello Aria. da chi spe rar p. p. pie ta se il p. pa. dre m'ab-ban-do-na

ROSSINI Desdemona. Otello Romanza. la voix s'éteint. die Stimme verlischt. Rec^o
 mo-ri che duol l'in-grato l'in-gra... ahi mè che il pian-to pro-se guir non mi fà

CARAFFA Masaniello. Duo. mais tout à coup la for-ce m'a-ban-don-ne

Quelques accidents que la syllabation puisse éprouver, le chanteur n'oubliera jamais que les paroles doivent arriver parfaitement claires à l'oreille de l'auditeur; car si elles cessent un moment d'être distinctes, l'action perd tout son intérêt. Le besoin de netteté se fait surtout sentir dans le chuchotement du pianissimo, où rien ne saurait la remplacer.

Welche Zufälligkeit auch das Syllabiren erleiden mag, so darf der Sänger doch nie vergessen, die Worte vollkommen vernehmbar zu dem Ohr des Zuhörers gelangen zu lassen; denn ist ihr Zusammenhang auch nur einen Augenblick unterbrochen, so verliert die Handlung all ihr Interesse. Das Bedürfniss der Deutlichkeit wird besonders bei dem Geflüster des pianissimo fühlbar, wo nichts anders sie ersetzen kann.

Du mouvement, du débit (Voyez récitatif).

Élévation ou abaissement des tons
 (Voyez Changements, chap. III. p. 35.)

Intensité de la voix.

Le choix de la partie de la voix qui répond le mieux à un sentiment appartient au compositeur. Cependent le chanteur, pour placer les changements qu'exige son organe, ou les ornements que lui suggère le sentiment, peut partir de ce principe, que dans les voix blanchés, la partie moyenne et grave et plus touchante que la partie élevée, et que celle-ci, au contraire, répond mieux aux effets brillants. Chez les hommes, ce sont les notes élevées de poitrine qui renferment les caractères de l'expression.

Quant aux divers degrés de l'intensité, voyez l'article *Inflexion et Forte-piano.*

Vonder Bewegung, von dem Vortrag. (S. Recitativ.)

Hebung und Sinken der Töne.
 (Siehe Veränderungen, Kap. III. p. 35.)

Stärke, Wirksamkeit der Stimme.

Die Wahl desjenigen Theils der Stimme, welcher am besten einer Empfindung entspricht, kommt dem Tonsetzer zu. Jedoch kann der Sänger, um die Veränderungen welche sein Organ erheischt und die Verzierungen welche ihm sein Gefühl eingiebt anzubringen, von diesem Princip auch abweichen, da bei den sogenannten weissen Stimmen die mittlere und tiefere Lage rührender als die hohe ist, und diese letztere dagegen mehr glänzenden Wirkungen entspricht. Bei den Männern sind es die hohen Töne, welche den Charakter des Ausdrucks enthalten.

Was die verschiedenen Grade der Stärke betrifft, siehe den Artikel: „Biegung und Forte-piano.“

§. III.

Unité.

L'art embrasse tous les procédés d'exécution; mais il ne les emploie pas tous indifféremment et au hasard. Au contraire, il n'appelle à son secours que les ressources qui conviennent au besoin particulier de chaque situation, de chaque mouvement. Ce choix sévère et intelligent des moyens et des effets constitue ce qu'on appelle *unité* (1). On peut la définir: la convenance parfaite entre les diverses parties d'un tout. La science qui fait ainsi converger vers un même but tous les efforts du talent, et multiplie la puissance des moyens par leur harmonie, est le dernier degré de perfection dans tous les arts. Or, cette science difficile repose sur l'intelligence exacte de la valeur des idées.

Pour obéir à ce principe de l'unité, dans les applications particulières, le chanteur doit d'abord se faire une idée arrêtée de la passion principale qui règne dans le morceau. D'ordinaire, chaque passion remplit par ses développements une des grandes divisions d'une pièce musicale, désignée par les mots *adagio*, *andante*, *allegro*, etc. Dans les morceaux composés de plusieurs divisions, on réserve pour les mouvements lents l'expression de la terreur, de la surprise, de l'abattement et des sentiments contenus. Les sentiments vifs, tels que la fureur, la menace, les transports d'allégresse, l'enthousiasme, l'ardeur guerrière, etc., se renferment dans les rythmes animés. Après avoir étudié la passion dominante du morceau, on passera à l'examen des sentiments particuliers qui la développent ou la modifient. On déterminera quelles intentions devront être mises en saillie, et quelles autres rejetées dans les plans secondaires; quels effets seront amenés par gradation, quels autres produits par contraste.

L'unité de la passion dominante se retrouve et se fait sentir dans les oppositions les plus imprévues, aussi bien que dans les transitions les mieux ménagées. Ainsi nous voyons Othello tour à tour en proie à l'amour, à la rage, à la joie féroce, aux larmes, et cependant nous acceptons ainsi réunis, nous comprenons l'unité de tous ces mouvements contraires, parce que tels sont les élans, telle est la marche naturelle de la jalousie. Cette passion est ici le centre où se ramènent et viennent se lier ces émotions diverses.

Sur cette grave question des transitions et des contrastes, il est difficile ou impossible de poser des règles précises. Le succès des transitions dépend moins du nombre et de la durée des détails qui les composent, que du choix heureux de ces détails et de l'habile emploi que l'on en sait faire. La justesse des conceptions de l'artiste et le tact avec lequel il les présente font qu'on entre immédiatement dans son impression. C'est le privilège du grand artiste de s'empa-

(2) On pêche contre l'unité lorsqu'on fait usage de ressources heureuses en elles-mêmes, mais mal appropriées au besoin du mouvement particulier qu'on exprime. Disons-le même: en pareil cas, plus le moyen employé a de puissance, et d'éclat, et plus on est choqué de la faute commise. Sur un théâtre de Gènes, un chanteur déployait une voix puissante et sonore dans la phrase:

Mi manca la voce, mi sento morire, (Quatuor Moïse Rossini.)

lorsque tout à coup un spectateur lui cria du parterre:

Ti cresce, non ti manca la voce, sor asino!

Toute chose doit se juger, non point en elle-même et isolément, mais par rapport à l'effet général.

§. III.

Einheit.

Die Kunst umfasst alle Verfahren der Ausführung, aber sie macht nicht von allen ohne Auswahl und auf's Geradewohl Gebrauch; im Gegentheil ruft sie nur diejenigen Hilfsmittel zu ihrer Unterstützung welche dem besonderen Bedürfniss einer jeden Situation, einer jeden Bewegung entsprechen. Eine solche strenge und einsichtsvolle Auswahl der Mittel und der Wirkungen wird die Einheit genannt (1), welche man als die vollkommene Uebereinstimmung der einzelnen Theile eines Ganzen definiren kann. Diese Kenntniss, welche alle Bestrebungen des Talentes nur nach einem Ziele hinleitet und die Macht der Mittel durch ihre Uebereinstimmung verdoppelt, ist in allen Künsten der höchste Grad von Vollkommenheit; denn diese schwierige Kenntniss beruht auf dem einsichtsvollen Erfassen und Würdigen der Ideen.

Um diesem Princip der Einheit in den Einzelheiten zu entsprechen, muss der Sänger sich vor allen Dingen eine bestimmte Ansicht bilden über die Hauptleidenschaft welche in dem Musikstück herrscht. Jede Leidenschaft nimmt gewöhnlich in ihrer Entwicklung einen der grösseren Theile eines Musikstücks, mit den Worten *adagio*, *andante*, *allegro* bezeichnet, ein. In Musikstücken aus mehreren Theilen gebildet, ertheilt man den Ausdruck des Schreckens, des Erstaunens, der Niedergeschlagenheit und zurückgehaltener Empfindungen den langsamen Bewegungen, und lebhaftere Empfindungen wie die Wuth, die Drohung, der Ausbruch der Freude, des Enthusiasmus, kriegerischer Kühnheit u. s. w. sind den lebhaften Rhythmen vorbehalten. Nach dem Erfassen der Hauptleidenschaft eines Musikstücks geht man zu der Untersuchung der besonderen Empfindungen, welche jene entwickeln oder modifiziren, über und schliesst mit der Erwägung, welche Stellen hervorgehoben, welche andere nur unterstützend, welche Wirkungen allmählich herbeigeführt, welche andere durch Gegensatz hervorgebracht sein müssen.

Die Einheit der Hauptleidenschaft lässt sich sowohl in den unvorhergesehensten Gegensätzen als in den wohl angebrachten Uebergängen wahrnehmen. So sehen wir Othello bald als eine Beute der Liebe, der Wuth, einer wilden Freude, der Thränen, und dennoch fühlen wir deren Vereinigung, wir begreifen die Einheit aller dieser entgegengesetzten Bewegungen, weil so der Ausbruch, der natürliche Verlauf der Eifersucht ist. Diese Leidenschaft ist hier der Mittelpunkt in welchem diese verschiedenen Erregungen zusammen treffen und sich mit einander verbinden.

Ueber diese ernste Frage der Uebergänge und Gegensätze bestimmte Regeln zu geben ist schwierig, sogar unmöglich. Der Erfolg der Uebergänge hängt weniger von der Zahl und der Dauer ihrer Einzelheiten ab, als von der glücklichen Wahl und der geschickten Anwendung welche man denselben zu geben weiss. Die richtige Auffassung des Künstlers und der Takt seiner Darstellung lassen uns sogleich auf seinen Eindruck eingehen; ein grosser Künstler hat das Privilegium,

(1) Man sündigt gegen die Einheit, sobald man von Hilfsmitteln Gebrauch macht, die zwar an und für sich ganz gut aber dem Bedürfniss der auszu-drückenden besonderen Bewegung schlecht angeeignet sind; für solchen Fall ist noch zu bemerken, dass ein begangener Fehler um so auffällender ist, je mehr Macht und Glanz das angewendete Mittel hat. Als ein Sänger auf dem Theater zu Genua eine mächtige und klangvolle Stimme bei dem Satze anwandte:

Mi manca la voce, mi sento morire, (Quatuor Moïse, Rossini.)

rief ihm plötzlich ein Zuschauer aus dem Parterre zu:

Ti cresce, non ti manca la voce, sor asino!

Jede Sache muss nicht für sich allein getrennt, sondern nur in Beziehung auf die allgemeine Wirkung beurtheilt werden.

rer tout d'un coup de notre esprit et de notre âme. Cependant on peut dire en général que la passion ne peut ni s'échauffer ni s'éteindre instantanément, et il faut, lorsque des contrastes se succèdent tout d'un coup, ne mettre en regard que des sentiments d'une vivacité égale. L'âme, une fois ébranlée, peut franchir toutes les distances, mais ne peut s'arrêter brusquement.

L'artiste, pour communiquer au public l'impression générale qu'il a mise dans un morceau, doit s'attacher aux moyens principaux qui déterminent le caractère de l'exécution, au mouvement, à l'expression de la voix, etc.

Il s'agit ici de bien saisir ce qui distingue un *cantabile* d'un autre *cantabile*, un *agitato* d'un autre *agitato*; par exemple, le *cantabile Casta diva* est empreint d'une extase pleine de tendresse et de dignité, tandis que le *cantabile Fra poco a me ricovero* peint l'accablement d'une âme brisée par la douleur. Quant aux idées particulières, on en étudie l'intention et l'exécution dans chaque période, dans chaque phrase, prises l'une après l'autre. On doit choisir, parmi les nuances du sentiment qu'expriment ces idées, la teinte qui est le mieux appropriée à la passion dominante.

On choisira en particulier le clair-obscur, l'accentuation, le degré d'ornement, le timbre, etc., qui les font mieux valoir en elles-mêmes et dans leur rapport avec ce qui précède et ce qui suit. La phrase: *Frères ingrats, je devrais vous haïr* (air de *Joseph*), semble exprimer la menace, et cependant le chagrin qu'éprouve *Joseph* veut qu'elle soit dite avec émotion, et non pas avec dureté.

Les mêmes accents ne conviennent pas toujours à des situations qui au premier abord paraissent identiques. Ainsi *Desdémone* et *Norma* toutes les deux filles coupables, implorant de leur père le pardon d'une faute; mais l'une prie pour elle, et l'ose à peine, retenue par la confusion et la honte; l'autre, au contraire, oublie son humiliation, et prie avec l'angoisse, la véhémence d'une mère qui craint pour son enfant. La moindre modification dans les sentiments influe sur l'expression et suffit pour en changer le caractère.

Les larmes, la fureur, la joie féroce, sont communes à *Schylock* et à *Othello*; mais l'un, usurier avili et persécuté, nourrit une sourde haine contre ses oppresseurs; l'autre guerrier généreux et farouche, s'abandonne avec rage aux transports de la jalousie.

Enfin l'élève ne doit négliger aucun de traits même les plus minutieux. Point de détail si indifférent qui ne tienne sa place dans l'ensemble. Rien, c'est beaucoup, disait *Voltaire*.

Le membre de phrase, les dessins, la quantité, le mot important, les progressions, les inflexions partielles, les appoggiatures, les sons filés, les ports de voix, les temps dérobés, réclament toute notre attention. Il faut se demander lequel de l'accent ou des ornements peint le mieux une image, lequel de ces deux moyens varie le plus convenablement le retour des mêmes idées, etc. De cet examen, où l'on s'attache à découvrir tout ce qui convient à un morceau plutôt qu'à tout autre, où l'on tourne tous les traits particuliers au profit de l'idée dominante, sortiront la variété, l'harmonie et l'originalité du débit.

Ce que nous venons de dire d'un morceau s'applique également à un rôle tout entier. Il faut envisager ce rôle

sich unseres Geistes und unserer Seele plötzlich zu bemächtigen. Jedoch kann man im Allgemeinen sagen, die Leidenschaft kann augenblicklich weder erwärmt noch erkaltet werden, und folgen Gegensätze rasch auf einander, so hat man die Empfindungen von einer gleichen Lebhaftigkeit in Betracht zu nehmen. Die einmal erschütterte Seele kann alle Grenzen überschreiten, aber plötzlich und ungestüm sich nicht anhalten.

Um dem Publikum den in ein Musikstück gelegten allgemeinen Eindruck mitzutheilen muss der Künstler sich an die, den Charakter der Ausführung bestimmenden Hauptmittel halten, an die Bewegung, den Ausdruck der Stimme u. s. w.

Hier handelt es sich darum, dasjenige wohl zu erfassen, was ein *cantabile* von einem andern *cantabile*, ein *agitato* von einem andern *agitato* unterscheidet; z. B.: das *cantabile „Casta diva“* trägt das Gepräge eines Entzückens voll Zärtlichkeit und Würde, während das *cantabile „Fra poco mi ricovero“* die Niedergeschlagenheit einer von Schmerz gebrochenen Seele ausdrückt. In Betreff der besonderen Ideen hat man jede Periode, jeden Satz, einen nach dem andern, nach ihrer Absicht und Ausführung, zu studiren und unter den Schattirungen der Empfindung welche diese Ideen ausdrücken, die der herrschenden Leidenschaft entsprechendste Farbe zu wählen.

Im Besonderen wird man zu wählen haben das Helldunkel, die Betonung, das Maass der Verzierungen, die Klangfarbe u. s. w., welche jene am besten in sich selbst und in ihrer Beziehung zu dem Vorhergehenden und Nachfolgenden geltend machen. Der Satz: *Frères ingrats, je devrais vous haïr* (Arie von *Joseph*), scheint eine Drohung auszudrücken, aber der Verdruss welchen *Joseph* empfindet, verlangt, dass er mit Seelenbewegung und nicht mit Härte gegeben werde.

Dieselben Accente passen nicht immer für Situationen welche im ersten Blick gleiche zu sein scheinen. So flehen *Desdemona* und *Norma*, beide schuldige Töchter, für einen begangenen Fehler die Verzeihung ihres Vaters an; aber die eine bittet für sich und wagt es kaum, von Verwirrung und Schande zurückgehalten, die andere dagegen vergisst ihre Erniedrigung, sie bittet in Herzensangst mit der Heftigkeit einer Mutter die für ihre Kinder fürchtet. Die mindeste Veränderung der Empfindung übt einen Einfluss auf den Ausdruck und nöthigt, auch seinen Charakter zu verändern.

Thränen, *Wuth*, wilde Freude theilen *Schylock* und *Othello*; der eine nährt aber als niedriger und verfolgter *Wucherer* einen blinden Hass gegen seine Unterdrücker, der andere überlässt sich als edelmüthiger aber wilder Krieger in *Wuth* dem Ausbruch der Eifersucht.

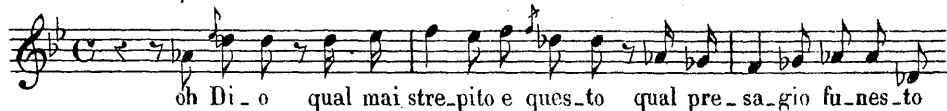
Der Schüler darf keine auch nicht die geringste Figur vernachlässigen; es gibt keine so unbedeutende Einzelheit welche nicht ihren Platz in dem Ganzen einnehme. Nichts, sagte *Voltaire*, ist Viel.

Das Satzglied, die Figuren, das Sylbenmaass, das Hauptwort, die Fortschreitungen, die theilweisen Biegungen, die Verzierungen, die gezogenen Noten, das Tragen der Stimme, das verschobene Zeitmaass, alle nehmen sie unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Man hat sich zu fragen, welcher Accent, welche Verzierung am besten ein Bild wiedergibt, welches dieser beiden Mittel am passendsten die Wiederkehr derselben Gedanken verändert, u. s. w. Aus dieser Untersuchung, welcher man sich unterzieht, um alles was einem Musikstück mehr als einem andern zusagt, aufzufinden und alle besondern Figuren zum Vortheil des herrschenden Gedankens zu verwenden, wird die Mannigfaltigkeit, Uebereinstimmung und Originalität des Vortrags entspringen.

Das was wir so eben von einem Musikstück gesagt haben findet ebenso seine Anwendung bei einer ganzen Rolle.

dans son caractère général, puis songer à en approprier les détails au personnage représenté plutôt qu'à tout autre. Attribuer à chaque caractère, à chaque personnage ce qui lui est individuellement propre, c'est le moyen de convertir tous ses rôles en autant de types frappant de vigueur et d'originalité.

L'ensemble des choses que nous venons d'examiner se retrouve d'une façon plus ou moins développée dans toute phrase; le fragment de récitatif:



se divise en deux effets. Le premier peint un mouvement involontaire d'effroi: c'est un cri de détresse, une émotion vive qu'il faut rendre au moyen de sons éclatants et fermes, et d'une vigueur marquée dans l'articulation des syllabes *Di, stre* et *ques*.

Le second vers peint un retour sur soi-même, une terreur intérieure. Le timbre creux, la force de la syllabation et la lenteur du débit, sont les moyens qui conviennent ici. D'ailleurs, les syllabes *sa* et *nes* seront longues. On se servira du mordant pour imprimer à la première une expression de vigueur.

Le fragment suivant,

ROSSINI
Otello
Récitatif Romanza.

donne lieu à des observations analogues. Par les mots:

Jo credeva che alcuno,

Desdémone exprime l'abattement qui suit une commotion violente. Dans les vers suivants:

Ah! come il Cielo s'unisce ai miei lamenti!

la douleur reprend tout son empire. Des sons monotones et presque éteints, faute de respiration, sont suffisants à rendre le premier effet. Le second demande des moyens plus multipliés et incomparablement plus énergiques. Il faut que l'exclamation *AH!* s'échappe avec violence et comme à travers des sanglots; que les syllabes *co* et *cie* soient frappées et soutenues avec force; que la syllabe *miei* reçoive un mordant outre la prolongation et l'appoggiature; enfin, que les mots *mieih... lamenti*, soient pleins d'émotion et séparés par un gémissement.

Si nous changeons de genre, les effets seront différents, mais tout aussi complexes. Soit la cavatine:

Le premier membre de phrase est soumis au crescendo: en outre, il est indispensable de faire ressortir les inflexions des notes *do, do*. Le *fa* et le *mi* de la troisième mesure seront clairs et vibrants; la préparation du trille sera portée, adoucie et formée par anticipation; puis le trille lui-même

Eine solche muss zuerst in ihrem allgemeinen Charakter betrachtet und hierauf die Einzelheiten der darzustellenden Person mehr als einer andern angeeignet werden. Jedem Charakter, jeder Person das ihr individuell Eigenthümliche zuzutheilen, ist das Mittel, alle seine Rollen in ebensoviele durch Kraft und Originalität hervortretende Musterbilde umzuschaffen.

Das Ganze der so eben untersuchten Dinge findet sich in mehr oder weniger entwickelter Weise in jedem Satze wieder; das Bruchstück des Récitatifs:

theilt sich in zwei Wirkungen. Die erste bezeichnet eine nur willkürliche Bewegung des Schreckens, einen Schrei der Angst, eine lebhaftere Erregung welche mit hellen und festen Tönen, mit hervortretender Kraft in der Aussprache der Syllabens *Di, stre* und *ques* wiedergegeben werden muss.

Die zweite bezeichnet eine Rückkehr in sich selbst, einen innären Schrecken; ein hohler Klang, die Kraft des Syllabirens und ein langsamer Vortrag sind hier die passenden Mittel. Die Syllabens *sa* und *nes* werden hierbei breit genöthigt.

Die erstere erhält einen Mordent um ihr einen Ausdruck der Kraft zu geben.

Folgendes Bruchstück

gibt Veranlassung zu ähnlichen Bemerkungen. Mit den Worten:

Jo credeva che alcuno,

drückt Desdemona eine Muthlosigkeit aus, welcher ein erschütternder Eindruck folgt; in dem darauf folgenden Vers:

Ah! come il Cielo s'unisce ai miei lamenti!

gelangt der Schmerz wieder zur Herrschaft. Einförmige und beinahe erstorbene Töne, mangelnder Athem reichen für die erste Wirkung aus; die zweite verlangt vielfachere und unvergleichlich stärkere Mittel. Die Ausrufung *Ah!* muss mit Heftigkeit und gleichsam zwischen Schluchzen hervorbrechen; die Syllabens *co* und *cie* müssen mit Kraft angeschlagen und ausgehalten werden und die Sylbe *miei* ausser der Verlängerung und Verzierung einen Mordent erhalten, so dass die Worte *mieih... lamenti*, voll Gemüthserregung durch ein Seufzen von einander getrennt werden. Verändern wir die Gattung, so werden die Wirkungen verschieden aber ebenso zusammengesetzt sein. Nehmen wir die Cavatine:

Das erste Satzglied ist einem *crescendo* unterworfen und dabei ist es nöthig den biegender Druck der Noten *c, c*, hervortreten zu lassen, das *f* und das *e* des dritten Taktes müssen hell und schwingend sein die Vorbereitung des Trillers getragen, weich und in Vorausnahme gebildet, hierauf der

sera renforcé avec éclat. Le *sol* de poitrine recevra le timbre couvert; les autres notes, au contraire, prendront le timbre ouvert. Il faut respirer devant le mot *aurora*, afin d'achever la phrase avec plénitude. Du reste, la tendresse, la grâce et la pureté doivent caractériser l'expression de cette phrase.

Le choix de la nuance dans chaque effet est de la plus grande importance. Certains chanteurs ont un sentiment très-juste; mais leur expression, trop concentrée, ne se manifeste pas assez, et leurs efforts nous laissent froids. Ne conviendrait-il pas d'adopter la nuance la plus vive, la plus méridionale, sans pourtant la rendre ni grimaçante ni commune?

De l'emploi varié que l'on peut faire des divers éléments que nous venons d'étudier naissent les styles différents.

Avant de passer à la question des styles, nous croyons nécessaire de signaler quelques circonstances qui souvent obligent l'artiste à modifier l'emploi de ses moyens et le système de son exécution. Ce sont: 1) la grandeur et la nature du local; 2) les ressources qu'il peut mettre au service de la composition; 3) les préjugés et le degré d'intelligence des auditeurs.

Premièrement. On conçoit qu'à l'église il faille moins de passion qu'au théâtre et plus d'onction et de simplicité. On conçoit encore que dans un vaste emplacement, des sons étendus, des couleurs jetées par masses et des contrastes prononcés soient préférables à des intentions fines et détaillées, et que celles-ci au contraire sont d'un effet plus heureux dans un local resserré. Gluck disait, à l'occasion de l'opéra d'*Orphée*, qu'il composait pour le théâtre de Parme: „*Grande sala, grosse note.*“

Lorsqu'on chante dans une vaste enceinte, on court le double danger de rester en deçà ou d'être à côté du résultat qu'on veut obtenir. Pour mettre l'exécution dans un juste rapport avec le local, le chanteur doit agrandir les effets, non par la violence des procédés, mais par le choix intelligent des moyens et la proportion exacte des détails avec l'ensemble. C'est surtout dans un vaste emplacement qu'il importe d'employer précisément le mécanisme capable de produire l'effet auquel on prétend; par exemple: pour préférer à la malédiction d'Edgard son dernier degré d'énergie, il ne faut recourir ni à une forte poussée de l'air, ni à un volume considérable de son, mais à l'explosion déchirante de la consonne et au timbre clair dans tout son éclat. On doit désirer que le texte présente à propos l'occasion d'appliquer ce procédé. Supposons, pour l'exemple dont il s'agit, les trois versions suivantes:

DONIZETTI *Edgardo.*

Lucia
Finale.

e la fè foi Ma - le - det - to
A - na - thè - me
Per - fi - di - e

C'est la troisième qui serait la plus vigoureuse, et la deuxième la plus froide.

De même pour exprimer l'agitation d'Assur.

Fremer sento il cor nel petto
(Introduction de *Semiramis.*) ROSSINI.

C'est aux sons marqués, c'est aux secousses nées des pou-

Triller selbst mit Glanz verstärkt werden, das *g* der Bruststimme muss den bedeckten Klang erhalten, die übrigen Noten dagegen den offenen; vor dem Wort *aurora* muss Athem genommen werden, um den Satz mit Fülle zu Ende zu bringen. Im Uebrigen müssen Zärtlichkeit, Anmuth und Reinheit den Ausdruck dieses Satzes charakterisiren.

Die Wahl der Schattirung einer jeden Wirkung ist von der grössten Wichtigkeit. Manche Sänger haben ein sehr richtiges Gefühl, aber ihr Ausdruck, zu sehr in sich geschlossen, tritt nicht genug hervor und ihre Bestrebungen lassen kalt. Würde es nicht zweckdienlich sein, die lebhafteste südlichste Schattirung anzunehmen, ohne sie jedoch zur Grimasse und gemein zu machen?

Aus der mannichfaltigen Anwendung welche man den verschiedenen so eben in Betrachtung gezogenen Elementen geben kann, entstehen die verschiedenen Style.

Bevor wir zu diesen übergehen, halten wir es für nöthig einige Umstände zu bezeichnen welche den Künstler öfters nöthigen, die Anwendung seiner Mittel und die Art ihrer Ausführung zu verändern. Diese sind: 1) Die Grösse und die Beschaffenheit des Lokals; 2) die Hilfsmittel welche er zum Vortheil der Composition anwenden kann; 3) die Vorurtheile und der Grad von Einsicht bei den Zuhörern.

Erstens. In der Kirche bedarf es begreiflicherweise weniger Leidenschaft dagegen aber mehr Weiche und Einfachheit als in dem Theater, ebenso sind in einem grossen Raume breite Töne in Massen und hervortretenden Gegensätzen gegebene Schattirungen, feinen und einzelnen Intentionen vorzuziehen, da diese im Gegentheil in einem beschränkten Lokal eine glücklichere Wirkung hervorbringen. Gluck sagte bei Gelegenheit der Oper *Orpheus*, welche er für das Theater von Parma komponirte: „*Gran Sala, grosse Noten.*“

Singt man in einem grossen Raume, so läuft man die doppelte Gefahr entweder unter oder neben dem beabsichtigten Resultat zu bleiben. Für ein richtiges Verhältniss der Ausführung in einem grossen Lokal muss der Sänger seine Wirkungen vergrössern, aber nicht durch die Gewalt seines Verfahrens, sondern durch einsichtsvolle Wahl der Mittel und übereinstimmendes Verhältniss der Einzelheiten zu dem Ganzen. Besonders wichtig ist es, in einem grossen Raume genau den für die beabsichtigte Wirkung geeigneten Mechanismus anzuwenden; zum Beispiel: um dem Fluche Edgards den höchsten Grad von Energie zu geben darf man seine Zuflucht weder zu einem starken Athemstossen noch zu einem bedeutenden Tongehalte nehmen, dagegen aber zu dem zerreisenden Abstoss des Consonanten und der hellen Klangfarbe in ihrem ganzen Glanze. Zu wünschen ist es dass die Worte für die Anwendung dieses Verfahrens zur rechten Zeit die Gelegenheit bieten. Unterstellt man für das gegebene Beispiel in dreierlei Art die folgenden Worte:

so würde die dritte die kräftigste, die zweite die kälteste sein.

Für den Ausdruck der Aufregung von Assur:

Fremer sento il cor nel petto
(Introduction de *Semiramis.*) ROSSINI.

müsste man sich ebenso der marquirten Töne, des aus den

mons et non à un autre procédé, qu'il faudrait s'adresser.

Secondement. La même manière de rendre un morceau ne saurait convenir à des chanteurs doués d'une puissance, d'une organisation et de ressources différentes.

Souvent même, par cette raison, des artistes différents seront amenés à présenter dans une même composition tout autant de nuances diverses qu'en comporte la passion unique qui l'anime. Cette liberté est parfaitement légitime, à la condition toutefois que l'harmonie générale n'en souffrira pas (1). Offrons un exemple pris au hasard.

Lungen entsprungenen Anstossens und nicht eines anderen Verfahrens bedienen.

Zweitens. Dieselbe Art des Vortrags eines Musikstücks würde für Sänger von verschiedener Kraft Organisation und verschiedenen Mitteln nicht immer passend sein.

Verschiedenartige Künstler werden aus diesem Grunde oft dazu veranlasst, einer Composition so viele verschiedene Schattirungen zu geben, als es nur die darin herrschende Leidenschaft verträgt. Diese Freiheit ist vollkommen zu billigen, insofern nicht die allgemeine Uebereinstimmung darunter Noth leidet (1). Geben wir ein dem Zufall entnommenes Beispiel.

ROSSINI
Tancredi
Caratina.

Lorsqu'un chanteur n'est pas doué d'une voix assez puissante pour remplir un grand local, il doit bien se garder d'avoir recours aux efforts, ni à l'exagération. Ces procédés, au lieu d'accroître les moyens de l'instrument, auraient pour effet de lui enlever le charme et la tenue, de lui communiquer un timbre rude et guttural, et, dans tous les cas, de l'exposer à de graves atteintes. L'expérience prouve que le seul moyen d'augmenter la portée des voix consiste à les renforcer avec modération et à les nourrir d'un courant d'air ménagé et continu. Une poussée régulière et prolongée peut seule ébranler et faire résonner la masse d'air contenue dans une vaste enceinte.

Troisièmement. Nous laissons à l'intelligence de l'artiste le soin de remplir ce paragraphe. Nous nous permettrons seulement de dire qu'il doit sacrifier le moins possible au faux goût. La mission de l'artiste est de former le goût du public, et non de le fausser en le flattant.

Les divers moyens que l'étude de la passion met à notre disposition constituent plus particulièrement la science du chanteur dramatique; mais ces ressources, ajoutées aux effets du style fleuri, forment un ensemble parfait qui permet à celui qui le possède d'arriver aux plus grands effets musicaux et dramatiques. Un organe pur, flexible, se pliant à toutes les nuances des timbres, à tous les besoins de la vocalisation; une syllabation ferme et correcte; une physiono-

Ist ein Sänger für die Ausfüllung eines grossen Lokals nicht mit einer hinreichend kräftigen Stimme begabt, dann hat er sich vor Anstrengung und Uebertreibung wohl zu hüten. Solches Verfahren würde dem Instrumente, anstatt dessen Mittel zu vermehren, seinen Reiz und seine Haltung benehmen, ihm einen rohen und kehlenartigen Klang mittheilen und jedenfalls es schweren Folgen aussetzen. Die Erfahrung lehrt als einziges Mittel die Tragweite der Stimmen zu vermehren, diese mit Mässigung zu verstärken und sie mit einem gemässigten und angehaltenen Luftstrom zu unterhalten. Ein regelmässiger und verlängerter Luftstrom kann allein die in einem grossen Raum eingeschlossene Luftmasse erzittern und erklingen lassen.

Drittens. Der Einsicht des Künstlers überlassen wir die Sorge diesen Paragraphen auszufüllen, und erlauben uns blos die Bemerkung, dass er dem falschen Geschmack so wenig wie möglich Opfer bringen darf. Die Aufgabe des Künstlers ist, den Geschmack des Publikums zu bilden und ihn nicht durch Schmeichelei zu verderben.

Die verschiedenen durch das Studium der Leidenschaft zu unserer Verfügung gestellten Mittel bilden ganz insbesondere die Wissenschaft des dramatischen Sängers, aber diese Mittel ergeben nur, wenn sie sich mit den Wirkungen des verzierten Styles vereinigen, ein vollkommenes Ganze, welches denjenigen der es besitzt in den Stand setzt, die höchsten musikalischen und dramatischen Wirkungen zu erreichen. Ein reines, geschmeidiges, allen Schattirungen der Klangfarben,

(1) Il suffit d'un changement de timbre pour modifier la signification logique d'une phrase. Le vers suivant:

Je veux l'entretenir un instant sans témoin, (RACINE.)
peut être adressé par un homme d'affaires à son client,
par un amant à sa maîtresse,
par un conspirateur à son complice,
par un criminel à son avocat, etc., etc., et dans ces divers cas, il changera de ton et de sens, et pourra exprimer le conseil, l'amour, la terreur, l'inquiétude.

(1) Eine Veränderung der Klangfarbe reicht hin, der logischen Bedeutung eines Satzes eine andere Wendung zu geben. Folgender Vers:

Je veux l'entretenir un instant sans témoin, (RACINE.)
kann gerichtet sein von einem Geschäftsmann an seinen Klienten,
von einem Liebhaber an seine Geliebte,
von einem Verschworenen an seinen Mitwissenden,
von einem Verbrecher an seinen Advokaten, u. s. w., u. s. w.;
in diesen verschiedenen Fällen ändert der Ton den Sinn und kann den Rath, die Liebe, den Schrecken, die Unruhe ausdrücken.

mie expressive; toutes ces qualités jointes à une âme qui ressent vivement les diverses passions, à un sentiment musical qui comprenne tous les styles: tel devrait être l'ensemble offert par tout chanteur qui aspire au premier rang. Hors de là, on ne saurait être qu'un artiste recommandable.

CHAPITRE V. DES STYLES DIVERS.

Aux divers styles de composition répondent dans l'exécution autant de styles différents.

En 1723, Tosi reconnaissait trois sortes de styles: *stilo di camera*, *stilo di chiesa*, e *stilo di teatro*. *Per il teatro* (dit toujours Tosi), *vago e misto*; *per la camera*, *miniato e fiorito*; *per la chiesa*, *affectuoso et grave*; c'est-à-dire:

Pour le théâtre, agréable et varié;

Pour les salons, fini et orné;

Pour l'église, touchant et grave.

Aujourd'hui que ces genres ne sont plus aussi distincts qu'aux deux derniers siècles, c'est la nature de la composition qui doit déterminer dans le choix du style. Si l'on tient compte des caractères différents que présentent la mélodie et les diverses manières de l'exécuter, on trouve qu'il y a trois styles principaux d'où dérivent tous les autres, à savoir:

Le style large, *canto spianato*;

Le style fleuri, *canto fiorito*;

Le style dramatique, *canto declamato*.

Le style large ne se subdivise pas.

Le *canto fiorito* peut se diviser en chants dits *d'agilità*, *di maniera*, *di grazia*, *di portamento*, *di bravura*, *di forza*, *di slancio*.

Le style *declamato* se divise en sérieux et en bouffe.

Ces noms expriment la nature du morceau ou les caractères dominants de l'exécution. Ainsi, par exemple, les mots *portamento*, *bravura*, *maniera*, indiquent le rôle principal que jouent dans l'un les ports de voix, dans l'autre les traits puissants, dans le troisième les formes gracieuses, etc.

§. I. Récitatifs.

Déjà, à l'article du *Rhythme*, nous avons dit que tantôt la musique suivait rigoureusement la mesure, et que tantôt elle s'en affranchissait. Le premier genre renferme les morceaux mesurés, auxquels on donne vulgairement le nom de *chant*, *canto*. Au deuxième genre appartiennent les morceaux non mesurés que l'on appelle *récitatifs*, du mot italien *recitare*, qui veut dire *déclamer*.

Le *récitatif* est donc une déclamation musicale libre. On en distingue deux espèces: le *récitatif parlé* (*recitativo parlante*) et le *récitatif chanté* (*recitativo instrumentale*). Dans les deux cas, il a pour base la prosodie grammaticale, et en suit rigoureusement les lois. Ainsi, il subordonne la valeur des notes, celle des pauses, le mouvement du débit et les accents, à la longueur ou à la brièveté prosodique des

allen Erfordernissen der Vokalisation sich anschmiegendes Organ, festes und richtiges Syllabiren, ausdrucksvolle Phisionomie, alle diese Eigenschaften vereinigt mit einer Seele welche die verschiedenen Leidenschaften lebhaft empfindet, mit einem musikalischen Sinn welcher alle Style versteht, diess alles vereinigt müsste von einem Sänger geboten werden welcher auf den ersten Rang Anspruch macht. Ohne diess kann man nur ein empfehlenswerther Künstler sein.

Fünftes Kapitel.

Von den verschiedenen Stylarten.

Den verschiedenen Stylen der Composition entsprechen ebensoviele der Ausführung.

Im Jahr 1723 nahm Tosi drei Stylarten an: *stilo di camera*, *stilo di chiesa*, e *stilo di teatro*. *Per il teatro* (sagt Tosi immer), *vago e misto*; *per la camera*, *miniato e fiorito*; *per la chiesa*, *affectuoso e grave*;

für das Theater, angenehm und vermischt;

für die Kammer, sorgsam ausgearbeitet und verziert;

für die Kirche, Gemüth erregend und ernst.

Heut zu Tage, wo diese Gattungen nicht mehr wie in den zwei letzten Jahrhunderten unterschieden werden, muss der Charakter der Composition die Wahl des Styls für den Vortrag bestimmen. Betrachtet man die verschiedenen durch die Melodie und deren verschiedene Vortragsweise sich darstellenden Charaktere, so ergeben sich drei Hauptstylarten, von welchen sich alle übrigen ableiten, nämlich:

Der breite Styl, *canto spianato*;

Der verzierte Styl, *canto fiorito*;

Der dramatische Styl, *canto declamato*.

Der breite Styl hat keine Unterabtheilung.

Der verzierte Styl kann sich nach den mit dem Beisatze bezeichneten Gesangsarten abtheilen, *canto d'agilità*, *di maniera*, *di grazia*, *di portamento*, *di bravura*, *di forza*, *di slancio*.

Der dramatische oder deklamirte Styl theilt sich in den ernsten und komischen.

Diese Benennungen bezeichnen die Beschaffenheit des Musikstücks oder den vorherrschenden Charakter seines Vortrags. So zeigen zum Beispiel die Benennungen *portamento*, *bravura*, *maniera* an, dass bei der ersten das Tragen der Stimme, bei der zweiten glänzende Figuren, bei der dritten anmuthige Formen vorherrschend sind.

§. I. Rezitative.

Schon bei dem Artikel von dem Rhythmus haben wir bemerkt, dass die Musik dem Takte bald streng folgt, bald aber auch sich von diesem mehr oder weniger entfernt. Die erste Art enthält die im Takte sich bewegenden Musikstücke, welche man gewöhnlich mit der Benennung *Gesang*, *canto*, bezeichnet. Zu der zweiten Art gehören die nicht im Takte vorgetragenen Musikstücke, welche man nach dem italienischen Wort *recitare*, deklamiren, *Rezitative* nennt.

Das *Rezitative* ist also eine freie musikalische Deklamation, es unterscheidet sich durch zwei Gattungen: das gesprochene *Rezitative* (*recitativo parlante*) und das gesungene *Rezitative* (*recitativo instrumentale*). In beiden Fällen hat es die grammaticale Prosodie, deren Gesetzen es streng folgt, zur Grundlage. So unterstellt es die Geltung der Noten, der Pausen, die Bewegung des Vortrags und der Accente, der

syllabes, à la ponctuation, en un mot, au mouvement du discours. L'application de ce précepte est absolue, et suppose chez l'exécutant la connaissance parfaite de la prosodie de la langue dans laquelle il chante, et l'intelligence de ce qu'il débite. Cet avantage peut seul l'empêcher de déplacer les accents, et de dénaturer le sens des paroles par de fausses inflexions, ou par des repos mal placés.

Récitatif parlé (*Ricicativo parlante*).

Le récitatif parlé est exclusivement réservé au genre et à l'opéra bouffe (1). Il est syllabique, et se rapproche du simple discours, parce qu'il se parle en même temps qu'il se chante. La *cantilène* de ce récitatif est, en général, écrite pour le *medium* de la voix, et se débite comme la comédie, avec grâce, avec verve et naturel. Le compositeur module de temps en temps pour rompre la monotonie de la même gamme et pour mieux exprimer toutes les variétés de la diction. La cantilène doit se parler tant que dure le même accord; mais dès que la modulation se présente, il faut graduellement reprendre l'intonation, afin de rendre sensible la résolution des accords. Le moment de cette reprise est presque toujours indiqué par la 7^e de la dominante, que le *maestro al cembalo* ou les basses doivent, autant que possible, faire entendre d'avance.

prosodischen Länge oder Kürze der Sylben, der Interpunction, mit einem Wort, der Bewegung der Rede. Die Anwendung dieser Vorschrift ist eine durchaus nothwendige und setzt bei dem Ausübenden die vollkommene Kenntniss derjenigen Sprache in welcher er singt, sowie die Auffassung dessen, was er vorträgt voraus. Diese Kenntnisse allein können ihn schützen die Accente zu verwechseln oder den Sinn der Worte durch unrichtige Biegungen oder schlecht angebrachte Ruhepunkte zu entstellen.

Das gesprochene Rezitativ (*Recicativo parlante*).

Das gesprochene Rezitativ ist ausschliesslich der komischen Gattung und Oper vorbehalten (1). Es ist syllabisch und nähert sich der einfachen Rede, weil es zu gleicher Zeit gesprochen und gesungen wird. Die Cantilene dieses Rezitativs ist im Allgemeinen für die mittlere Stimmlage geschrieben und wird wie in der Comödie mit Anmuth, Feuer und Natürlichkeit vorgetragen. Der Tonsetzer modulirt bisweilen um die Eintönigkeit der nemlichen Tonleiter zu unterbrechen und vortheilhafter alle Wendungen der Rede auszudrücken. Die Cantilene wird während dem Aushalten eines und desselben Akkordes gesprochen, bei vorkommender Modulation muss aber die Intonation stufenweise erfasst werden, um den Schluss der Akkorde fühlbar zu machen. Der Augenblick für dieses Erfassen ist beinahe immer mit dem Dominantseptimenakkord bezeichnet, welchen der *maestro al cembalo* oder die Bässe soviel wie möglich im Voraus anschlagen müssen.

MOZART
Don Giovanni
Cavatina.

Don Giovanni. Zerlina.

al fin siam li-be-ra-ti Zer-li-net-tà gen-til da quel scioc-co-ne che ne di-te mio ben so far pu-li to si

D^o Giovanni.

signòrè è mio ma-ri-to chi? co-lui? vi par che un o nest' - uo-mo un no-bil ca-va-lier qual io mi van-to pos-sa sof-

- frir che quel vi-set-to d'ò-ro quel vi-soin-zuc-che-ra-to daun vi-fol-cac-cio vil sia stra-paz-za-to

Comme les récitatifs ne sont, en général, qu'une espèce de lieux communs, l'artiste a le droit, sans manquer au compositeur, d'en changer la mélodie; il le peut surtout, lorsque la résolution de l'accord embarrasserait sa mémoire. Il doit, dans cette circonstance, varier hardiment la cantilène, sans sortir de la gamme dans laquelle il chante et sans toucher à la 7^e de la dominante, jusqu'au moment où les accompagnements la font entendre. Alors, il résoudra sa partie à la 3^e majeure de l'accord que présente la résolution régulière. Cette note, étant note réelle dans plusieurs accords à la fois, éloigne pour lui la chance de se trouver hors du ton. La plus longue routine ne peut suppléer qu'imparfaitement

Da die Rezitative im Allgemeinen nur eine Art von Gemeinplätzen sind, so ist der Künstler berechtigt, ohne gegen den Tonsetzer zu verstossen, die Melodie zu verändern; er kann diess besonders dann, wenn der Schlussakkord sein Gedächtniss in Verlegenheit setzen sollte. In solchem Falle muss er die Cantilene mit Kühnheit verändern, ohne jedoch die Tonleiter in welcher er singt zu verlassen und die Dominante früher anzugeben als sie das Accompagnement hören lassen wird. Alsdann wird er mit der grossen Terz des mit dem regelmässigen Schluss erfolgten Akkordes seine Stimme schliessen; da diese Note zu gleicher Zeit mehreren Akkorden angehören kann, so entgeht er durch sie der Gefahr, sich

(1) Voir les récitatifs du *Barbiere di Siviglia*, du *Matrimonio segreto*, de *Don Giovanni*, de la *Cenerentola*, etc.

(1) Siehe die Rezitative des *Barbiere di Siviglia*, *Matrimonio segreto*, *Don Giovanni*, der *Cenerentola*, u. s. w.

à la connaissance de l'harmonie dans l'application de cette règle. Exemple d'une longue tirade sur le même accord :

Presto, va con costor, etc.

(Don Giovanni.)

Le recitatif parlé souffre rarement des fioritures; les seules qu'on se permette en général sont les *grupetti*, et c'est par eux que l'on termine. Ex.:

MOZART
Don Giovanni
Récitatif.

Don Giovanni.

so - li sa - re - mo e là gio - jel - - lo mi - o ci spo - se - re - mo
e là gio - jel - - lo mi - o ci spo - se - re - mo
e là gio - jel - - lo mi - o

L'appoggiature trouve aussi sa place dans le recitatif, non pas comme ornement, mais comme élévation de la voix pour exprimer l'accent tonique des mots *piani* ou *sdrucchioli* suivis d'une pause. Cette élévation tombe toujours sur la première des deux ou des trois notes égales, en raison de l'espèce du mot.

Dans le corps des phrases, on supplée souvent à l'appoggiature par la prolongation du son. Dans les deux cas, la note qui porte la syllabe longue doit avoir au moins une valeur double des syllabes brèves.

Les chanteurs habiles ont grand soin d'introduire une certaine variété dans la forme et dans le mouvement des cantilènes, c'est-à-dire qu'ils évitent les valeurs égales, le retour des repos placés à distances égales, la répétition des mêmes intonations et la symétrie des accents.

ausser dem Ton zu befinden. Bei der Anwendung dieser Regel kann auch die längste Routine nur unvollkommen die Kenntniss der Harmonie ersetzen. Beispiel eines langen Verweilens auf einem und demselben Akkord:

Presto, va con costor, etc.

(Don Giovanni.)

Das gesprochene Rezitativ verträgt selten Verzierungen; die einzigen, welche man sich im Allgemeinen erlaubt, sind die *grupetti*, mit welchen man schliesst. Z. B.:

Der Vorschlag findet auch seinen Platz in dem Recitativ, aber nicht als Verzierung, sondern als Erhebung der Stimme für den Ausdruck des tonischen Accentus bei den mit einer Pause gefolgten *piani* oder *sdrucchioli* Worten. Diese Erhebung fällt immer auf die erste von zwei oder drei gleichen Noten, nach Massgabe der Gattung des Wortes.

In der Mitte der Sätze wird der Vorschlag oft durch die Verlängerung des Tons ersetzt. In beiden Fällen muss die die lange Sylbe tragende Note wenigstens die doppelte Geltung der kurzen Sylben haben.

Gebildete Sänger haben eine grosse Sorgfalt für eine gewisse Mannigfaltigkeit der Formen und der Bewegung in den Cantilänen, das heisst, sie vermeiden gleiche Geltungen, die Wiederkehr der in gleiche Entfernung gelegten Ruhepunkte, die Wiederholung der nemlichen Intonationen und die Gleichförmigkeit der Accente.

MOZART
Don Giovanni
Duetto.

Don Giovanni.

una al - tra sor - te vi pro - cu - ranque glioc chi brie con cel - li quei lab -
- bret - ti si bel - li quel - le di - tuc - cia candide o - do - ro - se par - mi toccar giun - ca - ta e fi - utar ro - se
- bret - ti si bel - li quel - le di - tuc - cia candide o - do - ro - se par - mi toccar giun - ca - ta

Lorsque la cantilène est fréquemment rompue par des distances de 3°, 4°, 5°, on la rendra chantante en employant les notes des passage qui se trouvent entre ces intervalles.

Ist die Cantilene oft durch die Entfernung von Terzen, Quarten, Quinten unterbrochen, so wird sie durch die Anwendung der zwischen diesen Intervallen liegenden Noten sangbar gemacht.

Récitatif instrumenté (*Recitativo instrumentale*).

Le récitatif instrumenté est *libre* ou *obligé* (mesuré). S'il est obligé, on le considérera comme un fragment d'air, et il devra en conséquence être soumis aux règles du genre. Le récitatif instrumenté exprime les sentiments élevés et pathétiques, et doit se chanter d'une manière large et soutenue. Ex :

ROSSINI
Otello
Cavatina Recit.

vin_cemmo o pa_dri i per_fi_di ne_mi_ci cad_de ro es_tin_ti a lor fu_ror ri_

- tol_si si_cu_ra o mai d'ogni fu_tu ra of_fe_sa Ci_pro di questo suol for_za e di_fe_sa
for_za e di_fe_sa

Aux règles relatives à la prosodie, nous ajouterons les observations suivantes. Les valeurs des notes et celles des pauses n'étant souvent déterminées que par le besoin de diviser régulièrement la mesure, elles ne sont, à vrai dire, qu'un indice du mouvement que doit avoir la pensée. Le mouvement véritable sortira du sens des vers et de celui des phrases musicales. Les deux notes égales suivies d'une pause ne se disent jamais comme elles sont écrites. Le besoin de marquer l'accent exige, aussi bien dans le récitatif sérieux que dans le bouffe, que l'on change la première des deux notes en une appoggiature supérieure ou inférieure, suivant que le goût le conseille. En effet, chantez scrupuleusement, note par note, le récitatif qui commence la scène d'Orphée :

Sposa Euridice ;
(*Orphée, GLUCK.*)

celui de dona Anna près de son père mourant :

Ma qual mai s'offre, oh Dei ;
(*Don Juan.*)

ou bien la scène de Sara :

Chi per pietà mi dice ;
(*Sacrifice d'Abraham.*)

et ces trois chefs-d'oeuvre de déclamation deviennent insupportables au bout de quelques mesures.

Quelquefois on intercale entre les deux notes une double appoggiature, ainsi que cela a été vu page 61.

Sans pouvoir déterminer l'emploi particulier des appoggiatures supérieures et inférieures, nous dirons cependant que l'appoggiature inférieure est plus pathétique que la supérieure.

Dans le récitatif français, au lieu d'employer l'appoggiature sur la première des deux notes, on prolonge souvent la note qui porte la syllabe longue, c'est-à-dire la première des deux notes ; cette habitude tient sans doute à ce qu'en français la voix s'éteint sur les terminaisons féminines. Néanmoins, dans beaucoup de cas, l'appoggiature peut être employée avec avantage. Ex :

Gesungenes Recitativ (*Recitativo instrumentale*.)

Das gesungene Recitativ ist frei oder gebunden (im Takte). Das gebundene wird wie ein Bruchstück einer Arie angesehen und muss folglich den Regeln dieser Gattung unterworfen werden. Das gesungene Recitativ drückt erhabene und pathetische Gefühle aus und muss in breiter und gehaltener Manier vorgetragen werden. Z. B. :

In Bezug der Regeln für die Prosodie wollen wir folgende Bemerkungen hinzufügen. Da die Geltungen der Noten und Pausen oft nur durch das Bedürfniss den Takt regelmässig auszufüllen angezeigt werden, so bilden sie in der That nichts weiter als die Anzeige, welche Bewegung der Gedanke haben soll. Die eigentliche Bewegung ergibt sich aus dem Sinn der Verse und der musikalischen Sätze. Die beiden von einer Pause gefolgtten gleichen Noten werden nie, wie sie geschrieben, vorgetragen. Die Nothwendigkeit den Accent zu bezeichnen, verlangt ebensowohl in dem ersten als dem komischen Recitativ, dass man die erste der beiden Noten, wie es nun gerade der Geschmack anrath, in einen oberen oder unteren Vorschlag verändert. Wollte man in der That gewissenhaft Note für Note singen in dem Anfangsrecitativ der Scene von Orpheus :

Sposa Euridice ;
(*Orphée, GLUCK.*)

oder in dem der Donna Anna neben ihrem sterbenden Vater :

Ma qual mai s'offre, oh Dei ;
(*Don Juan.*)

oder auch in dem der Sara :

Chi per pietà mi dice ;
(*Sacrifice d'Abraham.*)

so würden diese drei Meisterstücke der Deklamation nach Verlauf einiger Takte unerträglich werden.

Manchmal schaltet man zwischen den beiden Noten einen doppelten Vorschlag ein, wie diess Seite 61 gezeigt wurde.

Ohne die besondere Anwendung der oberen und unteren Vorschläge bestimmen zu können, bemerken wir nur dass der untere pathetischer ist als der obere.

In dem französischen Recitativ verlängert man oft, anstatt den Vorschlag auf die erste der beiden Noten zu legen, die Note welche die lange Sylbe trägt, das heisst, die erste der beiden Noten ; diese Gewohnheit findet ohne Zweifel ihren Grund, weil im Französischen die Stimme auf den weiblichen Endungen erlischt. Demungeachtet kann in vielen Fällen der Vorschlag mit Vortheil angewendet werden. Z. B. :

SACCHINI
Œdipe a colonne
Air Récitatif.



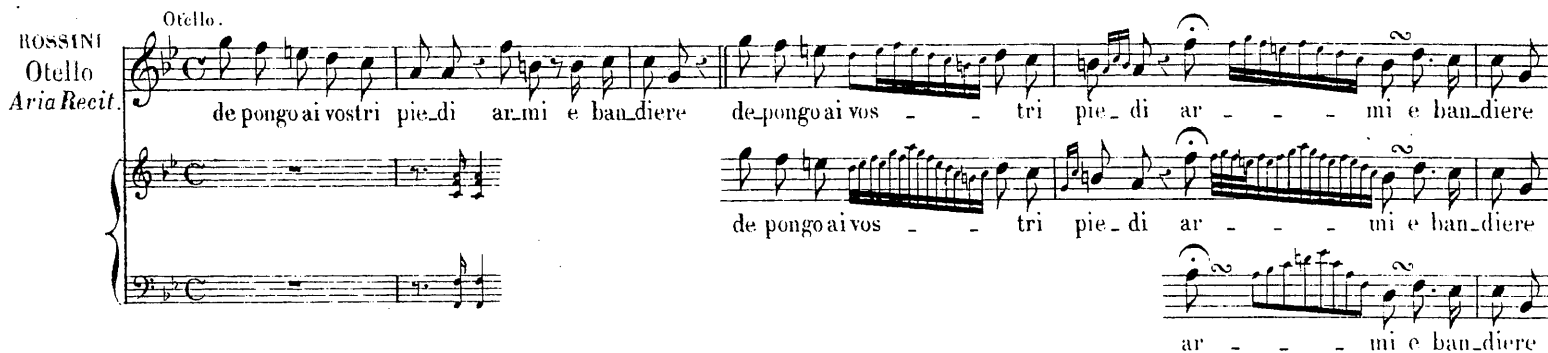
un temple o jour d'ef_froi ô suppli - ce! ô tourment!

On termine heureusement le récitatif instrumenté par des ornements qui donnent de la rondeur à la pensée musicale. La couleur de ces ornements doit toujours répondre à celle du récitatif lui-même. Ex.:

Man beendet das gesungene Recitativ auf eine glückliche Weise mit Verzierungen, welche den musikalischen Gedanken abrunden. Die Schattirung dieser Verzierungen muss immer der des Recitativs selbst entsprechen. Z. B.:

ROSSINI
Otello
Aria Recit.

Otello.



de pongo ai vostri pie-di ar-mi e ban-diere de pongo ai vos - - tri pie-di ar - - - mi e ban-diere

de pongo ai vos - - tri pie-di ar - - - mi e ban-diere

ar - - - mi e ban-diere

ROSSINI
Otello
Romanza Recit.

Desdemona.



i sos-pi-ri d'I-sau-ra ed il mio pian-to

égales et couvertes. long.
p gleich und gedeckt. lang.

pi - - ri d'I-sau-ra ed il mio pian-to

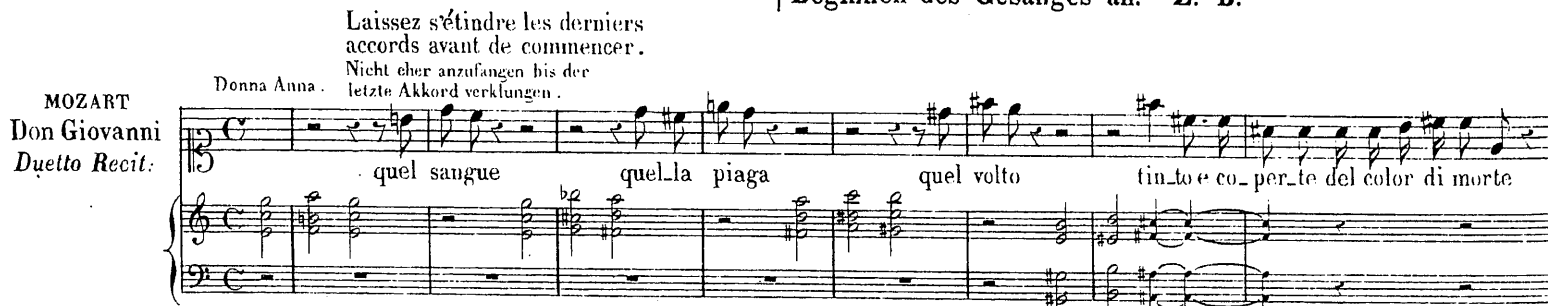
ed

Dans le récitatif instrumenté, la voix doit rester entièrement dégagée de l'accompagnement. C'est pourquoi les accords ne se frapperont que lorsque le chant aura cessé, et vice versâ. Ex.:

Bei dem gesungenen Recitativ muss die Stimme immer ganz frei von der Begleitung erhalten werden. Desswegen schlagen die Akkorde nur nach Beendigung oder vor dem Beginnen des Gesanges an. Z. B.

MOZART
Don Giovanni
Duetto Recit.

Donna Anna.



quel sangue quella piaga quel volto tin-to e co-per-te del color di morte

Laissez s'éteindre les derniers accords avant de commencer.
Nicht eher anzufangen bis der letzte Akkord verklungen.

MEHUL
Joseph
Air Recit.

Joseph.



au mi-lieu des hon-neurs de la magni-fi-cen-ce

Laissez finir la voix avant de frapper l'accompagnement.
Die Begleitung setzt zuerst nach Beendigung des Gesanges ein.

Souvent, pour dégager la voix, on réunit des accords qui étaient séparés par du récit. Ex.:

Ofters werden die im Recitativ getrennten Akkorde, um die Stimme von der Begleitung frei zu erhalten, zusammengezogen. Z. B.:

BELLINI
Beatrice
Cavatina Recit.

Beatrice.



che non mi dèe l'in-gra - - to ah! me l'in-gra - - to



Lorsque la mélodie est faible, on lui prête un tour plus heureux par l'emploi des traits, de la répétition des mots, des accents, des couleurs de toute espèce; bref, on peut tout se permettre, pourvu que l'on fasse ressortir avec ensemble, et dans leur véritable caractère, les sentiments que l'on exprime.

Dans le récitatif suivant, on peut remarquer les changements des notes et la répétition du mot *altri* (1).

Ist die Melodie schwach, so erhält sie eine glücklichere Wendung durch die Anwendung von Figuren, durch die Wiederholung der Worte, der Accente, der Schattierungen jeder Art; kurz, man kann sich alles erlauben, vorausgesetzt, dass man den Ausdruck der Empfindungen in ihrem Ganzen und in ihrem wahren Charakter hervortreten lässt.

In dem folgenden Recitativ wird man die Veränderungen der Noten und die Wiederholung des Wortes *altri* bemerken (1).

BELLINI
Beatrice.
Beatrice
Recit: e chi vi die_de di giu-di - car - mi il dritto ovunque io volga gli oc_chi sor_pre - si al - tri non veggo in -

Changement.
Veränderung. die_de di giu-di - car - mi il dritto o_vunque io volga gli oc_chi sor_presi altri al_tri non veg-go in -

tor_no che miei vas_sal_li plein.
tor_no che miei vas_sal_li

Terminons cet article en avertissant l'élève de mettre de grandes pauses après les ritournelles qui ouvrent les récitatifs. L'auditeur sera mieux préparé à l'écouter, et son chant se détachera de tout ce qui a précédé. C'est d'ailleurs un moyen de reprendre le calme que l'aspect du public fait perdre d'abord à presque tous les artistes. Quelques inspirations faites avec lenteur, et conservées jusque vers les dernières mesures de la ritournelle, ont pour effet de ralentir la circulation, et de rendre à l'appareil respiratoire et au larynx la liberté et le calme dont ils ont besoin.

§. II.

Canto spianato (Chant simple et chant large).

Ce genre, le plus élevé de tous, mais aussi le moins piquant, à cause de la lenteur de son mouvement et de la simplicité de ses formes, repose uniquement sur les nuances de la passion, et la variété du clair-obscur musical. Ici, rien ne pourrait suppléer à l'exactitude de l'intonation, à l'expression de la voix, à la pureté et aux effets de la syllabation, au coloris musical. Ce style a pour ressources principales la netteté de l'articulation et les divers degrés d'énergie qu'elle comporte; la tenue et l'égalité de la voix; la

(1) Voyez, pour les récitatifs instrumentés, les rôles de donna Anna dans *Don Giovanni*, tous les rôles dans *Guillaume Tell*, les partitions de *Sémiramide*, *Otello*, *Lucia*; les ouvrages de Gluck, les cantates de Porpora, etc.

Schliessen wir diesen Artikel mit der Bemerkung für den Schüler, grosse Pausen nach den das Recitativ eröffnenden Ritornells zu machen. Der Zuhörer wird besser zum Anhören vorbereitet und der Gesang von allem Vorhergehenden abgesondert. Ausser diesem ist es noch ein Mittel, die Ruhe, welche anfänglich beinahe alle Künstler bei dem Anblick des Publikums verlieren, wiederzugewinnen. Einiges langsam genommene und bis gegen die letzten Takte des Ritornells aufgesparte Athemholen hat die Beruhigung des Blutlaufes zur Folge und gibt dem Stimmapparat sowie dem Kehlkopf die nöthige Freiheit und Ruhe.

§. II.

Einfacher, breiter Gesang. Canto spianato.

Diese Gattung des Gesanges, die erhabenste von allen, wegen der Langsamkeit ihrer Bewegung und der Einfachheit ihrer Formen aber auch die weniger hervortretende, beruht allein auf den Schattierungen der Leidenschaft, auf der Mannigfaltigkeit des musikalischen Helldunkels. In ihr kann die Genauigkeit der Intonation, der Ausdruck der Stimme, die Reinheit und die Wirkung des Syllabirens, das musikalische Colorit mit nichts Anderem ersetzt werden. Die Hauptmittel dieses Styls sind: Die Deutlichkeit der Aussprache und die

(1) Siehe für das gesungene Recitativ die Rolle der Donna Anna in *Don Juan*, alle Rollen von Wilhelm Tell, die Partituren von *Semiramis*, *Otello*, *Lucia*; die Werke von Gluck, die Cantaten von Porpora, u. s. w.

convenance, la fusion ou la délicatesse des timbres; l'emploi des sons filés dans toutes les variétés; les nuances le plus fines du forte-piano, les ports de voix, le *tempo rubato*. L'artiste qui a obtenu ce résultat difficile de donner avec ces seules ressources leur effet complet aux *cantabili*, sait phraser toutes sortes de chants.

Dans le chant *spianato*, qui est le moins favorable à l'ornementation, la flexibilité mécanique du gosier ne saurait jouer le premier rôle. La surabondance de fioritures, qui étouffe sous la masse des détails les effets d'un style large et sévère, est le défaut que l'on pardonne le plus difficilement. Sans pouvoir déterminer d'une manière précise les ornements qu'il faudrait écarter de ce style, on peut établir, en général, qu'il faut en exclure les arpèges et les fioritures composés d'intervalles durs et difficiles. Les diverses appoggiatures, les *mordenti molli*, les trilles, trouvent heureusement ici leur place, et donnent à la mélodie un certain relief qui plaît. Les autres ornements, lorsqu'on y a recours, doivent être employés avec réserve, et répondre, par la gravité de leur mouvement et la douceur de leur expression, à la largeur et à la couleur du genre.

Il va sans dire que, s'il faut s'interdire la précipitation, les traits exécutés d'une manière brillante et rapide, les couleurs trop détaillées, il est également nécessaire d'éviter la prolongation pesante des notes suivies d'une pause, la langueur dans les terminaisons, l'abus des sons filés, des ports de voix, etc.

Un des caractères distinctifs de ce style, c'est que le chant doit être constamment uni et lié, ce qui oblige à opérer sans *expiration*, saccade ni sécheresse, la passage d'un son au son voisin. Il faut également que les changements de registre s'exécutent assez habilement pour rester inaperçus.

Dans ce style, les sons filés jouent un rôle très-important. „*Una spianata di voce ben fatta*, dit Anna Maria Celloni, *fa onore al discepolo ed al maestro, dimostrando tosto abbastanza l'ottima scuola.*“ L'élève profitera donc des occasions de faire une belle tenue sur ses notes le plus claires, les plus sonores et les plus fermes de sa voix. Le lecteur se rappelle les divers procédés que nous avons indiqués comme devant servir à l'exécution de sons filés (première partie). Nous ne parlerons donc que des cas où il est bon d'y avoir recours. On filera (1):

1) La note placée sous le point d'orgue, qu'elle soit seule ou suivie d'un trait. Ex.:

BELLINI
Norma
Cavatina.

Norma.
die di al lo-ra

DONIZETTI
Lucia
Rondo.

Lucia.
io pre-ghe-rò per-tè

(1) Ces règles relatives aux sons filés ne s'appliquent pas exclusivement au style *spianato*: elles s'étendent à tous les styles. On voudra bien se souvenir de cette observation dans les paragraphes suivants.

Aux dix-septième et dix-huitième siècles, les musiciens débutaient habituellement par une *messa di voce* pour captiver immédiatement l'attention du public.

verschiedenen Stufen der Kraft welche sie verträgt, das Aushalten und die Gleichheit der Stimme, das Uebereinstimmen, die Mischung oder Zartheit der Klangfarben, die Anwendung gezogener Noten in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit, die zartesten Schattirungen des Forte-piano, das Tragen der Stimme, das verschobene Zeitmass *tempo rubato*. Der Künstler, welcher dahin gelangt ist allein mit diesen Hilfsmitteln den *Cantabili* ihre vollständige Wirkung zu geben, versteht alle Arten des Gesanges vorzutragen.

Bei diesem einfachen, der Verzierung am wenigst günstigen, *spianato* Gesang kann die mechanische Beweglichkeit der Kehle nicht die erste Rolle spielen. Eine Ueberladung von Figuren, welche durch ihre vielen Einzelheiten die Wirkung eines breiten und ernsten Gesanges unterdrücken, ist der unverzeihlichste Fehler. Können gleich die von diesem Style auszuschliessenden Verzierungen in ganz bestimmter Weise nicht angegeben werden, so lassen sich doch im Allgemeinen die Arpeggien und die aus harten und schwierigen Intervallen zusammengesetzten Figuren als solche bezeichnen. Die verschiedenen Vorschläge, die weichen Mordente, die Triller sind hier sehr wohl an ihrem Platz und verleihen der Melodie ein gewisses gefälliges Hervortreten. Nimmt man seine Zuflucht zu andern Verzierungen, so müssen diese mit Vorsicht angewendet werden und durch den Ernst ihrer Bewegung, sowie die Zartheit ihres Ausdrucks der Breite und Farbe dieser Gesangsgattung entsprechen.

Es versteht sich von selbst, dass, sowie man sich das Uebereilen, die Ausführung von glänzenden und schnellen Figuren, zu sehr ins Einzelne gehende Farben nicht gestatten darf, es ebenso nothwendig ist, die schwerfällige Verlängerung von Noten auf welche eine Pause folgt, die Mattigkeit ihrer Beendigung, den Missbrauch gezogener Noten, des Tragens der Stimme, u. s. w. zu vermeiden.

Ein unterscheidendes Merkmal dieses Styls ist es, dass der Gesang anhaltend gleich und gebunden sein muss, was bei einer Passage von einem Ton zu dem anderen eine Ausführung nöthig macht, die sich ohne Aushauchen Stossen oder Trockenheit bewerkstelligt. Ebenso müssen die Wechsel der Register, ohne sie wahrzunehmen, geschickt angewendet werden.

In diesem Style spielen die gezogenen Töne eine sehr wichtige Rolle. „*Una spianata di voce ben fatta*, sagt Anna Maria Celloni, *fa onore al discepolo ed al maestro, dimostrando tosto abbastanza l'ottima scuola.*“ Der Schüler hat daher die Gelegenheiten zu einem schönen Aushalten der hellsten, klangvollsten und festesten Töne seiner Stimme zu benutzen. Der Leser erinnert sich der verschiedenen für die Ausführung der gezogenen Noten von uns angegebenen Verfahrensarten, (Erster Theil). Wir sprechen desshalb nur von den Fällen ihrer geeigneten Anwendung. Man zieht (1):

1) Die unter einem Halt gestellte Note, gleichviel ob sie allein oder von einer Figur gefolgt sei. Z. B.:

(1) Diese auf die gezogenen Noten sich beziehenden Regeln finden ihre Anwendung bei dem einfachen Style nicht ausschliesslich; sie erstrecken sich auf alle Style. Man erinnere sich dieser Bemerkung in den folgenden Paragraphen. Die Musiker des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts traten gewöhnlich mit einer *messa di voce* auf, um sogleich die Aufmerksamkeit des Publikums zu fesseln.

Le *largo* pur convient aux sentiments pathétiques; les autres genres mixtes sont mieux appropriés aux sentiments nobles et élevés, quelle que soit la passion qu'ils expriment, gaieté, tristesse, etc.

Dans le chant *spianato*, il faut, en raison même de la simplicité des formes, que l'artiste remue l'âme, sous peine de paraître plat et languissant. Aussi l'inhabileté de la plupart de nos chanteurs, dans ce genre posé et délicat, a obligé les compositeurs à lui substituer, dans leurs ouvrages, des mélodies syllabiques et d'un rythme décidé. Ce système facilite beaucoup la tâche des exécutants, puisque, sous prétexte d'affronter le mérite d'un chant large, ils s'épargnent l'étude des nuances, du clair-obscur, d'une vocalisation savante, des variétés de style, enfin cette préparation laborieuse et complète qui est l'éducation véritable du chanteur. A tout cela ils se contentent de substituer la force de la voix et l'exagération des sentiments: on arrive par cette route à la décadence de l'art.

Beaucoup de chanteurs, je le sais, prétendent que l'étude de la vocalisation est complètement inutile pour qui ne vise qu'au chant large. Cette assertion, plus commode que fondée, est contraire à l'expérience. Le chant large devient d'autant plus facile, que l'on a plus complètement formé l'organe aux difficultés de vocalisation; disons même que cette souplesse est indispensable à qui veut exceller dans le *largo*. Les voix lourdes ne peuvent arriver à la perfection dans aucun genre. Nous pourrions citer au besoin des artistes qui savaient réunir une tenue de voix qui ne laissait rien à désirer à une agilité des plus brillante.

§. III.

Canto fiorito (Style fleuri) (1).

Ce nom générique comprend tout style qui abonde à la fois en ornements et en couleurs. Le style fleuri permet au chanteur de déployer la fertilité de son imagination, et de faire valoir la sonorité et la souplesse de sa voix. Ici, comme dans le *canto spianato*, on emploie la *missa di voce*, le *tempo rubato*, les ports de voix, le forte-piano, en un mot tous les accents musicaux dont il a été parlé dans le chapitre consacré à l'art de phraser. Mais le principal effet de ce style se base sur les traits. On doit avant tout les approprier, par leur harmonie, leur caractère et leur exécution, à l'harmonie et au caractère du morceau, ainsi qu'au sens des paroles.

ARIA. —	«Casta diva.»	Norma
—	«Ahi! se tu dormi svegliati.»	Capuletti e Montecchi.
—	«Idolo del mio cor.»	Romeo e Giulietta.
—	«Bel raggio lusinghiero.»	Semiramide.
—	«Per che non ho del vento.»	Lucia.
—	«Qui la voce sua soave.»	Puritani.
—	«In si barbara sciagura.»	Semiramide.
—	«Sois immobile et vers ta terre.»	Guillaume Tell.
—	«Dove sono.»	Nozze di Figaro.
—	«Ah non credea mirarti.»	Sonnambula.

(1) Garcia, Pellegrini, M. Tamburini, Mademoiselle Sonntag en 1829, madame Damoreau.

Das eigentliche *largo* entspricht pathetischen Empfindungen; die andern gemischten Gattungen, welche auch die von ihnen ausgedrückte Leidenschaft sei, Munterkeit, Traurigkeit, u. s. w., eignen sich mehr für edle und erhabene Empfindungen.

In dem einfachen Gesange muss der Künstler der Einfachheit der Formen selbst wegen um so mehr die Seele bewegen, als er sonst platt und langweilig erscheint. Die Ungeschicklichkeit der Mehrzahl unserer Sänger in dieser gehaltenen und feinen Gattung hat die Tonsetzer gezwungen, an ihre Stelle in ihren Werken syllabirte und scharf rhythmisirte Melodien zu setzen. Dieses erleichtert den Ausführenden ihre Aufgabe um Vieles, weil, unter dem Vorwande dem Verdienste eines breiten Gesanges Trotz zu bieten, sie sich das Studium der Schattirungen ersparen, das Studium des Helldunkels, einer sorgfältigen Vokalisation, der Verschiedenheiten des Styls, endlich jene mühevoll und vollständige Vorbereitung welche die wahre Erziehung des Sängers ist. An die Stelle von all diesem begnügen sie sich die Gewalt der Stimme und die Uebertreibung der Empfindungen zu setzen; auf diesem Wege gelangt man zu dem Verfall der Kunst.

Viele Sänger behaupten, wie mir wohl bekannt, dass das Studium der Vokalisation für jeden welcher nur den breiten Gesang ins Auge fasse vollständig nutzlos sei. Diese mehr bequeme als gegründete Behauptung steht der Erfahrung entgegen. Der breite Gesang wird um so leichter, als man das Organ in den Schwierigkeiten der Vokalisation vollständig ausgebildet hat; wir behaupten sogar, dass diese Biegsamkeit für jeden der in dem *largo* glänzen will unerlässlich ist. Schwerfällige Stimmen können in keiner Styl-Gattung zur Vollendung gelangen. Nöthigenfalls könnten wir Künstler nennen, welche ein nichts zu wünschen lassendes Aushalten der Stimme mit der glänzendsten Fertigkeit zu verbinden verstanden.

§. III.

Verzierter Styl, Canto fiorito (1).

Unter diesem Gattungsnamen versteht man jeden Styl, welcher zu gleicher Zeit mit Verzierungen und Farben reich ausgestattet ist. Der verzierte Styl gibt dem Sänger Veranlassung die Fruchtbarkeit seiner Einbildungskraft zu entfalten und den Klang und die Geschmeidigkeit seiner Stimme geltend zu machen. Wie bei dem *canto spianato* werden auch in ihm die *missa di voce*, *tempo rubato*, das Tragen der Stimme, die Forte-piano, kurz alle musikalische Accente angewendet, von welchen in dem der Kunst des Vortrags gewidmeten Kapitel die Rede war. Die Hauptwirkung dieses Styls gründet sich jedoch auf die Figuren. Man muss sie daher vor Allem, durch ihre harmonische Beziehung, ihren Charakter und ihre Ausführung, der Harmonie und dem Charakter des Musikstückes sowie dem Sinne der Worte anpassen.

ARIA. —	«Casta diva.»	Norma.
—	«Ahi! se tu dormi svegliati.»	Capuletti e Montecchi.
—	«Idolo del mio cor.»	Romeo e Giulietta.
—	«Bel raggio lusinghiero.»	Semiramide.
—	«Per che non ho del vento.»	Lucia.
—	«Qui la voce sua soave.»	Puritani.
—	«In si barbara sciagura.»	Semiramide.
—	«Sois immobile et vers la terre.»	Guillaume Tell.
—	«Dove sono.»	Nozze di Figaro.
—	«Ah non credea mirarti.»	Sonnambula.

(1) Garcia, Pellegrini, M. Tamburini, Dem. Sonntag im Jahr 1829, Mad. Damoreau.

Comme les passions modifient diversement les moyens mélodiques, et leur impriment différents caractères de grâce, de sensibilité, de force, etc., le style fleuri prend, en raison même de ces caractères, les noms de :

Canto di agilità.

Canto di maniera, qui comprend le *canto di grazia* et le *canto di portamento*.

Canto di bravura, qui comprend le *canto di forza*,
di slancio,
di sbalzo.

Ces variétés se trouvent tantôt isolées, tantôt réunies dans la même composition. Essayons de caractériser séparément chacune d'elles.

Canto di agilità (1).

Ce style brille surtout par le mouvement rapide des notes.

Les roulades, les arpèges, les trilles y abondent. La facture des traits doit être franche, l'exécution légère, et la voix ménagée. Ce style s'adapte parfaitement à l'opéra buffa, aux *allegro* des airs gais, aux mouvements vifs des *rondò*, des variations (2).

Canto di maniera (Maniera, synonyme d'adresse) (3).

On a dû sans doute la création de ce genre à des chanteurs dont la voix manquait de puissance, et dont les organes, quoique assouplis à l'exécution d'intervalles difficiles, ne possédaient pas une extrême agilité. Pour suppléer aux moyens les plus brillants de la vocalisation, la roulade vive, l'arpège lancé, les traits déployés sur une syllabe, etc., ces artistes ont eu recours aux ornements composés uniquement de petits dessins, de traits brisés, arpégés, et souvent coupés par les syllabes, le temps d'arrêt et les inflexions. Ils se sont ainsi formé un genre élégant et délicat dont les tournures reçoivent le nom de *modi di canto*. Leur vocalisation est, il est vrai, conduite avec art et bien nuancée par les timbres et l'expression; mais elle est dépourvue de puissance, de *brio*.

Le genre *di maniera* convient aux sentiments gracieux, que l'expression en soit gaie ou sentimentale; c'est pourquoi on le nomme aussi *canto di grazia*. Les chanteurs consommés peuvent seuls y exceller.

(1) Garcia, MM. Rubini, Tamburini, mesdames Malibran, Damoreau, Sonntag.

(2) AIR S. «Il dolce canto del Dio d'amore.»
— «Non, je ne veux pas chanter.» *Billet de Loterie.*
— «Idole de ma vie.» *Robert le Diable.*
— «Plaisirs de la grandeur.» *Muette de Portici.*
AIR T. «Pria che spunti in ciel l'aurora.» *Matrimonio segreto.*
— «Languir per una bella.» *Italiana in Algieri.*
— «I tuoi frequenti palpiti.» *Niobe.*
AIR B. «Sorgete, e in si bel giorno.» *Maometto.*
— «Ah! si queste di mia vita.» *Zaira.*
DUO S. T. «Amor possente nume.» *Armida.*
DUO S. B. «Di capricci.» *Corradino.*
DUO T. B. «All' idea di quel metallo.» *Barbiere di Siviglia.*

(3) Mesdames Pasta, Persiani, M. Velluti

Da die Leidenschaften in verschiedener Weise die melodischen Mittel verändern und diesen abwechselnd einen Charakter von Anmuth, Empfindsamkeit, Kraft u. s. w. ertheilen, so erhält der verzierte Styl diesen abwechselnden Charakteren nach die Unterbenennungen :

Beweglicher Gesang, *canto di agilità*.

Gewandter Gesang, *canto di maniera*, welcher wiederum den anmuthsvollen Gesang, *canto di grazia* und den getragenen Gesang, *canto di portamento* in sich begreift.

Bravour-Gesang, welcher den kräftigen, *canto di forza*,
schwungvollen, *di slancio*,
springenden, *di sbalzo*,

in sich begreift.

Diese Verschiedenheiten finden sich in einer Composition bald vereinzelt, bald vereinigt. Versuchen wir eine jede derselben besonders zu beleuchten.

Beweglicher Gesang, *canto di agilità* (1).

Dieser Styl glänzt besonders durch die schnelle Bewegung der Noten; Läufe, Arpeggien, Triller sind in ihm reichlich vorhanden. Die Bildung der Figuren muss frei, die Ausführung eine leichte sein und die Stimme ganz in der Gewalt haben. Dieser Styl eignet sich ganz für die komische Oper, für die *allegro* munterer Arien, für die lebhaftige Bewegung der *rondo* und Variationen (2).

Gewandter Gesang, *canto di maniera* (3).

Die Entstehung dieser Gattung hat man ohne Zweifel Sängern zu verdanken, deren Stimme es an Kraft gebrach, deren Organe, obgleich für die Ausführung schwieriger Intervalle biegsam, eine besondere Beweglichkeit aber doch nicht besaßen. Diese Künstler nahmen, um die sehr glänzenden Mittel der Vocalisation, lebhafter Läufe, hingeworfener Arpeggien und der auf einer Sylbe entfalteten Figuren zu ersetzen, ihre Zuflucht zu nur aus kleineren, abgebrochenen und arpeggirten Figuren gebildeten und oft durch die Sylben, Aufhaltung und Biegung unterbrochenen Verzierungen. So bildeten sie sich einen zierlichen und zarten Styl, dessen Wendungen die Benennung *modi di canto* erhalten. Ihre Vocalisation ist in Wahrheit mit Kunst geführt und durch die Klangfarben und den Ausdruck wohl schattirt, entbehrt aber der Kraft und des Feuers.

Der *canto di maniera* passt für anmuthige Empfindungen, sei ihr Ausdruck munter oder sentimental, und wird deshalb auch anmuthsvoller Gesang, *canto di grazia*, genannt. Nur vollendete Sänger können sich in ihm auszeichnen.

(1) Garcia, Rubini, Tamburini, die Damen Malibran, Damoreau, Sonntag.

(2) AIR S. «Il dolce canto del Dio d'amore.»
— «Non, je ne veux pas chanter.» *Billet de Loterie.*
— «Idole de ma vie.» *Robert le Diable.*
— «Plaisirs de la grandeur.» *Muette de Portici.*
AIR T. «Pria che spunti in ciel l'aurora.» *Matrimonio segreto.*
— «Languir per una bella.» *Italiana in Algieri.*
— «I tuoi frequenti palpiti.» *Niobe.*
AIR B. «Sorgete, e in si bel giorno.» *Maometto.*
— «Ah! si queste di mia vita.» *Zaira.*
DUO S. T. «Amor possente nume.» *Armida.*
DUO S. B. «Di capricci.» *Corradino.*
DUO T. B. «All' idea di quel metallo.» *Barbiere di Siviglia.*

(3) Velluti, die Damen Pasta, Persiani.

A ces considérations générales viennent s'ajouter quelques préceptes de détail en partie consignés à la page de l'art de phraser. Ils sont tous inspirés par le besoin de fondu et de fini. Le son qui termine les dessins, les membres de phrases, lorsqu'il est suivi d'une respiration ou d'un silence, sera toujours court et du même degré de force que la fin de la note précédente. La finale des périodes doit être un peu plus longue, mais *sans queue*.

Après le silence qu'exigent le *respiro* et le *demi-respiro*, après les notes quittées, ou après un passage ou un conduit interrompu, il faut reprendre la mélodie dans le même timbre et le même degré de force qu'on avait en quittant, puisque la pensée n'est que momentanément suspendue et non changée.

ZINGARELLI
Romeo e Giulietta
Aria.

Romeo.

la trai fe - li a - man - - - - - go - - - - - dre mo - i

Suspension et reprise dans la même force et le même timbre.
Unterbrechung, Wiederaufnahme in derselben Stärke und der gleichen Klangfarbe.

Ajoutons encore quelques détails relatifs au développement des caractères que comporte ce genre. Les phrases se colorent par dessins, par progressions, par inflexions, plutôt que par membres de phrase. C'est pourquoi l'on détache par des *demi-respiri*, ou par un simple silence, toutes les petites pensées dont se compose chaque phrase. Le même artifice permet de préparer les consonnes et de donner une certaine finesse à chaque détail (1).

Le clair et l'obscur, le piano et le forte, doivent être employés toujours par gradations bien nuancées, et jamais d'une manière brusque et heurtée. Il faut que les notes soient parfaitement liées entre elles, sans qu'aucune séparation, aucune secousse en marque le passage. Les éclats de voix, les sons lourds, les consonnes durement articulées et l'exagération des effets seront toujours exclus de ce genre délicat.

La voix, dans les notes élevées et soutenues, doit être adoucie jusqu'au *pianissimo* le plus délié et le plus suave. La bouche facilite ce *pianissimo* en souriant à demi.

On ne renforce jamais en descendant les passages gracieux.

Les notes répétées doivent être touchées très-légèrement avec le gosier.

Le mécanisme du *canto di maniera*, qui comporte à un haut degré la délicatesse et le fini, exige que l'on ménage la respiration, que tous les intervalles soient conduits par les mouvements souples des organes, au lieu d'être jetés par des coups de poitrine; c'est ainsi que l'on exécute les passages d'une intonation difficile, les *mordenti molli*, les terminaisons douces et les mélodies qui se chantent *a fior di labbra*, comme disent les Italiens, et autres morceaux *di mezzo carattere*.

Lorsque les ports de voix dominant, on nomme ce genre *canto di portamento*. Dans ce style on a souvent recours

Zu diesen allgemeinen Betrachtungen kommen nun noch einige Vorschriften für das Einzelne, zum Theil schon bei Gelegenheit der Kunst des Vortrags bezeichnet. Sie sind alle von dem Bedürfniss der Wahrheit und Vollendung eingegeben. Der die Figuren, die Satzglieder, beendigende Ton muss, sobald auf ihn ein Athemholen oder eine Pause folgt, immer kurz und von gleicher Stärke mit dem Ende der vorhergehenden Note sein, und der Schluss der Perioden ein wenig länger aber ohne Schweif.

Nach einer Pause, welche das ganze oder das halbe Athemholen erfordert, nach schnell verlassenen Noten, nach einer Passage oder einer unterbrochenen Einleitung muss die Melodie in derselben Klangfarbe, in der gleichen Stärke, wie man sie verlassen hat, wieder einsetzen, weil der Gedanke nur augenblicklich unterbrochen aber nicht verändert werden darf.

Wir wollen noch einiges Einzelne auf die Entwicklung der Charaktere welche diese Gattung verträgt sich beziehend hier beifügen. Die Sätze erhalten ihr Colorit mehr durch Figuren, durch Fortschreitungen und Biegungen als durch die Satzglieder. Desswegen trennt man alle kleineren Gedanken womit ein jeder Satz gebildet ist durch halbes Athemholen oder eine einfache Pause. Dieses Kunstmittel gestattet die Consonanten vorzubereiten und jedem Einzelnen eine gewisse Feinheit zu geben (1).

Das Helle und Dunkele, das Piano und Forte, müssen immer in wohl schattirter Abstufung und nie in harter und stossender Weise angewendet werden; die Noten, ohne irgend eine Trennung, ohne irgend ein ihren Fortgang bezeichnendes Stossen, alle vollkommen gleich miteinander verbunden werden. Das Ueberschlagen der Stimme, schwerfällige Töne, hart ausgesprochene Consonanten und die Uebertreibung der Wirkungen bleiben von dieser feinen Gattung immer ausgeschlossen.

Hohe und ausgehaltene Noten muss die Stimme mit dem feinsten und zartesten *pianissimo* anzugeben wissen. Dieses *pianissimo* erleichtert der Mund mit einem halben Lächeln.

Anmuthige Passagen werden im Absteigen nie verstärkt.

Sich wiederholende Noten müssen sehr leicht mit der Kehle berührt werden

Der Mechanismus des *canto di maniera*, welcher einen hohen Grad von Feinheit und Vollendung verträgt, verlangt ein Sparen des Athems und, anstatt die Intervalle mit Stossen aus der Brust zu werfen, ein Herbeiführen derselben durch geschmeidige Bewegungen der Organe; auf diese Weise werden die Passagen von schwieriger Intonation, die *mordenti molli*, die sanften Beendungen und die, wie die Italiener sagen, *a fior di labbra* gesungenen Melodien, sowie andere Musikstücke von einem *mezzo carattere* ausgeführt.

Ist das Tragen der Stimme vorherrschend, dann wird die Gattung getragener Gesang, *canto di portamento*, genannt.

(1) Le chant *miniato*, dont parle Tosi pour le style *da camera*, devait sans doute s'obtenir par ces procédés.

(1) Der *miniato* Gesang, von welchem Tosi bei Gelegenheit des Kammerstils spricht, hat sich ohne Zweifel aus diesem Verfahren ergeben.

aux appoggiatures inférieures de toutes distances; l'emploi de ce moyen imprime au chant de la douceur. Ex.: (1).

Canto di Bravura (2).

Le *canto di bravura* n'est autre chose que le *canto di agilità*, auquel seulement sont venues s'ajouter la puissance et la passion. L'artiste peut chanter *di bravura* lorsqu'il possède une voix éclatante et pleine, une agilité franche et vigoureuse, de la hardiesse et de la chaleur. Dans ce genre, l'élan de la passion se marie à la plus riche parure du style: arpèges, roulades, trilles, ports de voix éclatants, couleurs vives, accents énergiques, etc.

Le chant de bravoure convient à toute musique brillante et passionnée.

Ce genre exige que l'on renforce les notes graves des traits descendants. Chez les femmes, les sons de poitrine sont les seuls qui puissent satisfaire à ce besoin d'énergie et de puissance.

Nous croyons devoir placer ici une observation empruntée en partie à Lichtenthal.

Le style de bravoure appliqué à l'*agitato* comporte un des mouvements les plus passionnés de la musique, et demande non-seulement du feu, de l'abandon, mais encore une espèce d'exaltation et de délire. C'est ainsi qu'on peut exprimer avec force et vérité la douleur, la colère, la jalousie et les autres passions impétueuses. Les accents, les syncopes, le temps dérobé, les timbres expressifs, quelques ornements bien appropriés aux paroles et exécutés avec la rapidité et la force nécessaire, servent à peindre le désordre et la fougue des diverses passions.

Exemples: Trio *Donna del Lago*:
Duo *Elisabetta* entre *Elisabetta* et *Norfolk*.

Le *canto di bravura*, lorsque les grands intervalles mélodiques y dominant, prend le nom de *canto di slancio*.

Après un récitatif, il est de grande école d'entamer un motif de force par un trait *di bravura*.

BELLINI
Beatrice di tenda
Duo.

Exemples de traits de bravoure:

COPPOLA
Nina
Cavatina.

In diesem Styl nimmt man oft seine Zuflucht zu den Vorschlägen von unten in jeder Entfernung; die Anwendung dieses Mittels verleiht dem Gesang eine Weichheit. Z. B.: (1).

Bravour-Gesang, canto di Bravura (2).

Der Bravourgesang ist kein anderer als der bewegliche *canto di agilità*, dem sich nur noch die Kraft und die Leidenschaft zugesellen. Ein Künstler kann mit Bravour singen, sobald er eine glänzende und volle Stimme, eine freie und kräftige Beweglichkeit, Kühnheit und Wärme besitzt. In dieser Gattung vermählt sich die Leidenschaft mit dem reichsten Schmucke des Styls: mit Arpeggien, Läufen, Trillern, glänzendem Tragen der Stimme, lebhaften Farben, kräftigen Accenten, u. s. w.

Der Bravourgesang passt für alle glänzende und leidenschaftliche Musik.

Diese Gattung verlangt, dass man die schweren Noten absteigender Figuren verstärkt. Bei Frauen können die Brusttöne allein diesem Bedürfniss der Kraft und Macht entsprechen.

Hier glauben wir eine zum Theil von Lichtenthal entnommene Bemerkung anführen zu müssen.

Der auf das *agitato* angewandte Bravourstyl verträgt die leidenschaftlichste Bewegung der Musik und verlangt nicht allein Feuer, Hingebung, sondern auch eine Art von Ueberspannung und Schwärmerei; so lassen sich mit Kraft und Wahrheit der Schmerz, der Zorn, die Eifersucht und die übrigen stürmischen Leidenschaften ausdrücken. Die Accente, die Syncopen, das verschobene Zeitmass, die ausdrucksvollen Klangfarben, manche den Worten wohl angepasste, mit Schnelligkeit und der nöthigen Kraft ausgeführte Verzierungen sind die Mittel, um die Verwirrung und den Schwung der verschiedenen Leidenschaften zu schildern.

Beispiele: Trio *Donna del Lago*;
Duo *Elisabetta* zwischen *Elisabetta* und *Norfolk*.

Der Bravourgesang erhält, sobald in ihm die grossen melodischen Intervalle vorherrschen, die Benennung *canto di slancio*.

Einer grossen Schule entspricht es, nach einem Rezitativ ein kräftiges Motiv mit einer Bravourfigur zu beginnen.

Beispiele von Bravour-Figuren:

- (1) ROMANCE. — „Assisa al piè d'un salice.“ ROSSINI.
- CAVATINA. — „Il braccio mio.“ NICOLINI.
- „Di tanti palpiti.“ ROSSINI.
- PREGHIERA. — „Deh calma o ciel.“ OTTELLO, ROSSINI.
- ARIA. — „Ombra adorata.“ ROMEO E GIULIETTA, ZINGARELLI.
- TERZETTO. — „Giovinetto cavalier.“ CROCIATO, MEYERBEER.
- (2) Garcia, dans *Otello*, mesdames Catalani, Malibran, Grisi.

- (1) ROMANCE. — „Assisa al piè d'un salice.“ ROSSINI.
- CAVATINA. — „Il braccio mio.“ NICOLINI.
- „Di tanti palpiti.“ ROSSINI.
- PREGHIERA. — „Deh calma o ciel.“ OTTELLO, ROSSINI.
- ARIA. — „Ombra adorata.“ ROMEO E GIULIETTA, ZINGARELLI.
- TERZETTO. — „Giovinetto cavalier.“ CROCIATO, MEYERBEER.
- (2) Garcia in *Otello*, die Damen Catalani, Malibran, Grisi.

BELLINI
Somnambula
Rondo.

Amina.

potria novel vi - go - re il pianto il pianto mio re - car - ti

ROSSINI
Otello
Aria finale Atto 2º

Desdemona. *Passo di forza*

con - ten - ta conten - ta contenta io mo - ri - ro

con forza.

Chants caractérisés, populaires.

Comme les chants nationaux font essentiellement partie du style fleuri, nous les classerons dans ce paragraphe. Ces chants sont certainement ceux dont la mélodie est le mieux caractérisée. Je ne dirai un mot que du style des airs espagnols, celui qui m'est le plus familier.

L'Espagnol parsème son chant de mordants nombreux qui attaquent les notes, et de syncopes fréquentes qui déplacent l'accent tonique, afin d'ajouter plus de piquant à l'effet par un rythme inattendu. C'est seulement à la fin de la phrase que le chant coïncide avec la basse. La dernière syllabe du vers ne tombe pas sur le temps fort de la dernière mesure comme en italien, mais sur le dernier temps, c'est-à-dire sur le temps faible de la mesure qui précède.

Les coloris sont vifs et tranchés. Toutes les finales sont courtes, excepté dans le *polo*, où la dernière note est longue et tremblée. Dans ce dernier genre la voix prend une physionomie mélancolique. Les autres genres sont légers, voluptueux et flexibles.

Les phrases finales des chants de cette nature se terminent presque toujours en jetant la voix sur un son élevé et indécis semblable à un petit cri de joie. Les Napolitains le font entendre également; mais le style de leurs chants diffère moins du style régulier que celui des mélodies espagnoles.

§. IV.

Canto declamato.

Les chants dramatiques sont presque toujours monosyllabiques; ils excluent à peu près toute vocalisation. Ce genre, fait pour les sentiments passionnés, a sans doute recours aux accents musicaux, mais son effet principal repose sur l'accent dramatique. Le chanteur doit, par conséquent, faire tout converger vers ce but. La syllabation, la quantité grammaticale, la force de la voix bien graduée, les timbres, les accents hardis, les soupirs, les transitions expressives et inattendues, enfin quelques appoggiatures et ports de voix, tels sont les éléments auxquels il a recours.

La diction doit être non-seulement juste, mais noble, élevée; les formes affectées, triviales, exagérées, ne conviennent qu'à la parodie, aux *buffi caricati*. Pour exceller dans le style dramatique, il faut une âme de feu, une puissance gigantesque: l'acteur doit constamment dominer le chanteur (1). Mais on aura soin de n'aborder ce genre qu'avec modération et réserve, car il épuise promptement les ressources de la voix. Le chanteur dont la constitution est consolidée, mais qui, par un long exercice de son art, a perdu la frai-

(1) M. Duprez, madame Schroeder Devrient.

Charakteristische Volksgesänge.

Da die Nationalgesänge wesentlich einen Theil des verzierten Styls abgeben, so wollen wir sie in diesen Paragraphen einreihen. Diese Gesänge sind sicherlich diejenigen, deren Melodie am meisten charakteristisch ist; ich will nur mit einem Wort des Styls der spanischen Gesänge gedenken, da mir dieser am bekanntesten ist.

Der Spanier verziert seinen Gesang mit zahlreichen Mordanten, welche die Noten anschlagen, mit häufigen Synkopen, welche den tonischen Accent versetzen, um die Wirkung durch einen unerwarteten Rhythmus mehr hervorzuheben. Die letzte Sylbe des Verses fällt nicht auf den guten Takttheil des letzten Taktes, wie in dem Italienischen, sondern auf den letzten, das heisst auf den schwachen Takttheil des Taktes, welcher vorhergeht.

Die Colorits sind lebhaft und schneidend; alle Schlüsse kurz, ausgenommen in dem *polo*, in welchem die letzte Note lang und zitternd ist. In dieser letzten Gattung erhält die Stimme eine melancholische Färbung; die übrigen Gattungen sind leicht, wollüstig und geschmeidig.

Die Schlussätze der Gesänge dieser Art endigen beinahe immer mit einem Sprung der Stimme auf einen hohen und unbestimmten Ton, einem leichten Schrei der Freude zu vergleichen. Die Neapolitaner lassen ein Gleiches hören, aber der Styl ihrer Gesänge ist weniger von dem regelmässigen unterschieden, als der der spanischen Melodien.

§. IV.

Deklamirter Gesang, *canto declamato*.

Die dramatischen Gesänge sind beinahe immer einsylbig und schliessen beinahe alle Vocalisation aus. Diese Gattung, für die leidenschaftlichen Empfindungen geschaffen, nimmt zwar ihre Zuflucht zu den musikalischen Accenten, allein ihre Hauptwirkung beruht auf dem dramatischen Accent. Der Sänger muss folglich sein ganzes Augenmerk auf dieses Ziel richten. Das Syllabiren, das grammatikalische Syllabenmass, die Stärke der richtig gesteigerten Stimme, die Klangfarben, kühne Accente, die Pausen, ausdrucksvolle und unerwartete Uebergänge, endlich einige Vorschläge und das Tragen der Stimme, dieses sind die Elemente, zu welchen er seine Zuflucht nimmt.

Die Diktion muss nicht allein richtig, sondern edel und erhaben sein; gezierte, triviale und übertriebene Formen eignen sich nur für die Parodie, für die *buffi caricati*. Es bedarf einer Seele voll Feuer, von einer mächtigen Grossartigkeit, um in dem dramatischen Styl zu glänzen; der Schauspieler muss beständig den Sänger beherrschen (1). Aber Sorge muss man tragen, sich nur mit Mässigung und Vorsicht zu dieser Gattung zu erheben; denn sie erschöpft schnell die Mittel der Stimme. Nur der Sänger, dessen Constitution befestigt ist,

(1) M. Duprez, Madame Schroeder Devrient.

cheur, la jeunesse et la flexibilité de la voix, doit seul l'adopter. L'emploi en est réservé à la dernière période de son talent⁽¹⁾. »*Tutto quello che è di forza non è per li stessi mezzi che quello che è di grazia e di dolcezza.*» (Anna Maria Celloni.)

Stylo parlante (Bouffe).

Le style *parlante* est l'âme de l'opéra *buffa*. Ce genre est monosyllabique comme le précédent, mais d'un caractère tout opposé. Il exige que les mots se succèdent très-rapidement avec une netteté parfaite⁽²⁾.

Ici, plus encore que dans la déclamation sérieuse, la parole et les intentions du comédien doivent dominer.

Dans ce genre, l'esprit et la verve comique sont merveilleusement secondés par l'agilité des organes vocaux. Les femmes et les ténors ne sauraient s'en passer. Lorsqu'elles possèdent ces qualités, les basses chantantes (*buffi cantanti*) s'en servent avec le plus grand avantage⁽³⁾. Le *buffo caricato* est le seul qui parle le chant et à qui l'agilité soit inutile. Il doit être avant tout comédien. On attend de lui la verve bouffonne, les lazzi spirituels, et non l'élégance du chant.

Arrivé au terme d'une oeuvre ingrate et laborieuse, je ne me dissimule point tout ce que son imperfection laisse à désirer: j'avais compris d'avance l'extrême difficulté d'une pareille tâche. Décomposer avec précision, réduire en système pour les mettre à la portée de tous, ces procédés heureux que les chanteurs consommés rencontrent le plus souvent par le seul instinct de l'art, voilà ce que j'ai tenté, ce que je n'espérais pas faire.

Il me suffit de penser que j'ai peut-être offert au public les éléments d'un ouvrage utile, et que quelques questions soulevées dans cette méthode appelleront l'attention de maîtres plus habiles à les résoudre. J'ai ébauché l'oeuvre; la science et le talent y mettront la dernière main.

(1) Le rôle d'Éléazar dans *la Juive*, les opéras de Gluck; les airs: Rachel quand du Seigneur, de *la Juive*; Sois immobile et vers la terre, de Guillaume Tell; Quand renâtra, de Guido et Ginevra.

(2) Bien poser la voix et bien articuler tout à la fois sont deux mérites rares, mais pourtant conciliables et très-nécessaires. Nous en avons la preuve vivante dans M. Lablache. Nous rappelons encore que la glotte doit, au moyen d'un souffle nourri et de vibrations continues et sonores, prolonger les sons comme s'ils n'étaient pas divisés par les paroles, tandis que les organes de l'articulation impriment aux notes le mouvement des consonnes. (Voyez pour exemple la note 1, page 15, seconde partie.)

(3) Garcia, Pellegrini, Tamburini, Ronconi.

der aber durch eine lange Austübung seiner Kunst die Frische, Jugend und Biagsamkeit der Stimme verloren hat, darf sie annehmen. Ihre Anwendung bleibt der letzten Periode seines Talentes vorbehalten⁽¹⁾. »*Tutto quello che è di forza non è per li stessi mezzi che quello che è di grazia e di dolcezza.*» (Anna Maria Celloni.)

Gesprochener (komischer) Styl, *stylo parlante*.

Der gesprochene Styl ist die Seele der komischen Oper. Diese Gattung ist wie die vorhergehende einsylbig, aber von einem ganz entgegengesetzten Charakter. Er verlangt die schnelle Aufeinanderfolge der Worte mit einer vollkommenen Deutlichkeit⁽²⁾.

Hier müssen das Wort und die Absichten des Schauspielers noch mehr als bei der ernstesten Deklamation vorherrschen.

In dieser Gattung werden der Geist und das komische Feuer auf eine wunderbare Weise durch die Beweglichkeit der Stimmorgane unterstützt. Frauen und Tenore können sie nicht entbehren. Besitzen sie diese Eigenschaften dann bedienen sich die singenden Bässe (*buffi cantanti*) ihrer zu ihrem grössten Vortheil⁽³⁾. Der *buffo caricato* ist der einzige welcher den Gesang spricht und welchem die Beweglichkeit unnütz ist; vor allem muss dieser Schauspieler sein; man erwartet von ihm komische Laune, geistreiche *lazzi* und nicht die Eleganz des Gesanges.

An dem Ziele eines undankbaren und mühevollen Werkes angelangt, verkenne ich keineswegs, was seine Unvollkommenheit noch zu wünschen übrig lässt; im Voraus habe ich die grosse Schwierigkeit einer solchen Aufgabe eingesehen. Die glücklichen Ergebnisse, welche vollendeten Sängern am häufigsten durch den Instinkt ihrer Kunst allein zu Theil werden, mit Genauigkeit zu zerlegen, sie in ein System zu bringen um sie allen zugänglich zu machen, diess war es was ich versucht habe, aber nicht hoffte zu erreichen.

Der Gedanke genügt mir jedoch, dem Publikum vielleicht die Elemente eines nützlichen Werkes dargeboten und einige Fragen in dieser Methode aufgeworfen zu haben welche die Aufmerksamkeit einsichtsvollerer Meister zu ihrer Lösung auffordern. Das Werk habe ich entworfen; die Wissenschaft und das Talent mögen ihm die letzte Feile geben.

(1) Die Rolle des Eleazar in der Jüdin, die Opern von Gluck; die Arien: Rachel quand du Seigneur, aus der Jüdin; Sois immobile et vers la terre, aus Wilhelm Tell; Quand renâtra, aus Guido und Ginevra.

(2) Die Stimme gut einzusetzen und zu gleicher Zeit deutlich auszusprechen, sind zwei seltene Verdienste, jedoch nicht unvereinbar und sehr nothwendig. Wir haben ein lebendes Beispiel in Herrn Lablache. Wir bemerken hierbei noch, dass die Stimmritze, vermittelt eines kräftigen Luftstroms und anhaltender klangvollen Schwingungen, die Töne verlängern muss, als wären sie nicht durch Worte unterbrochen, während die Sprechwerkzeuge den Noten die Bewegung der Consonanten ertheilen. (Siehe als Beispiel die Note 1, Seite 15, Zweiter Theil.)

(3) Garcia, Pellegrini, Tamburini, Ronconi.

Dans cette seconde partie, comme dans la première, on doit transposer les exemples en raison du diapason des voix.

EXEMPLES DE CADENCES FINALES.

In diesem zweiten Theile müssen, sowie in dem ersten, die Beispiele nach Massgabe des Stimmumfangs transponirt werden.

BEISPIELE VON SCHLUSSFÄLLEN.

s'in - vo - lò fe - del - tà
 no non vè pie - ta no a - me - rò che te
 ca pa - ce di fren no il cor vam - mi on deg - gian - do il cor
 non vè pie - tà non vè pie - tà
 che lè gal non ha tan - ta in - fe - del - tà
 e un ter - ri - bi - le guer - rier d'ar - dir m'ac - cen - de il cor
 vo - la a tri - on - far e s'in - vo - lò
 scio - gli leg - gie - ro il piè ca - da il ti - ran - no re - gno d'À - mor
 vo - lo a tri - on - far sen - to in - fiam - mar - si il cor
 vo - lo a tri - on - far sol - ca l'im - men - so mar
 li - be - ro ca - cia - tor sen - to in - fiam - mar - si il cor

no il cor non hà il cor non hà ah! che mai sa - rà che mai sa - rà
 no il cor non hà il cor non hà ah! che mai sa - rà che mai sa - rà
 no il cor non hà il cor non hà ah! che mai sa - rà che mai sa - rà

si fe - - li - - ce o - - gnor fe - - li - - ce o - - gnor
 del do - - lor del do - - lor
 bar - - ba - - ro do - - lor si do - - lor
 si la no - bi - le mer - cè la no - bi - le mer - cè
 si di pa - - ce a - - mor di pa - - ce a - - mor
 si col su - o can - - tar col su - o can - - tar
 a - - do - - ra - - bi - le bel - tà a - do - - ra - - bi - le bel - tà
 e - i ne in - vi - ta a ri - de - re e scher - zar - ne in - vi - ta a ri - de - re scher - zar
 no per mè non v'è mag - gior pe - nar no non v'è mag - gior pe - nar
 e - i ne in - vi - ta a ri - de - re scher - zar ne in - vi - ta a ri - de - re scher - zar
 dal pia - - cer bal - zan - do v'è dal pia - - cer bal - zan - do v'è
 non per mè non non per mè non v'è
 dal cor già s'en - v'è dal cor s'en - v'è
 si scher - zan - do v'è scher - zan - do v'è
 già crol - lan - do v'è crol - lan - do v'è
 già crol - lan - do v'è crol - lan - do v'è
 ah! scher - zan - do v'è scher - zan - do v'è
 dal pia - - cer sal - tan - do v'è sal - tan - do v'è

e un tra - di - tor v'in - gan - ne - rà e un tra - di - tor v'in - gan - ne - rà
 no per me non è per me non e
 no pia - cer no maggior non vè mag - gior non vè
 non pia - cer mag - gior non vè mag - gior non vè

si fe - li - ci - tà fe - li - ci - tà
 no per me non vè per me non vè
 no per me non vè per me non vè
 vam - mi on - deg - gian - do il cor vam mi on - deg - gian - do il cor
 vam - mi on - deg - gian - do il cor on - deg - gian - do il cor
 ah i tan - ta ma fe - li - ci - tà ah tan - ta mi_a fe - li - ci - tà
 vor - rei vor - rei con tè res - tar con tè con tè res - tar
 deh! vie - ni vie - ni sul mio cor deh vie - ni vie - ni sul mio cor
 vor - rei con tè con tè res - tar vor - rei con tè con tè res - tar
 fra le pal - me a tri - on - far fra le pal - me a tri - on - far
 fra le pal - me a tri - on - far fra le pal - me a tri - on - far
 si sa - rai sa - rai sa - rai mio cor pa - go sa - rai mio cor
 pa - go sa - rai sa - rai mio cor pa - go sa - ra - i sa - rai mio cor

pa - - go sa - - ra - i sa - ra - i mi - o cor pa - go sa - ra - i sa - ra - i mi - o cor
 pa - - go sa - - ra - i sa - ra - i mi - o cor pa - go sa - ra - i sa - ra - i mi - o cor
 di qua di là vo - la il pen - sier di qua di là di qua di là vo - la il pen - sier vo - la il pen - sier di qua di là di qua di là
 ei di nuo - vo an - cor an - cor ver - ra an - cor ver - ra
 vo - - la il pen - sier di qua di là vo - - la di qua di là
 va di qua di là di qua di là
 già fre - - men - - do va fre - men - do va fre - men - do va
 non per me non vè per me per me non vè
 vo - - la il pen - sier di qua di là il pen - sier di qua di là
 che fe - - li - - ci - - tà fe - - li - - ci - - tà
 non per me per me non vè pie - ta non vè pie - ta
 ah! v'in - - gan - - ne - - rà v'in - - gan - - ne - - rà
 ah! v'in - - gan - - ne - - rà v'in - - gan - - ne - - rà
 ah! v'in - - gan - - ne - - rà v'in - - gan - - ne - - rà

EXEMPLES DE POINTS D'ORGUES A UNE ET A DEUX VOIX.

Pour éviter que la voix ne soit couverte par l'accompagnement, le chanteur commencera seulement quelques instants après qu'aura frappé les accords.

BEISPIELE VON HÄLTEN FÜR EINE UND ZWEI STIMMEN.

Um die Bedeckung der Stimme durch die Begleitung zu vermeiden darf der Sänger erst einige Augenblicke nach dem Anschlag der Akkorde anfangen.

guer - ra fu nes - ta no
 es tre mo guer ra
 pal - pi to al l' ar - mi
 vie ni in ciam po

ritard.

che do - lor mi fà ge - lar
 che do - lor sen - za di tè che mai che ma - i fa - rò
 tu o bel cor fol - le ar - dor

del te - ne ro mio cor o diar o diar - mi al - lor
 o diar - mi al - lor in tal do - lor

o diar - mi ah non o diar - mi al - lor
 o diar - mi al - lor

d'af-fan - - - no io d'af-fan.no mo - ri - rò

per-ples - - - so il cor ed a-mis-tà
l'ado-ra - - - to mio ben il mi - o va-lor

mi tra - - - di del mio còr
do - - - ve an drò mo - - - ri - rò

ah! la vin - ce - rò
per me ah! si per me can-giò
ah! io mo - ri - rò

fe - - - del-tà e - ter - no e - ter - - - no è il do - lor
e - ter - - - no il do - lor cau - - - giò ah! can-giò
mor-rò di do - lor morrò di do - lor
amor ci con - - - durrà implo - - - ro implo - - - ro-guor

ah! can - giò
e - ter - - - no il do - lor e - - - ter - no il do - lor

sem - pre sem - pre pe - nar per tè
bril - la il guar - do e bal - za il cor
ris - ve - glia nel pen - sier
e vo - la al ciel vo - la vo - la al ciel
on deg - - - gia nel se - - - no on deg - - - gia nel se - - - no il cor
ser - - - ban - no
o mag - gio e te - del tà

bril - la il guar - do e bal - za il cor
lè - gua - le non si dà

ta - cio cor mo ti ro
ta - cio cor sa - ra - i men cru - del

sen - to - sen - to lan - guir ah del suo do - lor
 sen - to lan - guir e a - mor'
 sen - to lan - guir m'incal - za o - gnor
 lar mi dà - mor on deg - già il mar

ah! lès - sermo - bil mo - hil in - fe - del

che di ra che fa ro

p *tres long*
sehr lang
te - co o - gnor

conten - ta con - ten - ta conten - ta io mo - ri - ro
 va - cillare fan - no il mio cor
 var - ca i mon - tie il mar

ca - gion del fier del fier do - lor

I'm - cer - to cor ra - pi-do spa - ri
 non in - dug - giar ah! spa - ri

ah! sen - za po - ter mo - rir
 sen - za po - ter mo - rir
 ah: il se - gre - to del mio cor
 ah: di gio - ja pal - pi - tar
 ah: ah di gio - ja pal - pi - tar
 e gra - to o guor con - te
 non vi - di più

del valor del va - lor il fie - ro ar - dor

nol spe - ra - re non tar dar
 che do - lor che do - lor
 in fe - del - ta qua - le or - ror

a Tempo .

ritard.

o - diar - mi al - lor non o - diar - mi al - lor non o - diar - mi al - lor

ah! che gio - va il pal - pi - tar

Canto .

longue

Pes - ser mo - bil ed in - fe - del

Clarinetti. p

ah la fiam - ma la fiam - ma del tuo cor

perdon ah! ah! si - gnor per - don

ah! perdon del mio fal - lir si - gnor per - don

sem - pre con te res - tar sem - pre sem - pre con tè sem - pre con tè res - tar

e - ter - no eil do - lor

très lié
sehr gebunden

il cor non ha non ha

il cor non ha non ha

tro-var pie-ta pie-ta

pie-ta tro-var tro-var pie-ta

e fa spe-rar e fa spe-rar

e fa spe-rar e fa spe-rar

e fa spe-rar e fa spe-rar

il ca-pi-ra il ca-pi-ra

il ca-pi-ra il ca-pi-ra

a-men a-men

a-men a-men

Canto.

di gio ja

pian
Accomp.

ge-ra pian-ge-ra pian-ge-ra

Jusqu'ici nous n'avons présenté que des préceptes isolés ; nous avons énuméré les divers éléments dont se compose l'exécution : nous allons examiner ces parties dans leurs rapports avec l'ensemble. Pour connaître à fond toutes les ressources d'une pratique savante, il faudrait analyser attentivement une série de chefs-d'œuvre, sous la direction d'un artiste consommé : le maître habile, nous n'avons pas la prétention de le remplacer ici. Dans les indications qui accompagnent les morceaux offerts à l'étude des élèves, nous n'espérons pas déterminer toujours les moyens les plus heureux de rendre la mélodie, ni même exposer complètement notre manière personnelle de la sentir. Nous cherchons seulement à faire comprendre par quelques exemples, comment l'élève peut appliquer à l'exécution, les différents principes posés par cette méthode et dans quelle disposition d'esprit il doit aborder l'étude d'un morceau quelconque.

Abraham est parti pour aller accomplir l'ordre qu'il a reçu, d'immoler son fils. Sara, que le poète suppose avertie de son malheur, cherche partout Isaac : le morceau qui va suivre renferme l'éloquente peinture de ses tourments.

L'écueil le plus dangereux dans l'expression des sentiments énergiques, c'est l'exagération ou la trivialité, on échappe surtout à ce dernier défaut, en relevant par la pureté et la correction parfaite du style, ce que l'expression pourrait avoir de trop simple et de vulgaire.

Bis hierher haben wir nur einzelne Vorschriften gegeben und die Elemente, aus welchen die Ausführung besteht, aufgezählt; nun wollen wir diese Theile in ihrer Beziehung zu dem Ganzen untersuchen. Für die gründliche Kenntniss aller Hülfsmittel einer einsichtsvollen Ausführung bedürfte es der aufmerksamen Zergliederung einer Reihe von Meisterwerken unter der Leitung eines vollendeten Künstlers, eines geschickten Lehrers, den hier abzugeben wir uns nicht anmassen. Mit den Bemerkungen, welche den dem Studium der Schüler dargebotenen Musikstücken beigelegt, glauben wir nicht immer die beste und schönste Art eine Melodie wiederzugeben bezeichnet, nicht einmal unsere eigene Gefühlsweise vollständig dargelegt zu haben, wir versuchen es blos, mit einigen Beispielen dem Schüler es zu zeigen, wie er die in dieser Methode aufgestellten Prinzipien in der Ausführung anzuwenden und mit dem Geiste das Studium irgend eines Musikstücks aufzufassen hat.

Abraham hat sich entfernt, um den empfangenen Befehl, seinen Sohn zu opfern, auszuführen. Sara, welche der Dichter als von ihrem Unglück unterrichtet voraussetzt, sucht allenthalben Isaac: das folgende Musikstück enthält die beredte Schilderung ihrer Qualen.

Die gefährlichste Klippe bei dem Ausdruck kräftiger Empfindungen ist die Uebertreibung oder die Trivialität; diesem letzteren Fehler entgeht man besonders dadurch, wenn man mit Reinheit und untadelhaftem Styl dasjenige hervorhebt, was in dem Ausdruck zu einfach und gewöhnlich sein könnte.

Sacrifice d'Abraham
Scène et Air pour soprano
Poésie de METASTASIO
Musique de CIMAROSA.

Largo espressivo.

SARA. Récit:

mezzo forte

longue prép. de la consonne P.
lange Vorbereitung des Consonanten P.
quittez le M. sitôt pris, mais sans saccade.
das E gleich nach seinem Einsatz wieder zu verlassen aber ohne Stossen.

longue prép. de l'M.
lange Vorbereitung des M.
quittez légèrement la note.
die Note leicht zu verlassen.

le son du doublement de la consonne.
die Erschütterung des Tons zu vermeiden welche aus der Verdopp. des Conson. entstehen kann.

lent.
langsam.

l'appog. plus longue que le M.
den Vorschlag länger als das F.
notes lentes et égales.
langsame und gleiche Noten.

doux et porté.
sanft und getragen.

Chi per pie - ta mi di - ce il mio fi - glio che fa?

ser - vie pas - to - ri in - vi - o d'in -

contraction de deux voyelles sous la même note.
Zusammenziehung der 2 Selbstlaute unter derselben Note.

TEXTE.

Chi per pie - ta mi di - ce, il mio fi - glio che fa?

ser - vie pas - to - ri in - vi - o d'in -

- tor - no e al - cun non rie - de

ah! for - se pie - to - so o - gn'un mè - vi - ta

- tor - no e al cunnonrie - de!

ah! for - se pie - to - so o - gn'un mè - vi - ta

piano.

soupir.
seufzend.

lent.
langsam.

piano.

longue respiration.
langer Athem.

son file à inflexions.
mit Biegung steigender Ton.

forte.

Les ports de voix très accusés. Dans ce passage on ne saurait déployer trop de puissance de voix et d'articulation.
Das Tragen der Stimme sehr hervorhebend. In dieser Passage kann man nicht genug die Kraft der Stimme und der Aussprache entwickeln.

lent. *langsam.* *soupir.* *Seufzend.* *voix vigoureuse.* *kräftige Stimme.* *forte.* *ff* *piano.* *soupir d'angoisse extrême.* *mit äusserster Beklemmung seufzend.* *m. forte.* *forte.*

ah! l'in no_cen - te già spi - rò for - se l'al - ma in man del pa - dre ah forse oh! di - o che dolor

ah! l'in no_cen - te già spi - rò for - se: l'al - ma in man del padre ah forse oh di - o che do - lor

atempo. *p*

larmes et désolation.
Thränen und Trostlosigkeit.

excessivement lié. *sehr gebunden.* *mezzo respiro.* *halber Athem.* *mordant qui attaque la note.* *Mordent der die Note anschlägt.* *rall: a peine.* *kaum zurückhaltend.* *inquiétude.* *Unruhe.*

chi mi con - so - li non si tro - va per me almen di tan - ti al - meno tor - nar ve

chi mi con - so - li non si tro - va per me almen di tan - ti al - meno tor - nar ve

paroles décidées et brèves.
entschiedene und kurze Worte.

espèce de défaillance.
Art von Hinfälligkeit.

All.^o *lent.* *langsam.* *forte.* *sostenuto.* *piano.* *inquiétude.* *Unruhe.*

des - si! ec - ce - co - ne un si cer - chi chie - da - si non ho cor pas - to - ri ah!

des - si! ec - ce - co - ne un si cer - hi chie dasi non ho cor pas - to - ri ah!

All.^o *f*

mordente molle, lent. *weicher Mordent, langsam.*

lent. *langsam.*

voix pleine et impérative.
Volle und gebietende Stimme.

tre - mo d'ascol - tar la rispos - ta ah! perche ma - i si con - fu - si tor - na - te dov'è A

tremo d'ascol - tar la ris - pos - ta ah! perche ma - i si con - fu - si tor - na - te dov'è A

All.^o *f*

note prolongée. *verlängerte Note.*

prolongée. *verlängert.*

piano.

leggero. *leicht.*

bram? che ve - des - te? oh! Di - o par - la - te,

- bram? che ve - des - te? oh! Di - o par - la - te,

f *p* *p*

expiration pour terminer cette note qui doit être fort longue.
Aushauchen für die Beendigung dieser Note, welche sehr lang sein muss.

expiration.
Aushauchen.

ARIA.

Ah! parla - te!
All^o agitato.

Ah! par - la - te!
Ah! par - la - te,

p *crese.* *p* *crese.*

voix pleine, ports de voix très énergiques.
Volle Stimme, sehr kräftiges Tragen der Stimme.

ex. de temps dérobé.
Bei-paßes verschobenem Zeitmasses.

légère variante de la mesure 8.
leichte Veränderung des 8ten Taktes.

deh! par - - la - - te che for - se ta - cen - do men pie - - to - - si

deh! par - - la - - te che for - se ta - cen - do men pie - - to - - si

p

la reponse aux mesures 15 et 16 plus accentuée et légèrement variée.

Die Antwort des 15^{ten} und 16^{ten} Taktes mehr hervorgehoben u. leicht verändert.

piano.

più bar - ba - ri sie - te deh! par - la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si più bar - ba - ri

piu bar - ba - ri sie - te deh! par - la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si piu bar - ba - ri

R. All.

la force du Sol doit ressortir principalement de la preparation du B.
Die Kraft des G muss hauptsächlich aus der Vorbereitung des B hervorgehen.

voix puissante.
Mächtige Stimme.

sie - te men pie - to - si piu bar - - ba - ri sie - te

sie - te men pie - to - si piu bar - - ba - ri sie - te

cette petite note prise sans port de voix.
Diese kleine Note ohne Tragen der Stimme.

forte. *R.* Timbre sombre éclatant.
Dunkle Klangfarbe, glänzend.

piano. voix attendrie suppliante.
weiche bittende Stimme.

piano. *p < crese.*

ah! v'in - ten - do ta - ce - - - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi

ah! v'in - ten - do ta - ce - - - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi

Ce membre de phrase plus accentué qu'aux mesures 29 et 30.

Dieses Satzglied mehr hervorgehoben als in dem 29^{ten} und 30^{ten} Takte.

expiration devant et après la note.
Aushauchen vor und nach der Note.

mf *piano.*

di - te che il fi - glio mo - ri h! ah! deh! par - la - te che for - se ta - cen - do

di - te che il fi - glio mo - ri ah! deh! par - là - te che for - se ta - cen - do

étendez le Sol.
das Ges. ausgedehnt.

vif.
lebhaft.

étendez la voix.
die Stimme ausgedehnt.

étendez la voix.
die Stimme ausgedehnt.

men pie - to - si piu bar - ba - ri sie - te meu pie - to - si piu bar - ba - ri sie - te oh

men pie - to - si piu bar - ba - ri sie - te men pie - to - si piu bar - ba - ri sie - te oh

ces 2 triples croches mi et fa, lentes et égales
die zwei 32 Theile, E und F langsam und gleich.

mesa di voce de toute l'étendue possible.
An und Abschwellen der Stimme in möglichster Ausdehnung.

le Fa très plein.
das F sehr voll.

déclamé.
deklamirt.

piano.

Di - o par - la - te par - la - te ah v'in - ten do ta ce te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo -

Di - o par - la - te par - la - te ah v'in - ten do ta ce te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo -

Timbre sombre.
Dunkle Klangfarbe.

doux, marqués.
sanft, hervorgehoben.

a pleine voix.
mit voller Stimme.

variante aux mesures 49 et 50.
Veränderung der Takte 49 und 50.

On peut accentuer la 1^{re} la 2^e ou la 4^e note de chaque temps.
Man kann die erste, zweite oder vierte Note jedes Viertels accentuiren.

- ri deh par - la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si piu bar - ba - ri

- ri deh par - la - te che for - se ta - cen - do men pie - to - si piu bar - ba - ri

piano aspire l'attaque du Fa.
den Anschlag des F anhaucht.

augmentation d'accent.
Vermehrung des Accents.

variante.
Veränderung.

variante aug-
mentale d'ac-
cent.
Veränderung, Vermeh-
rung des Accents.

variante.
leger rall.
leichte Verände-
rung rall.

son filé.
gezogener Ton.

voix couverte et agitée.
bedeckte u. bewegte Stimme.

toujours piano.
immer piano.

son saccadés.
abgestossene Noten

sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta - ce - te ah v'in - ten - do ta - ce - te ta -

étendez la voix.
Ausdehnung der Stimme.

sanglot.
Schluchzen.
sanglot.
Schluchzen.

forte.

- ce - te non mi di te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri no non mi di - te che il fi - glio mo -

- ec - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri no non mi di - te che il fi - glio mo -

toute la phrase à pleine voix.
den ganzen Satz mit voller Stimme.

- ri che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo - ri

- ri che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo - ri

f p > p fp fp f

ces notes en voix de
poitrine et bien tenues.
Diese Noten mit Bruststimme
und gut ausgehalten.

piano:
mezzo respiro après le port de voix.
halber Athem nach dem Tragen der Stimme.
Tembre clair.
Helle Klangfarbe.

fp fp fp
préparation lente liée et
graduellement accélérée.
Langsam gebundene und stufen-
weise schnellere Vorbereitung.

So che spi - ra quell' os - tia si ca - ra,

So che spi - ra quell' os - tia si ca - ra,

rinforz. col canto.

avec tendresse.
mit Zärtlichkeit.
a tempo. piano.

anxiété croissante.
wachsende Angst.

so che spi - ra quell' os - tia si ca - ra veg - - go il san - - gue che tin - - ge quell'

so che spi - ra quell' os - tia si ca - ra veg - - go il san - - gue che tin - - ge quell'

piano. cresc.

Pour rendre dans toute son energie cette explosion de douleur, l'esprit doit être frappé de toutes les nuances d'effroi et d'horreur qui se rattachent à l'image qu'expriment les paroles.

Um diesen Ausbruch des Schmerzes in seiner ganzen Kraft wiederzugeben, muss der Geist von allen Schattierungen des Entsetzens und Schreckens ergriffen sein welche sich an das Bild der Worte knüpfen.

piano cresc. *piano cresc.* *forte.* *ff* éperdu. / ausser sich.

- a - - ra sen - - to il fer - ro che il sen le fe - ri deh par -

- a - - ra sen - - to il fer - ro che il sen le fe - ri deh par -

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

dim. *>* *dim.* *f* *dim.* *>* *dim.* *f* *cresc.* douleur déchirante. / zerreisender Schmerz.

- la - te che for - se ta - cen - do men pie - to si piu bar - ba - ri sie - te ah! ta - ce - te v'in - ten - do v'in - ten - do veggo, il

- la - te che for - se ta - cen - do men pie - to si piu bar - ba - ri sie - te ah! ta - ce - te v'in - ten - do v'in - ten - do veggo, il

épuisée, expirante. / erschöpft, hinstehend. *ff*

fi - glio veggo il san - gue, veggo il fer - ro che il sen le fe - ri gia spi - ra oh

fi - glio veggo il san - gue, veggo il fer - ro che il sen le fe - ri gia spi - ra oh

p

exclamation de douleur poignante.

Ausruf eines steigenden Schmerzes.

prononcez l'u à la française sans cependant fermer les lèvres. / auf französische Art ausgesprochen, ohne jedoch die Lippen zu schliessen.

rall. *dimin.* *p*

voix suppliante. / bittende Stimme.

avec effroi. / mit Entsetzen.

Du - - o! deh par - ta - te ta - ce - te v'in - ten - do

Di - - o! deh par - ta - te ta - ce - te v'in - ten - do

non mi di - te che il fi - glio - ri non mi di - te che il fi - glio mo -

non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo -

p *cresc.*

- ri ah! par - la - te che for - se ta - cen - do men pie -

- ri ah! par - la - te che for - se ta - cen - do men pie -

f *p* *f* *p*

cresc. *p* *rall.*

- to - si piu bar - ba - ri sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta -

- to - si piu bar - ba - ri sie - te oh Di - o par - la - te oh Di - o ta -

6

voix concentrée, sous marqués.
gedrängte Stimme, hervorgehobene Töne.
a Tempo.

voix étendue.
ausgebreitete Stimme.

- ce - te, ha! v'in - ten - do ta - ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri no no no non mi

- ce - te, ha! v'in - ten - do ta - ce - te ta - ce - te non mi di - te che il fi - glio mo - ri no no no non mi

enlevez avec vigueur les cadences finales.
die Schlüsse mit Kraft hintragend.

di - te che il fi - glio mo - ri no no no non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi

di - te che il fi - glio mo - ri no no no non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi

di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri che il fi - glio mo - ri.

di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri non mi di - te che il fi - glio mo - ri.

Caroline, fille d'un riche négociant, est demandée en mariage, au moment où elle vient de épouser en secret Paolino, employé chez son père. Sur le point de fuir avec sa femme, Paolino lui raconte les dispositions qu'il a prises pour assurer leur retraite, et cherche à vaincre ses scrupules par la tendresse la plus vive et la plus douce persuasion.

Une voix gracieuse et tendre des ornements et des accents imitatifs des nuances délicates ou vigoureuses: tels sont les moyens qui donneront à cet admirable morceau sa véritable couleur et en feront ressortir tout le charme.

Um die Hand Carolinens, Tochter eines reichen Kaufmanns, wird in dem Augenblick angehalten in welchem sie sich heimlich mit Paolino, einem Angestellten ihres Vaters, vermählt hat. Paolino im Begriff mit seiner Frau zu entfliehen, erzählt ihr die getroffenen Vorkehrungen für ihre Flucht und sucht mit der zärtlichsten und liebevollsten Ueberredung ihre Anstände zu besiegen.

Eine anmuthsvolle und weiche Stimme, nachahmende Verzierungen und Accente, feine oder kräftige Schattirungen sind hier die Mittel welche diesem bewundernswürdigen Musikstück seine wahre Farbe geben und allen seinen Reiz hervorheben werden.

CIMAROSA
Matrimonio segreto.
Aria per Tenore.

Andante sostenuto.

PAOLINO. *piano.* Tendresse. Mit Zärtlichkeit.

TEXTE. *piano.* *mezzo respiro.* *halber Athem.* *piano.* *dolce legato assai.* *quitez légèrement.* *leicht verlassen.* *Mystère.* *Geheimnißvoll.*

Pria che spunti in ciel l'au-ro-ra in ciel l'au-ro-ra che-ti che-ti a len-to pas-so che-ti

Pria che spunti in ciel l'au-ro-ra in ciel l'au-ro-ra che-ti che-ti a len-to pas-so che-ti

piano, soutenu. *forte.* *mezzo respiro.* *halber Athem.* *port de voix énergique et rapide.* *Kräftiges und schnelles Tragen der Stimme.* *ritenuto rinforzando.* *Tandresse.* *Zärtlichkeit.* *piano.* *rinf.* *pianiss.* *rapide.* *scolta.* *frei, ungebunden.* *schnell.*

che-ti a len-to pas-so a len-to pas-so scendere mo fi-no ab-basso che nessun-ci sen-ti-

che-ti a len-to pas-so a len-to pas-so scende-re mo fi-no ab-basso che nes-sun-ci sen-ti-

voix caressante. *schmeichelnde Stimme.* *p.* *Agitation d'espoir.* *Erregung der Hoffnung.* *uccell. ritard.*

- ra che nessun-ci sen-ti-ra scenderemo scende-remo che nes-sun-ci sen-ti-

- ra che nes-sun-ci sen-ti-ra scende-re-mo scen-de-re-mo che nes-sun-ci sen-

piano. *piano.*

- ra sor - ti - re - mo pian pia - ni - no per la por - ta del giar - di - no tut - ta pronta una ca -

- ra sor - te - re - mo pian pia - ni - no per la por - ta del giar - di - no tut - ta pronta u - na ca -

forte. *mezzo voce.*

roz - za la da noi si tro - ve - ra la da noi si tro - ve - ra chiu - si in quel - la il vet - tu -

- roz - za la da noi si tro - ve - ra la da noi si tro - ve - ra chiu - si in quel - la il vet - tu -

piano. *mezza forte.* *crescendo.* *forte.*

- ri - no per schi - var qua lunque in top - po per schi - var qua lunque in top - po i ca - val - li di ga -

- ri - no per schi - var qua lunque in top - po per schi - var qua lunque in top - po i ca - val - li di ga -

fortissimo. *falssetto.* *pe' lo.* *piano.* *Tandresse.* *Zärtlichkeit.* *cresc.*

- lop - po sen - za po - sa cac - cie - rà sen - za po - sa cac - cie -

- lop - po sen - za po - sa cac - cie - rà sen - za po - sa cac - cie -

piano. *voix caressante.* *schmeichelnde Stimme.* *piano.* *crescendo.*

- ra da una vecchia mia pa - rente buo - na dou - na e as - sai pie - to - sa ce n'andre mo ca - ra

- ra da una vecchia mia pa - rente buo - na dou - na e as - sai pie - to - sa ce n'andre mo ca - ra

sons ondulés.
welleförmige
Töne.

spo_sa e stare_mo che ti la ca_ ra spo_sa ca_ ra spo_sa e sta_re_ moche_tì

spo_sa e sta_re_mo che ti la ca_ ra spo_sa ca_ ra spo_sa e sta_re_ mo che ti

fp

falsetto.
Falset.

ritard... a tempo.

la e stare_ moche_tì la e staremo che_tì la e sta_re_mo che_tì

la e sta_re_ mo che_tì la e sta_re_mo che_tì la e sta_re_ mo che_tì

All' vivace

la e sta_re_mo che_tì là

Co_me poi s'è vra da fa_re pen-se_

la e sta_re_ mo che_tì là

Co_me poi s'è vra da fa_re pen-se_

All' vivace.

f *p*

Emotion contenue.
mesure rigoureuse.
anhaltende Erregung.
strenger Takt.
piano.

les accents sur les temps faibles très accusés.
voix étendue.

piano.

remo a men_te cheta

spo_sa ca_ ra sta pur lie_ta che l'a_ mor ci assis_ te_

remo a men_ te cheta

spo_sa ca_ ra sta pur lie_ta che l'a_ mor ci as_ si_ ste_

f *p*

la voix étendue sur ces petites phrases.
Ausbreitung der Stimme über diese kleinen Sätze.

piano.

- rà spo_ sa ca_ ra stà pur lie_ta stà pur lie_ta che l'a_ mo_re che l'a_

- ra spo_ sa ca_ ra sta pur lie_ta sta pur lie_ta che l'a_ mo_re che l'a_

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

forte.

ces notes bien marquées.
Diese Noten sehr hervorgehoben.

cresc.

mor ci as sis - - te ra ci assis te - ra ci assis te - rà

mor ci as sis - - te ra ci as sis te - ra ci as sis te - ra

dot.

la voix bien soutenue.
die Stimme sehr gehalten.
piano.

Pria chespunti in ciell'au-ro-ra ca-ra spo-sa sen-ti be-ne sorti

Pria che spunti in ciel l'au-ro-ra ca-ra spo-sa sen-ti be-ne sor-ti

la voix très soutenue et toujours cresc.
die Stimme sehr gehalten und immer cresc.

pleine voix.
volle Stimme.

re-mo pian pia-ni-no per la por-ta del giar-di-no che - - ti che - - ti a len - - to pas - - so scen - de -

re-mo pian pia-ni-no per la por-ta del giar-di-no che - - ti che - - ti a len - - to pas - - so scen - de -

dimin.

piano.

pp

cresc.

- re - - mo fi - - no ab-bas - so che nes - sun ci sen - ti - rà che nes - sun ci sen - ti - rà pronta

- re - - mo fi - - no ab-bas - so che nes - sun ci sen - ti - rà che nes - sun ci sen - ti - rà pronta

pronta la ca-rozza la da noi si tro - - ve - - rà la da noi si tro - ve -

pron.ta la ca-rozza la da noi si tro - - ve - - ra la da noi si tro - ve -

cresc.

piano. *cresc.* *mezzo forte.*

- rà scen - de - re - mo sor - - ti - re - mo sor - - ti - re - mo pia - no

- ra scen - de - re - mo sor - - ti - re - mo sor - - ti - re - mo pia - no

p

phrase a piacere.
Satz nach Belieben.
son fille.
Nebensatz.
portez la voix.
Tragen der Stimme.

cresc. *f*

pia - - no a pas - - so len - - to che nes - sun ci sen - ti - - ra spo - - sa ca - - ra

pia - - no a pas - - so len - - to che nes - sun ci sen - ti - - ra spo - - sa ca - - ra

cresc. *col canto.*

primo tempo. *piano.*

sta pur lie - ta che l'a - - mor ci as - sis - te - rà sor - ti - re - mo pian pia -

sta pur lie - ta che l'a - - mor ci as - sis - te - ra sor - ti - re - mo pian pia -

p

crescendo. *piano.*

- ni - no per la por - ta del giar - di - no pian pia - ni - no pian pia - ni - no pronta pron - ta la ca -

- ni - no per la por - ta del giar - di - no pian pia - ni - no pian pia - ni - no pronta pron - ta la ca -

cresc.

crescendo. *f* *a piacere.* *lento.* *con brio.*

- roz - za la da noi si tro - ve - ra spo - - - sa ca - - - ra sta pur

- roz - za la da noi si tro - ve - ra spo - - - sa ca - - - ra sta pur

a piacere. *col canto.*

la préparation du trille doit être douce, liée et graduellement accélérée.
Die Vorbereitung des Trillers sanft, gebunden und stufenweise beschleunigt.
sons ondulés.
wellenförmige T.
quitez legerem.
le ni.
das E leicht zu verlass.
respirez.
Athemem.

doux .
sanft .

respirez .
Allent.

rapide et avec force .
schnell und mit Kraft .

1^o Tempo .

lie - ta che là - mor ci as - sis - te - ra

che là - mor ci as - sis - te - rà che là - mor ci as - sis - te -

- rà ci as - sis - te - rà ci as - sis - te - rà ci as - sis - te - - rà ci as - -

- sis - - te - - rà ci as - sis - te - rà ci as - sis - te - rà .

sf

Le sujet du morceau suivant est trop connu pour qu'il soit nécessaire d'en donner l'analyse.

Der Gegenstand des nachfolgenden Musikstücks ist zu bekannt um einerZergliederung zu bedürfen.

Air pour mezzo soprano, composé par CRESCENTINI et intercallé dans le Romeo et Giulietta de ZINGARELLI.
Arie für mezzo soprano von CRESCENTINI komponirt für die Oper Romeo e Giulietta von ZINGARELLI.

And^{te} sostenuto.

ROMEO.

soupir devant la syllabe del.
Seufzen von der Sylbe del.

p

TEXTE.

cresc. *R. P* *longue.* *lang.* *p* *cresc.* *f*

ve - - di il pian - to mi - o, hli ge - mi - ti il do - lor h!del tu - o fe - del hli - do - lo

ve - - di il pian - to mi - o, i ge - mi - ti il do - lor del tu - o fe - del i - do - lo

sfz p *sfz* *p* *dol.*

p *cresc.* *f* *forte* *tremolo.* *syllabe stentate* *inordante molle.* *port de voix tremble et pian* *Zitterndes u. leises Tragen der Stimme*

h!del mio cor deh ve - - di il pian - to mi - o, i ge - mi - ti il do - lor del

del mio cor deh ve - - di il pian - to mi - o, i ge - mi - ti il do - lor del

cresc.

tu - o fe - del

tuo fe - - del *All^o moderato.*

p *cresc.* *sinorz.* *dol.*

Recitativo.
forte.

sons prolongés.
verlängerte Töne.

son filé à inflexions.
mit Biegung gezogenen Töne.

Ma che va le il mi - - o duol! mia bel la spe me io ti sen to mi chia mi a se guir ti fra

Ma che va - - le il mio duol! mia bel la spe me io ti sen to mi chiama se - guir ti fra

Résoluto.

l'om bre eb ben, m'as pet ta, ti se gui ro

l'ombre eb ben, m'as pet ta, ti se gui ro

rinf.

sea te compagno in vi ta non mi vol - - - le la sor te te co m'uni s - - ca al -

sea te com pagno in vi ta non mi vol - - - le la sor te te co m'uni s - - ca al -

dim.

And^{te} sostenuto.

- men pie to - - sa mor te.

- men pie to - sa mor te

avec animation.
mit Belebung.

Tranquil - - lo io son, fra po co te co sa ro mia vi ta

Tranquillo io son, fra po co te co sa ro mia vi ta

lent.
langsam.

ac_cogli in_tan_to mia spe_me, a - - - - - ni_ma mi_a, accogli in_tan_to questo ch'io per

ac_cogli in_tan_to mia spe_me, a - - - - - ni_ma mi_a, ac_cogli in_tan_to que_s-to ch'io per te

lent.
langsam.

RONDO. And^{te} mosso.

ver_so ul_ti - - mo pian_to.

ver_so ul_ti - mo pian_to.

Largo assai.

f *p*

exaltation.
mit Schwung.

f *mf*

Ombra a_dora_ta as_pet_ta, te_co saro in_di - - vi_so, nel for_tuna - - to e -

Om_bra a-do-ra-ta as-pet-ta, te-co saro in-di-vi-so, nel for-tu-na-to e - -

avec puissance et chaleur.
mit Kraft und Wärme.

voix étendue.
ausgebreitete Stimme.

li - - so a_vra con_ten_to il cor. ombra a-do-ra-ta as - -

li - - so a_vra con_ten_to il cor. ombra a-do-ra-ta as - -

f *p*

doux.
sanft.

cresc.

cresc.

pet_ta te_co sa_ro in_di vi_so, nel for_tu_na - - to e - li - - so a_vra con -

pet_ta te_co saro in-di-vi-so, nel fortuna-to e - - li - - so a_vra con -

f *p* *mf* *rf*

p *cresc.* *f* *f*

- ten - to a - - vra con - ten - to il cor a - vra con - ten - to il cor

- ten - to a - - vra con - ten - to il cor a - vra con - ten - to il cor

m. voce. *légères.* *leicht.* *voix pleine.* *volle Stimme.*

La, tra i fe - de - li a - man - ti ci ap - pres - - ta a - mor di - let - ti, go -

La, tra i fe - de - li a - man - ti ci ap - pres - ta a - mor di - let - ti, go -

l'étendue du point d'orgue force à respi- Die Ausdehnung des Haltes nöthigt vor der Syl-
rer avant la syllabe man mais cette faute be man Athem zu nehmen; dieser Fehler muss
doit rester inaperçue pour l'auditeur. aber für den Zuhörer unbemerkt bleiben.

p *respiro.* *1/2 Athem.*

- dre - moi dol - ci is - tan - ti, la, tra i fe - de - li a - man - - - ti go - - -

- dre - moi dol - ci is - tan - ti, la, tra i fe - de - li a - man - ti go - - -

rinforz. *voix* *Mit*

- dre - moi dol - ci is - - tan - ti di piu in no - cen - ti af - fet - ti e

- dre - moi dol - ci is - - tan - ti, de piu in no - cen - ti af - fet - ti e

pleine et sonore. *voller und klingender Stimme.* *ff* *f* *p*

le - co a noi d'in - tor - no ri - suo - - ne - ra dà - mor, ri - suo - -

le - co a noi d'in - tor - no ri - suo - - ne - ra dà - mor, ri - suo - -

rinf. *dim.* gracieux. mit Anmuth.

ne - - ra ri - - suo - ne ra d'á - mor.

ne - - ra ri - - suo - - ne ra d'á - mor.

ombra a - do - ra - ta as - pet - ta te - co sa - ro in - di - - vi - so nel for - tu - na - to e - -

ombra a - do - ra - ta as - pet - ta te - co sa - ro in - di - - vi - so nel for - tu - na - to e - -

p *cresc.* *forte.* doux. sanft.

- li - so a - vra con - ten - to a - - vra con - ten - to il cor, a - vra con - ten - to il

- li - so a - vra con - ten - to a - - vra con - ten - to il cor, a - - vra con - ten - to il

cresc. *f*

cor, a - vra con - ten - to il cor, a - - vra con - ten - to il cor, a - - -

cor, a - - vra con - ten - to il cor, a - - vra con - ten - to il cor, a - - -

p *sfz* *sfz* *p* *sfz* *sfz*

f *p* *fp* *f* *p* *f*

- vra con - - teu - - to il cor.

- vra con - ten - to il cor

L'air qui va suivre, appartient à la manière du siècle passé et en offre un modèle remarquable. Je le tiens de Giovanni Battista Velluti qui seul, aujourd'hui, possède les secrets de cette école éteinte.

Die folgende Arie gehört dem Style des verflorenen Jahrhunderts an und ist noch jetzt ein bemerkenswerthes Muster; ich erhielt sie von Giovanni Battista Velluti, dem einzigen, der noch heut zu Tage die Geheimnisse dieser erloschenen Schule besitzt.

Air de Teobaldo ed Isolina de MORLACCHI. Arie aus Teobaldo und Isolina von MORLACCHI.

FLAUTO.

ARPA.

désespéré. *forte*. surprise. Erstaunen. *piano*. Timbre couvert. bedeckte Klangfarbe. lettre lentement prononcées. langsam ausgesprochen.

Mo-rir ciel qual concerto

dimin: et ritard.

Il faut ici deux timbres, le timbre clair pour le Si et le timbre couvert imitant les sons de l'Harmonica pour le passage de grace. La syllabe na courte et délicate. Es betarf hier zweier Klangfarben, der hellen für das B, der bedeckten, Harmonikatöne nachahmend, für die Geschmackspassage. Die Sylbe na kurz und zierlich.

sons en dehors. Töne von aussen. inspiration saccadée de joie. durch die Freude unterbrochenes Einathmen. doux. sanft. éclat. mit Glanz. lent. langsam. *piano*. Timbre ouvert. bedeckte Klangfarbe. ces notes lentes et égales. diese Noten langsam u. gleich. inspiration saccadée. unterbrochenes Einathmen. inspirez. Einathmen.

Lo co-nos-co-to lo sen-to nel mio co-do po-re-can-to e la mano d'I-so-li-na

dopo il canto nach dem Gesang.

pp f

Ce passage doit être exécuté par des mouvements souples du gosier. Diese Passage muss mit geschmeidiger Bewegung der Kehle ausgeführt werden. ces quatre notes égales et liées; Diese vier Noten gleich und gebunden aber ohne Tragen der Stimme.

sons couverts. bedeckte Töne. *cresc.* *dimin.*

e il suo-no il suo-no del la-mor

colla parte.

pp

Timbre éclatant et clair. Glänzende und helle Klangfarbe. sons d'Harmonica. Harmonikatöne. le pharynx resserré, les sons moelleux den Schlund zusammengezogen, die Töne weich.

forte. *piano*. *ritard.*

ah! che la prima vol-ta che l'in-ten-si e che di lei m'ac-ce-si e ra un in cau-to

Dopo la parole accessi nach dem Worte accessi.

pp

G.B. Velluti le dernier Soprano célèbre de l'Italie, es née à Monterone dans la marche d'Ancone en 1781. Il vit retiré près des bords de la Brenta.

G.B. Velluti, der letzte berühmte Sopranist Italiens, ist 1781 zu Monterone in der Mark Ancona geboren und lebt zurückgezogen an den Ufern der Brenta.

expiration légère.
leichtes Ausathmen.

Timbre ouvert.
bedeckte Klangfarbe.

note et syllabe légères.
Note- und Sylben-leicht.

appoggiature rapide
sans port de voix.
Vorschl. schnell ohne
ne Tragen der Stimme.

notes liées égales et
légèrement couvertes.
gleichbedeckte Noten.

Pharynx resserré.
Schlund zusammengezogen.

inspiration
Einathmen.

se retentissent
de la sur le Pa.
Das Nachklängen auf das
cette syllabe légère.
Diese Sylben leicht.

h!ma allor_e ra fe_li_ ce or tris_tae so pianiss. la

après le chant la
nach dem Gesang.

après l'accompagnement
nach der Begleitung.

inspiration de surprise.
Einathmen des Erstaunens.

forse a me forse a me pe_n_sa

voix mélancolique.
Melancholische Stimme.

éclat: glänzend. *p*
étendez la voix sur toutes les notes.
die Stimme auf allen Noten ausgebreitet.

physionomie riante.
élan de l'âme.
Timbre clair.

Lachende Physionomie.
Schwung der Seele.
helle Klangfarbe.

pharynx
resserré
Schlund
zusammengezogen

e il su_o do lo con_so_la ca_ro suo_no lu_ _ sin

rall. *>3*

And^{te} mosso.

le mordant molle.
weicher Mordant.

Sons imitant l'écho.
Echo nachahmende Töne.
smorzando.

inspiration après
le port de voix.
Einathmen nach dem Tragen der Stimme.

ghier dolce o gnor mi scen_ _ de al cor dol_ ce o_ gnor mi scen_ _ de al cor

de al cor tu ri

de al cor tu ri

col canto.

cresc. *f* *p* écho.
Echo

pharynx resserré.
Schlund zusammengezogen.

dolce. cresc.

chia mi al mi o pen_sier i pia cer d'un cas _ to a_ mor quel bel di che ci ra_

cer dun cas _ to a_ mor

p *f* *p* *f*

Bouche riante.
Pharynx resserré.
Mouvements légers du larynx.
Lachender Mund.
Schlund zusammengezogen.
Leichte Bewegungen des Kehlkopfs.

Arpège porte.
Getragene Arpeggie.

sang et inspiration
saccadée.
Schlagend unterbrochenes Einathmen.
faites une expiration
brevé devant le D.
Das Ausathmen kurz vor dem D.
expiration bruyante.
Geräuschvolles Ausathmen.
saccadée.
Schlagend unterbrochenes Einathmen.
expiration bruyante.
Geräuschvolles Ausathmen.
expiration.
Ausathmen.

- pi de sua pu - ra vo - - - lut - ta h! Do - ve an - do h! Do - ve an - do do - h! ve an -

sempre
immer

secondando
den Gesang

il canto.
unterstützend.

tenue.
Schalten.
fort.
stark.
6 notes rapid.
6 Noten schnell.
respirez.
Atemholen.
piano.
lentes.
langsam.

expiration.
Ausathmen.

expiration.
Ausathmen.

expiration.
Ausathmen.

rall.

do do veando mio ben quel di h! a - h! mai più h! a - h! mai più a - - h! mai più no no mai più ri - tor - ne - -

sempre
secondando il canto.

colla parte.

quittez le son par une exclamation.
den Ton mit der Ausrufung zu verlassen.
pharynx resserré son imitant l'écho.
Schlund zusammengezogen. Echo nachahmender Ton.
adagio.

inflexions.
Biegungen.

préparer la consonne M sans respir.
Den Consonanten M vorbereiten ohne
inspirez.
Einathmen.

- ra mai più mai più a - h! mai più ri - tor - ne - ra a - - - h! mai più no non mai

a tempo.

forte.

più ri - tor - ne - ra

étonnement.
long et soutenu.
Erstaunen,
lang und angehalten.

comme fasciné.
lent.
wie verblendet
langsam.

égaré.
verwirrt.
incalzando.

rond.
rund.

T. Clair.
H. Klangf.

criis de terreur.
Schrei des Schreckens
lent.
langsam.

dès - so oh! quai sguar-di! unbrando ei strin-ge s'avventa a mè fug-gia - mo ah! ch'ei m'ar-

d'es-so oh! quai sguar-di! unbrando ei strin-ge s'avventa a me fug-gia.mo ah! ch'ei m'ar-

désespoir
Verzweiflung.
supplication douloureuse.
schmerzliche flehentliche Bitte.
Timbre Clair, Eclat.
Helle glänz. Klangf.
Timbre Rond.
runde Klangf.

T. R. Eclat.
Runde gl. Klangf.

T. S. mat.
concentre.
Dunkle matte Klangf.
zusammengedrängt.

suffocation voix tendue.
Erstickend bewegte Stimme
presser.
drängend.

- res - ta la - sciami il crin m'affer - ra! d'un pie sfonda la ter - ra là - bis - so ei me l'ad - di - ta ei mi vi

- res - ta lasciami il crin m'afferra! d'un pie sfonda la ter - ra là - bis - so ei me l'ad - di - ta ei mi vi

Ce passage tres lent bien qu'écrit en doubles et triples croches. L'Ut du gruppéto tres soutenu. Diese Passage obgleich in 16 und 32 Theile geschrieben sehr langsam. Das C der Verzierung sehr angehalten.

supplication.
T. S. Mat.
Flehentliche Bitte.
D. matte Klangf.

T. S. Eclat.
D. gl. Klangf.

angoisse.
graduellement.
Beklemmung.
stufenweise.

éperdu.
ausser sich.
R. h. Klangf.

lent.
langsam.

appuyée.
herabgedrückt.

T. R. Clair.
R. h. Klangf.

longue.
lang.

T. S. Mat.
D. matte Klangf.

T. S. Eclat.
D. gl. Klangf.

spinge ah! nò Ciel ne poss' i - o da lui fuggir co - me sal - var - mi? oh Di - o!

spin-ge ah! no Ciel ne poss' i o da lui fuggir co - me sal - var - mi? oh Di - o!

All° agitato.
T. Somb. Mat.
D. matte Klangf.

T. S. Eclatant.
D. gl. Klangf.

T. S. Mat.
D. gl. Klangf.
cresc. > forte

T. C. Mat.
Bedeckte matte Kl.
piano.

Deh ti ferma ti pla - ca per - do - - na togli a me quell'or - ri bile as - pet - to quell'ac -

Deh ti fer - ma ti pla - ca per - do - - na togli a me quell' or - ri bile as - pet - to quell' ac -

oppressée.
Voix coupée par l'expiration.
unterdrückt.
Durch das Ausathmen unterbrochene Stimme.

T. S. Eclat.
D. gl. Klangf.

T. S. Mat.
voix étendue.
D. matte Klangf.
ausgebreitete Stimme.

T. S. Eclat.
D. gl. Klif.

T. S. Mat.
D. matte Klangf.

- cia - ro già sen - to nel pet - to quell'a - bis - so mi col - ma d'or -ror al - la pa - ce dell'om - bre ri -

- cia - ro già sen - to nel pet - to quell'a - bis - so mi col - ma d'or -ror al - la pa - ce dell'om - bre ri -

