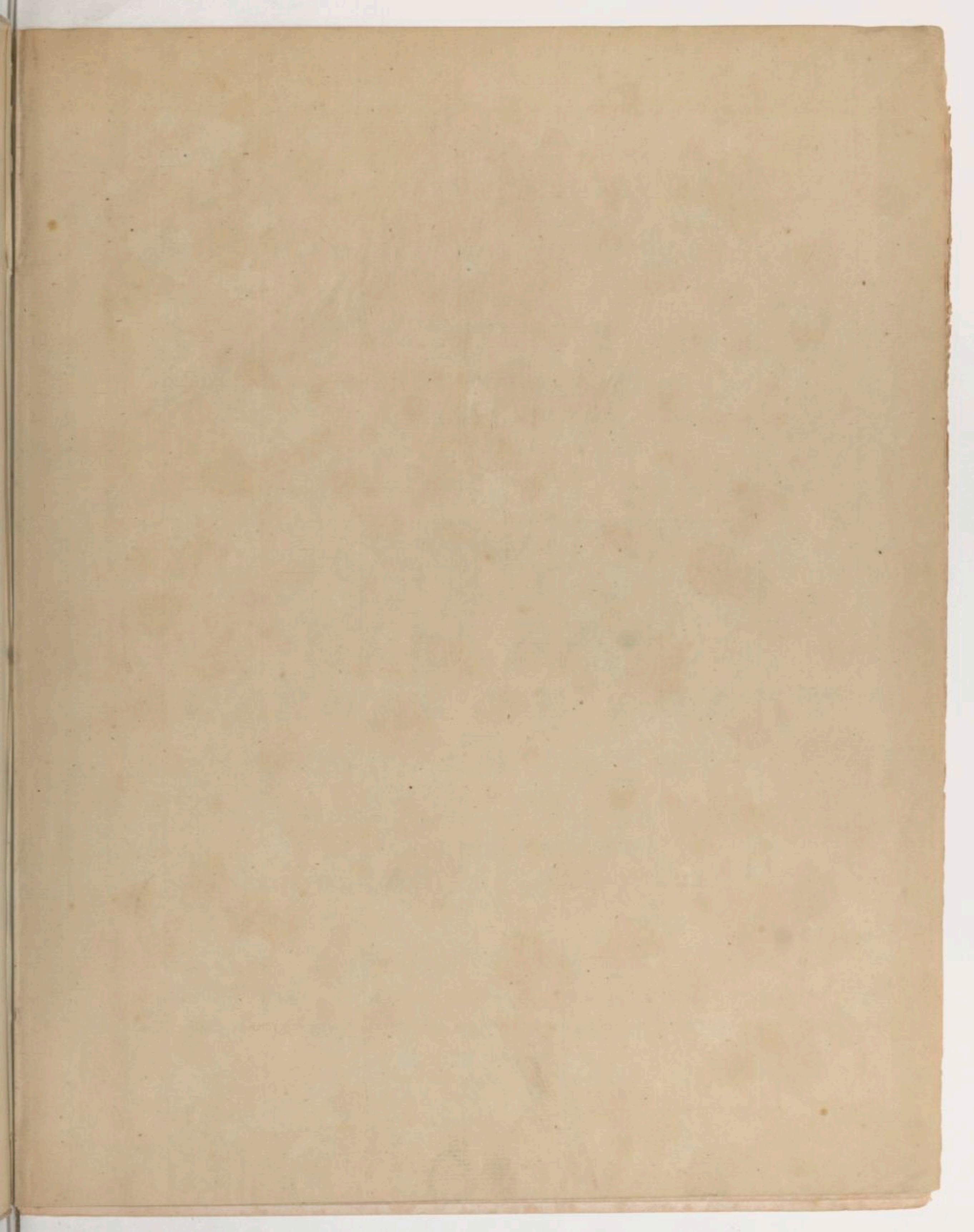


Die große
Gesangschule
des
Bernacchi von Bologna,
dargestellt
von
H. F. Mannstein.

LA GRANDE
MÉTHODE DE CHANT
DE
BERNACCHI DE BOLOGNE,
REDIGÉE
PAR
H. F. MANNSTEIN.

97 m 9 A
106

James M. Smith & Co



Vm

neg. Ex. 2805
Das System

der großen

G E S A N G S C H U L E

des

Bernacchi von Bologna,

dargestellt

von

H. F. Mannstein;

nebst

klassischen, bisher ungedruckten

Singübungen

von Meistern aus derselben Schule.

Eigenthum des Verlegers.

Prän. Pr. 5 Rthl. Ladenpr. 6 Rthl.

Dresden und Leipzig,

in der Arnoldischen Buchhandlung.

S Y S T È M E

DE LA GRANDE

M É T H O D E D E C H A N T

DE

BERNACCHI DE BOLOGNE.

AVEC

DES VOCALISES CLASSIQUES JUSQU' À PRÉSENT INÉDITES DE

MAÎTRES DE CHANT

FORMÉS DANS LA MÊME ÉCOLE.

REDIGÉ

PAR

H. F. MANNSTEIN.

Propriété de l'Éditeur.

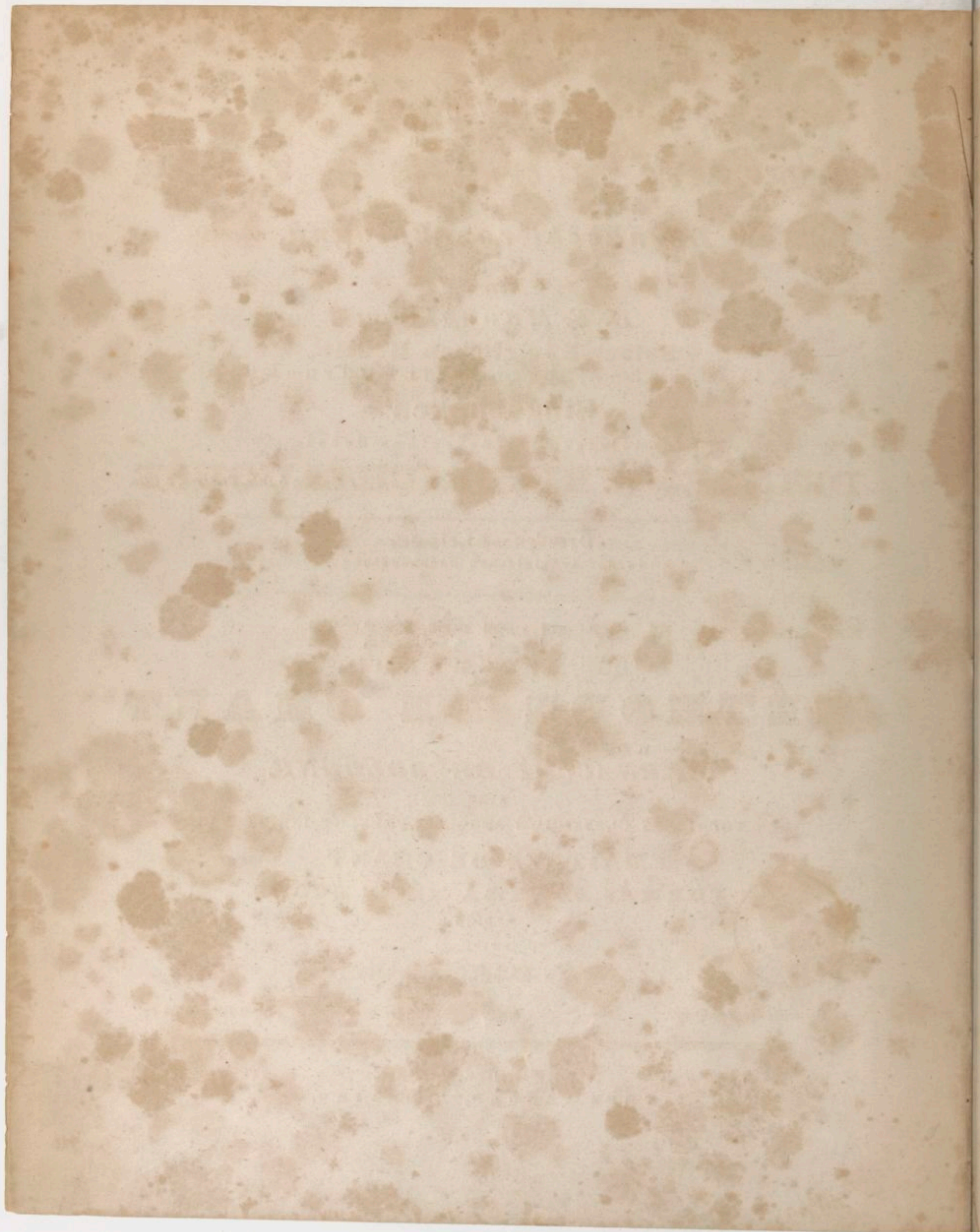
Prix 6 Rthl. ou 24 Fr.

À DRESDE ET LEIPZIG,

CHEZ ARNOLD, LIBRAIRE.

[V⁸
M. A. 186





Seiner Königlichen Hoheit

dem

PRINZEN FRIEDRICH AUGUST

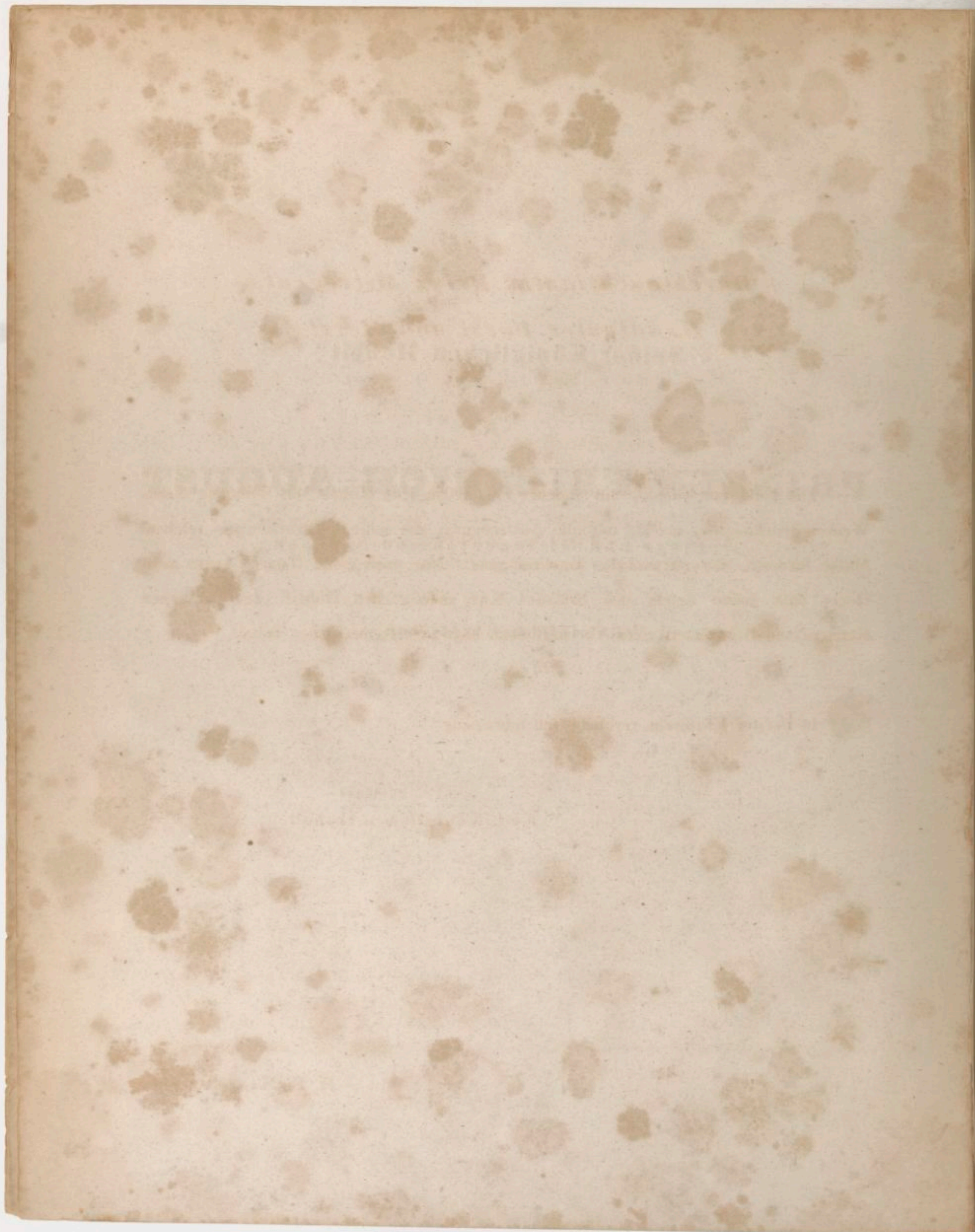
Herzoge und Mitregenten von Sachsen

in tiefster Ehrfurcht

gewidmet

von dem

Verfasser.



*Durchlauchtigster Prinz Mitregent,
Gnädigster Fürst und Herr!*

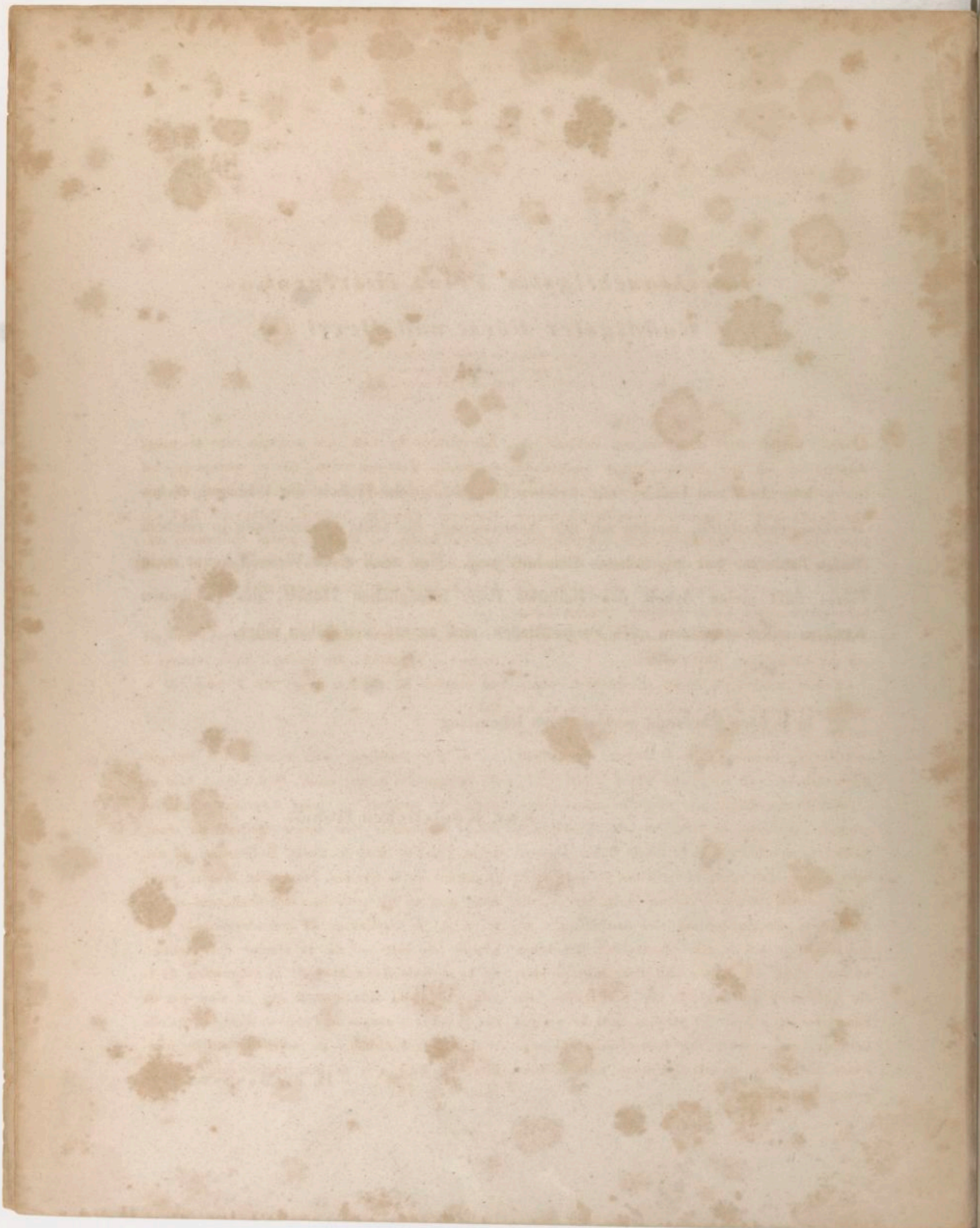
Die Huld und Gnade, mit welcher Ew. Königliche Hoheit die Widmung dieses Werkes genehmigten, machte mir alle Anstrengung, die seine Ausarbeitung in reichem Maße forderte, zur angenehmen Beschäftigung. Nur noch einen Wunsch kennt mein Herz: daß meine Arbeit des Beifalles Ewr. Königlichen Hoheit, des erhabenen Kenners und Beschützers alles Vortrefflichen, sich zu erfreuen haben möge.

In tiefster Ehrfurcht verbleibe ich lebenslang

Ewr. Königlichen Hoheit

unterthänigster

H. F. MANNSTEIN.



Vorwort.

Avant-propos.

Mettete ben la voce, respirate
bene, pronunciate chiaramente —
ed il vostro canto sarà perfetto.
Pachierotti.

Denen, welche eine Entschuldigung deshalb erwarten, dafs ich der grofsen Menge vorhandener Gesangschulen noch eine neue hinzufüge, antworte ich: Es ist keine neue, sie enthält vielmehr jene Grundsätze, durch welche die Riesen und Koryphäen des Gesanges, Pistocchi, Bernacchi, Farinelli, Pachierotti, Raff u. s. w., gebildet wurden, und von welchen alle bisher erschienenen Unterrichtbücher ziemlich kleine Abkömmlinge sind, die theils wenig, theils gar nichts von der Gröfse ihrer Ältern erbten.

Kenner werden die Mühe zu würdigen wissen, welche mir dieses Werk kostete. Ich konnte es nur dadurch zu Stande bringen, dafs ich mich durch ein sechsjähriges Studium während meiner wissenschaftlichen Arbeiten zum Sänger zu bilden suchte.

Nur Eines will ich zum Vortheile meines Unternehmens erwähnen: es behandelt mit Gründlichkeit theils Gegenstände, welche in keiner bisher erschienenen Gesangschule auch nur erwähnt werden, z. B. die Gesetze der äufseren Haltung beim Singen, die Tonbildung, die Mundstellung, den Ausdruck u. s. w., theils solche, welche nur oberflächlich besprochen werden, z. B. das Athmen, das Portamento di voce, die Verbindung der Register, die Vortraglehre, die Stimmerhaltung u. a. m. So gehören auch die wenigen Beispiele, mit welchen die Bolognesische Gesangschule das Höchste zu erreichen lehrt, nicht zu ihren geringsten Vorzügen.

La méthode de chant, que je remets entre les mains du public, n'est pas neuve; elle ne contient que les principes, par lesquels les coryphées du chant, tels que Bernacchi, Pistocchi, Farinelli, Pachierotti, Raff ect. ont été formés, et qui ont presque entièrement disparu de nos livres destinés à enseigner le chant. Voilà la justification de mon entreprise.

Les connaisseurs sauront apprécier la peine que cet ouvrage m'a coûtée. Six années d'études relatives à ma vocation de chanteur m'ont mis à même de le finir.

Je n'y toucherai qu'un avantage qui distingue cet ouvrage des autres, savoir, qu'il traite à fond en partie des matières qui jusqu'à présent n'ont été même mentionnées dans aucune méthode de chant, p. ex. l'attitude dans le chant, la formation du ton, la position de la bouche, l'expression ect.; en partie telles dont on n'a parlé que superficiellement ailleurs p. ex. de la respiration, du port de voix — portamento di voce — de la réunion des registres, de la méthode d'exécution, de la conservation de la voix ect. Enfin nous croyons que ce n'est pas un des moindres avantages de l'école de Bologne, qu'elle rend capable d'atteindre, au moyen de peu de vocales, ce qu'il y a de plus parfait dans l'art du chant.

Die Principien, welche mein Buch enthält, sind bis jetzt noch nicht im Druck erschienen, und wenn die Kunst durch meine Arbeit etwas gewonnen hat, so hat sie es einzig und allein meinem theuern Lehrer, dem Königlich Sächsischen Kammer Sänger, Herrn Johannes Micksch zuzuschreiben, dem ich für alle seine uneigennützigte Liebe und Lehre meinen herzlichsten Dank hiermit sage.

Les principes, contenus dans mon ouvrage, n'ont pas été jusqu'à présent publiés. Si, par mon travail; j'ai réussi à ajouter au perfectionnement de l'art, j'en suis entièrement redevable à mon maître chéri, Mr. Jean Micksch, Chanteur de la Chapelle Royale de Saxe, que je remercie cordialement de son affection et de son instruction.

Der Verfasser.

L'Auteur.

Inhaltverzeichnifs.

Erster oder theoretischer Theil.

Erstes Kapitel.	Von der Stimme	S. 1.
Zweites -	Vom Athemholen	- 2.
Drittes -	Vom Angeben des Tones	- 3.
Viertes -	Von den verschiedenen Stimmen	- 3.
Fünftes -	Von den Registern und dem Umfang der Stimme	- 4.
Sechstes -	Von der Änderung und den Krankheiten der Stimme	- 5.

Zweiter oder praktischer Theil.

Erstes Kapitel.	Über die äußere Haltung beim Singen	S. 6.
Zweites -	Von der Tonbildung	- 7.
Drittes -	Von der Mundstellung	- 14.
Viertes -	Von der Übung der Scala	- 16.
Fünftes -	Von der Verbindung der Stimm-Register unter einander	- 23.
Sechstes -	Von dem Tragen des Tones	- 26.
Siebentes -	Vom Athemholen	- 33.

Dritter Theil.

Unterricht für den melismatischen oder figurirten Gesang.

Erstes Kapitel.	Vom Läufer	S. 36.
Zweites -	Vom Vor- und Nachschlag	- 47.
Drittes -	Vom Schleifer	- 49.
Viertes -	Vom Schneller	- 50.
Fünftes -	Vom Doppelschlag	- 51.
Sechstes -	Von dem Suchen des Tones, italienisch: Cercar il tuono	- 52.
Siebentes -	Vom Triller	- 53.

Vierter oder ästhetischer Theil.

Erstes Kapitel.	Von dem Vortrage der verschiedenen Gattungen des Gesanges	S. 60 u. 73.
Zweites -	Von der Aussprache	S. 65.
Drittes -	Vom Ausdruck	- 67.

Fünfter oder diätetischer Theil.

Von der Stimm-Erhaltung	S. 71.
-----------------------------------	--------

Die zur Gesangschule gehörigen Solfeggien findet man am Ende derselben.

Table des matières.

Partie Première ou Théorique.

Chapitre I.	De la Voix	p. 1.
- II.	De la Respiration	- 2.
- III.	De l'Intonation	- 3.
- IV.	De la Classification des Voix	- 3.
- V.	Des Régistres et du Diapason des Voix	- 4.
- VI.	De la Mue et des Maladies de la Voix.	- 5.

Partie Deuxième ou Pratique.

Chapitre I.	De l'Attitude dans le Chant	p. 6.
- II.	De la Formation du Ton	- 7.
- III.	De la Position de la Bouche	- 14.
- IV.	De l'Exercice de la Gamme	- 16.
- V.	De la Réunion des Régistres de la Voix	- 23.
- VI.	De la Manière de porter les Sons	- 26.
- VII.	De la Respiration	- 33.

Partie Troisième.

Enseignement du Chant mélismatique ou figuré.

Chapitre I.	Du Trait	p. 36.
- II.	Des Appoggiatures	- 47.
- III.	Du Coulé	- 49.
- IV.	Du Demi-mordente	- 50.
- V.	Du Gruppetto ou du Mordente	- 51.
- VI.	De la Manière de chercher le Ton, en italien: Cercar il tuono	- 52.
- VII.	Du Trille	- 53.

Partie Quatrième ou Esthétique.

Chapitre I.	De l'Exécution des divers Genres du Chant p. 60 et 73.	
- II.	De la Prononciation	p. 65.
- III.	De l'Expression	- 67.

Partie Cinquième ou Diététique.

De la Conservation de la Voix	p. 71.
---	--------

Les Solfèges appartenant à cette méthode de chant se trouvent à la fin.

Druckfehler.

Errata.





Seite 15. 2. Anmerk. im deutschen und französischen Texte lies: a, e & o statt: a, u & o.

Page 15. Remarque 2. lisez: a, e & o en allemand et en français au lieu d'a, e & o.

Seite 31. Statt:
Page 31. au lieu:

S. 32. Statt:
P. 32. au lieu:

Ebendasselbst. Statt:
Ibidem au lieu:

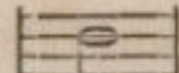
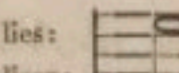
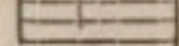
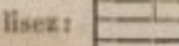
S. 36. dritte Notenzelle von oben. Statt:  lies: 
P. 36. 3me ligne d'en haut au lieu:  lisez: 

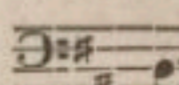
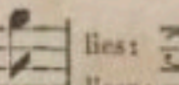
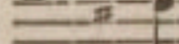
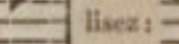
Solfeggi.

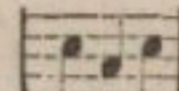
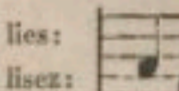
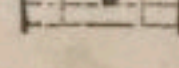
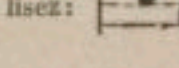
Solfèges.

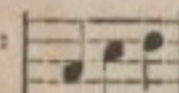
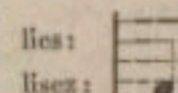
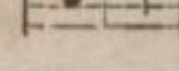
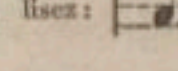
S. 1. zweite Zeile, 3. Takt. Statt:
P. 1. ligne 2. mesure 3. au lieu:

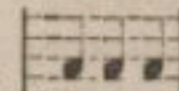
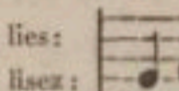

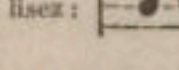
S. 3. Z. 13. T. 4. Statt:
P. 3. l. 13. m. 4. au lieu:

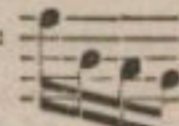
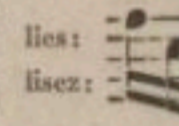
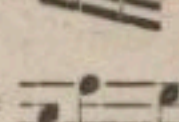
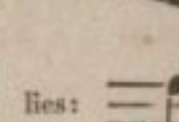
S. 16. Zeile 4. Takt 6. Statt:  lies: 
P. 16. ligne 4. mes. 6. au lieu:  lisez: 

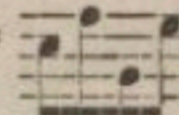
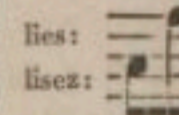
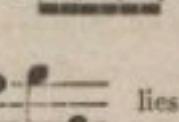
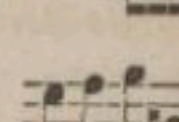
S. 17. Z. 16. T. 1. Statt:  lies: 
P. 17. l. 16. m. 1. au lieu:  lisez: 

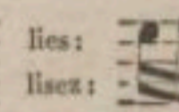
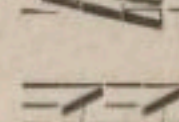
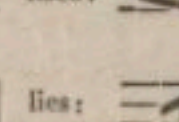
S. 21. Zeile 3. Takt 4. Statt:  lies: 
P. 21. ligne 3. mes. 4. au lieu:  lisez: 

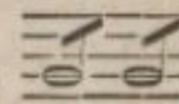
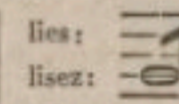
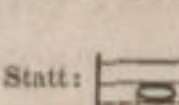
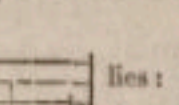
Ebendasselbst Zeile 4. Takt 7. Statt:  lies: 
Ibidem ligne 4. mesure 7. au lieu:  lisez: 

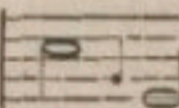
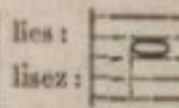
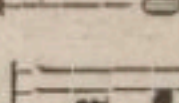
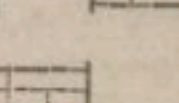
S. 24. Zeile 6. Takt 6. Statt:  lies: 
P. 24. ligne 6. mes. 6. au lieu:  lisez: 

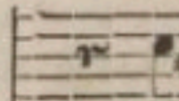
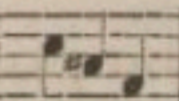
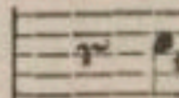
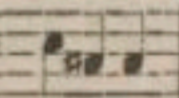
Ebendasselbst Zeile 13. Takt 2. Statt:  lies: 
Ibidem ligne 13. mesure 2. au lieu:  lisez: 

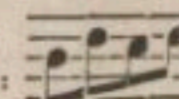
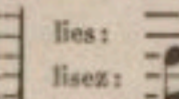


Ebendasselbst Zeile 15. Takt 3. Statt:  lies: 
Ibidem ligne 15. mesure 3. au lieu:  lisez: 

S. 25. Zeile 5. Takt 3. Statt:  lies: 
P. 25. ligne 5. mes. 3. au lieu:  lisez: 

S. 26. Zeile 2. Takt 1. Statt:  lies: 
P. 26. ligne 2. mes. 1. au lieu:  lisez: 

Ebendasselbst Zeile 9. Takt 2. Statt:  lies: 
Ibidem ligne 9. Takt 2. au lieu:  lisez: 

Seite 28. Zeile 12. Takt 4. Statt:  lies: 
Page 28. ligne 12. mesure 4. au lieu:  lisez: 

S. 29. Zeile 15. Takt 5. Statt:  lies: 
P. 29. ligne 15. mes. 5. au lieu:  lisez: 

Erster oder theoretischer Theil.

Erstes Kapitel.

Von der Stimme.

Der Annahmen, wie viele Organe bei Hervorbringung des Tones wirksam seien, sind mehre. Manche haben die Lungen, die Luftröhre, den Kehlkopf, die Stimmritze, die Zunge, den Gaumen, die Zähne, die Lippen, die Stirn-, Kinnbacken- und Nasenhöhlen für gleich nothwendige Theile des Mechanismus der Stimme gehalten, Andere dagegen diese Ansicht verworfen und gemeint, die Lungen z. B. seien keine Tonwerkzeuge zu nennen und nur, in sofern sie die zur Klangerzeugung nöthige Luft herbeischaffen, in einer Gesangschule zu erwähnen. Dem sei nun, wie ihm wolle, so ist es offenbar nur ein Streit um Namen. Nun kann hier zwar nicht der Ort sein, eine medicinische naturhistorische Theorie der Stimmbildung aufzustellen (Benati, Liscovius u. A. haben dieß in ihren Werken zur Genüge gethan, was für den Wißbegierigen von großem Interesse, dem Künstler jedoch keinen erheblichen Vortheil gewährt); jedoch müssen wir die Wirksamkeit einiger der erwähnten Organe näher beleuchten, so weit ihre Kenntniß nämlich dem praktischen Künstler nöthig ist.

Das erste Tonmittel, ohne welches kein Klang denkbar, ist das Athmen, welches darin besteht, daß mittels Ausdehnung und Zusammenziehung der Lungen die äußere Luft durch die Luftröhre in den Körper zuerst aufgenommen und dann durch die Luftröhre wieder ausgestoßen wird. Gesundheit der Lungen ist ein für den Gesang unerlässliches Erforderniß; wer, ohne sie zu besitzen, diesem sich widmet, weiht sich freiwillig dem Tode.

Der Kehlkopf, der obere Theil der Luftröhre, ist das Haupt-Organ zur Hervorbringung des Tones, erstens als Hilfswerkzeug des Athmens und zweitens als Ursache der Mannfaltigkeit der Töne und der Stimme überhaupt. Ein wichtiger Theil des Kehlkopfes ist die Stimmritze, durch die der Athem aus- und eingeht, und die durch ihre Fähigkeit des Verengens und Erweiterns die Höhe oder Tiefe des Tones bestimmt. Bei den tiefen Tönen tritt das Erweitern ein, bei den hohen das Verengen. Auch kann man wahrnehmen, wenn man beim Singen den Kehlkopf leise betastet, daß er eine völlige Scala, einer Claviatur vergleichbar, einschließt, denn man fühlt deutlich, wie ein-

Partie Première ou Théorique.

Chapitre Premier.

De la Voix.

Il existe plusieurs hypothèses sur le nombre des organes appelés à concourir à la formation du son. Il y a des auteurs qui ont envisagé les poumons, la trachée — artère, le larynx, la glotte, la langue, le palais, les dents, les lèvres, les sinus maxillaires frontaux et les fosses nasales comme les agens également indispensables dans l'économie de la voix; d'autres, en revanche, ayant rejeté cette opinion ont été d'avis, que le nom d'organes générateurs de la voix n'appartenait guère aux poumons, et qu'on ne saurait leur accorder une place dans une école de chant qu'en tant qu'ils procureraient l'air nécessaire à la génération du son. Quoi qu'il en soit, il est évident que cette disparité d'opinion est de peu de conséquence. Or, nous n'avons pas l'intention d'établir une théorie sur la génération du son, basée sur les principes physiques et anatomiques, puisque chacun peut trouver abondamment, dans les oeuvres de Benati et de Liscovius, de quoi satisfaire sa curiosité sous ce rapport, mais ce qui ne procurerait aucun avantage à l'artiste; cependant, nous jugeons nécessaire de déterminer exactement la sphère d'activité de quelques organes ci-dessus mentionnés, parce que nous avons la conviction que cette connaissance ne peut être qu'utile à l'artiste.

La première condition de la formation du son, c'est la respiration; elle consiste dans la dilatation et dans la contraction des poumons, en sorte qu'au moyen de celle-là l'air atmosphérique entre dans le corps par la trachée-artère, et qu'il en est poussé à l'aide de celle-ci. La santé des poumons est donc indispensable pour le chant; autant vaudrait s'immoler de bon gré à la mort, que de s'appliquer au chant avec des poumons attaqués.

Le larynx, partie supérieure de la trachée-artère, est le principal organe pour la formation du son, d'abord, en sa qualité d'organe auxiliaire de la respiration, et en second lieu, étant la cause de la diversité des tons et de la voix en général. La glotte est une partie importante du larynx par laquelle l'haleine sort et vient, et qui, par sa faculté de se rétrécir et de se dilater, détermine le haut et le bas du ton. La dilatation produit les tons bas et le rétrécissement des tons hauts. On peut observer, pendant que l'on chante et qu'on tâte doucement la glotte, qu'elle enferme une échelle

zelle Ringe oder Bänder bei den hohen Tönen aufwärts, bei den tiefen abwärts sich bewegen.

Das Geschäft des Kehldeckels beim Singen ist bis jetzt noch unbekannt. Vielleicht dient er als Dämpfer, um das schnelle Verstummen eines Tones ohne Verhallen möglich zu machen.

Ob in den Stirn-, Kinnbacken- und Nasenhöhlen die Kopfstimme oder das sogenannte Falsett, die Fistel, gebildet wird, ist eine bis jetzt ganz unentschiedene Sache. Dagegen hat ein geistreicher Sänger die Ansicht geltend gemacht, daß es mit der Kehle eine ähnliche Bewandniß habe, wie mit der Flöte. Auf dieser nämlich kann man gewisse Töne sammt ihren Octaven mit einer und derselben Fingerlage mittels eines spitzigeren Athems zu Stande bringen. So wäre es denkbar, daß das Falsett ebenfalls im Kehlkopf, nur durch einen dünneren Athem, erzeugt werde, und die sogenannte Verbindung der Kopfstimme mit der Bruststimme bestände dann in der Kunst, durch einen spitzen kleinen Athem die hohen Töne so zu bilden, daß sie den mit der vollen Brust hervorgebrachten an Fülle und Rundung möglichst nahe kommen.

Der Gaum ist nächst dem Kehlkopfe für die Klangerzeugung das wichtigste Organ, dessen Bedeutsamkeit wir unter dem Kapitel der Tonbildung näher kennen lernen werden. Hier nur so viel: der Gaum besteht aus einer dünnen, feindurchlöchernten, siebartigen Knochenplatte, welche wieder mit einer elastischen und schwammigen Fleischmasse überzogen ist, und man kann mit Bestimmtheit annehmen, daß die erstere eine Art von Resonanz-Boden bildet, die letztere aber bewirkt, daß der Ton nicht hart und gellend, sondern weich und rund aus seiner Werkstatt hervorgeht. Es ist sogar schon die Behauptung aufgestellt worden, die Beschaffenheit der Stimme hänge in dem Grade von der Bauart des Gaumens ab, daß eine dicke Knochenplatte desselben eine klanglose, dumpfe Stimme mache, so wie eine dünne und vieldurchlöchernte ein helltönendes Organ.

Die Zunge ist wie die Lippen ein relatives Stimmorgan zu nennen, d. h. ihr richtiger Gebrauch verschönert den Ton, wie ihn ihre falsche Anwendung verderbt, ohne gerade zu seiner Production beizutragen. Dasselbe gilt von den Zähnen, welche, wohlgebildet und mindestens in den Vorderkinnladen vollständig, dem Tone viel Metall verleihen.

Zweites Kapitel.

Vom Athemholen.

Beim Athemholen im Gesange ist zweierlei zu betrachten, 1) das Einziehen und 2) das Ausstoßen der Luft. Jenes muß ohne Ruck und Aufblähung des Bauches gesche-

comparable à un clavier; car en émettant des tons hauts, on sent distinctement, dans ses ligamens annulaires, un balancement de bas en haut, et en rendant des tons bas, un mouvement de haut en bas.

On ignore jusqu' à présent quelle est l'activité de l'épiglotte dans le chant. Peut être sert-elle de sourdine, pour effectuer sans résonnement l'extinction prompte de la voix.

C'est encore un problème à résoudre, si le fausset est formé par les sinus maxillaires frontaux et les fosses nasales, ou par la concurrence d'autres organes. Un chanteur d'esprit a fait cependant valoir l'opinion, qu'il en est de même du gosier comme de la flûte. Il l'a fondée sur l'expérience, qu'on pouvait effectuer certains tons avec leurs octaves, sans changer de doigt, au moyen d'une haleine aiguë. Ce fait posé, on peut en inférer, que le fausset n'est pareillement que l'effet opéré dans le larynx par une haleine aiguë, et la soi-disante jonction du fausset avec la voix naturelle ou pleine, dites en allemand *voix de poitrine* — *voce di petto* — et que désormais nous appellerons ainsi, ne consisterait qu'à former par une haleine courte et aiguë les tons hauts, et à leur donner autant que possible, de la plénitude et de la rondeur, comme s'ils provenaient de la poitrine.

Le palais est après le larynx l'organe le plus essentiel pour la génération du son, de l'importance duquel nous parlerons spécialement ci-dessous dans le chapitre: sur la formation du ton. Ici nous n'en dirons que peu de mots: le palais a un tégument mince, percé finement en manière de crible, qui, à son tour, est revêtu d'une masse de chair élastique et spongieuse, de sorte qu'on peut avancer avec certitude, que celui-là forme une espèce de résonance, tandis que celle-ci empêche, que le ton ne devienne dur et rétentissant, et contribue à le faire sortir doux et rond de son lieu de naissance. On a même soutenu, que la qualité de la voix dépendait de la structure du palais, de manière que, revêtu d'un tégument gros, il produisait une voix sourde et sans timbre, et quand il en a un qui est fin et bien percé, il formait une voix sonore.

La langue et les lèvres sont qualifiés d'organes de la voix relatifs, c'est-à-dire que leur juste emploi embellit le son autant qu'une application fautive qu'on en fait, le vicie, sans précisément contribuer à sa formation. Il en est de même des dents, qui, bien formées et complètes, au moins dans les mâchoires de devant, contribuent beaucoup à donner du timbre à la voix.

Chapitre II.

De la Respiration.

La respiration dans le chant se rapporte à deux objets principaux. Le premier regarde l'aspiration et le second, l'expiration de l'air. Celle-là doit se faire sans secousses

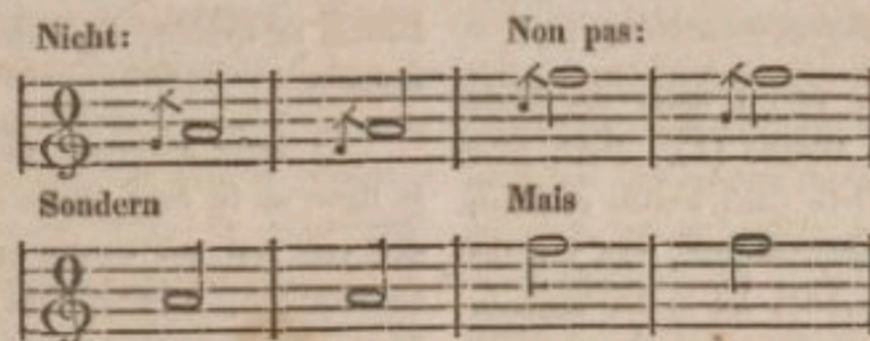
hen und nur die Brust muß sich heben; dieses muß mehr ein allmähliges Ausfließen als, wie beim Sprechen, ein Ausstoßen, jenes mehr Einatmen als Schnappen nach Luft sein. Je sparsamer der Sänger mit seinem Athem umzugehen weiß, je weniger Luft er in den Kehlkopf zu stoßen braucht, um einen vollen und runden Ton hervorzubringen, desto mehr ist für seine Gesundheit gesorgt. Deshalb muß er folgende Regeln beobachten: Beim Athemholen während des Sprechens bläht sich der Bauch auf, beim Athemholen während des Singens muß er eingezogen werden; bei jenem hebt sich die Brust plötzlich und sinkt eben so wieder zurück, bei diesem aber muß ihre Rückkehr in den natürlichen Stand ganz allmählig vor sich gehen, damit die eingesogene Luft um so länger ausreiche. Besonders muß der Schüler auch darauf sehen, daß sein Athmen ohne Geräusch geschieht, denn nichts ist für den Sänger wie für den Zuhörer ermüdender als Athemholen, von einer Art Schluchzen oder Ächzen begleitet.

et sans gonfler le ventre, ce n'est que la poitrine, qui doit se lever; celle-ci doit être un écoulement successif plutôt qu'une expulsion de l'air, comme dans le parler; celle-là doit consister à absorber plutôt qu'à gober ou happer l'air. Mieux le chanteur sait économiser son haleine, moins il a besoin d'air dans le larynx, pour former un son plein et rond: plus il pourvoit à sa santé. C'est pourquoi nous lui recommandons les règles suivantes: le ventre se gonfle à la respiration dans le parler, à la respiration dans le chant il doit être retiré; dans celui-là, la poitrine se lève subitement et retombe de même; dans celui-ci, elle doit se lever et baisser insensiblement, pour que l'air absorbé suffise pour plus long-tems. L'écolier doit surtout prendre garde que sa respiration ne se fasse avec bruit, car il n'y a rien de plus fatigant, non moins pour le chanteur que pour l'auditeur, qu'une respiration accompagnée d'une sorte de sanglots ou de gémissement.

Drittes Kapitel.

Vom Angeben des Tones.

Der Ton, welcher angeschlagen werden soll, muß es ohne Beihilfe irgend eines andern werden, d. h. der Schüler muß sich hüten, etwa erst durch schnelles Hinweggleiten über eine Secunde oder Terz, Quarte oder Quinte auf den bestimmten Ton zu kommen. Z. B.



Er muß also frei und rasch angegeben werden, auch darf dem Tone selbst kein anderer Laut, keine Art von Vorbereitung vorangehen, etwa ein leises Stöhnen, als wolle man die Stimme prüfen, oder dergleichen.

L'intonation doit être dégagée et prompte; il ne faut pas même, qu'une espèce quelconque de son ou de préparation, peut-être un léger gémissement etc. la précède, comme si on voulait examiner la voix.

Viertes Kapitel.

Von den verschiedenen Stimmen.

Die Stimmen zerfallen 1) in männliche und weibliche, 2) in tiefe, middle und hohe.

Die männliche tiefe Stimme heißt Bass, die middle Bariton, die hohe Tenor.

Die weibliche tiefe Stimme heißt Contr'-Alt, die middle tiefer Sopran, italienisch mezzo soprano, die hohe hoher Sopran.

Chapitre III.

De l'Intonation.

Il faut, que le ton que l'on doit rendre, le soit sans la concurrence d'un autre, c'est-à-dire, l'écolier doit se garder, de glisser sur une seconde ou une tierce, sur une quarte ou une quinte, pour s'arrêter sur un ton précis; p. ex.

Chapitre IV.

De la classification des Voix.

Les voix se divisent 1) en voix d'hommes et voix de femmes, 2) en voix graves, moyennes et aiguës.

La voix d'homme grave s'appelle la basse; la moyenne le baryton et l'aiguë la taille.

La voix de femme grave s'appelle la haute-contre, la moyenne le bas-dessus, en italien mezzo soprano et l'aiguë le haut-dessus.

Fünftes Kapitel.

Von den Registern und dem Umfang der Stimmen.

Unter Register der Stimme versteht man in der Gesangkunst eine Stimmlage, eine Reihe von Tönen, die sich durch Klang und Gehalt von den Tönen einer andern Stimmlage unterscheidet. So bilden die Töne, welche, weil sie mit voller Brust gegeben werden, Brusttöne heißen, ein besonderes Register, im Gegensatz zu dem Register der Kopfstimme. Der Punkt, wo ein Register aufhört und ein neues beginnt, heißt der Stimmwechsel.

Die Männer haben zwei Register, die Brust- und die Kopfstimme. Beim hohen Sopran hat diese letztere wieder zwei Register.

Außer diesen Hauptregistern finden sich in vielen Stimmen Punkte, für welche wir das Wort Register nicht bezeichnend halten. Dort nämlich ist kein völliger Stimmwechsel wie bei diesem, sondern irgend ein Ton weicht an Gehalt und Wohlklang von den andern ab und muß durch kunstgemäße Uebung mit diesen ausgeglichen werden.

Der Umfang der verschiedenen Stimmen läßt sich nur im Allgemeinen angeben, weil hier die Natur die größte Mannfaltigkeit und Abwechslung getroffen hat. Wir geben hier den Umfang im ausgebildeten Zustande an, denn der im rohen ist meist sehr gering, relativ, indem er sich durch Studium bedeutend erweitert, und noch weit mehr Modificationen unterworfen.

Der Bass umfaßt zwei Oktaven, vom f unter der Linie bis zum f der einmal-gestrichenen Oktave (\bar{f}). Doch gibt es auch Stimmen, welche in der Tiefe noch weiter reichen; andere umfassen hingegen nur eine Quartdecime, von f unter der Linie bis zu \bar{e} . Unter den Bassisten ist in der neueren Zeit übrigens der wunderliche Wahn eingerissen, daß in dieser Stimmsphäre die Kopfstimme nicht angewendet werden dürfe. Ein vernünftiger Grund dazu läßt sich nicht auffinden. Allerdings ist hier die Verbindung beider Register höchst schwierig, wer sie aber zu Stande gebracht hat, wird vor jedem andern Bassisten einen großen Vorzug haben, weil er nicht allein in eine Region sich zu versteigen, an welche der andere gar nicht denken kann, sondern auch die höchsten Töne mit Anmuth und Leichtigkeit zu singen vermag. Auch rücksichtlich der Gesundheit ist das Studium des Falsett's für den Bassisten von Wichtigkeit, weil er die höchsten Töne, welche immer mit Anstrengung gesungen werden und jetzt dennoch häufiger als sonst von dem Componisten Anwendung finden, mittels des Falsett's ohne alle Schwierigkeit singen kann. Gewöhnlich beginnt es bei der tiefen Männerstimme mit \bar{e} .

Der Bariton geht von a bis \bar{f} mit Bruststimme, nach f fängt die Kopfstimme an. Manche Baritono's reichen auch bis g . Die Kopfstimme ist auch bei ihnen wenig im Gebrauch.

Chapitre V.

Des Registres et du Diapason des Voix.

On entend, dans l'art du chant, par le registre de la voix, son volume ou une série de tons, qui se distinguent par leur timbre et, pour ainsi dire, par leur substance d'une autre série. Les tons p. ex. formés de pleine poitrine et appelés pour cette raison tons de poitrine, c'est-à-dire, émises par la voix naturelle, forment un registre particulier en opposition avec celui du fausset. Le point, auquel un registre finit et un autre commence, s'appelle le point de transition de la voix.

Les hommes ont deux registres, savoir: la voix de poitrine et le fausset. Le fausset a, en outre, deux registres dans le haut-dessus. On trouve, outre ces registres principaux, dans beaucoup de voix des points, auxquels la dénomination de registres ne sauraient être appliquée, parce qu'ils ne forment pas, à proprement parler, de transition de la voix, mais plutôt une anomalie, quant à son timbre et à sa force, à laquelle il faut remédier par des exercices méthodiques.

Le diapason des voix ne saurait être indiqué qu'en général, c'est que la nature y a mis la plus grande diversité. Nous ne parlerons ici que du diapason des voix cultivées, parce que celui des voix incultes est pour la plupart très-modique, relatif c'est-à-dire, susceptible d'étendre par l'étude sa sphère, et, outre cela, sujet à bien plus de modifications.

La basse embrasse deux octaves, placées entre fa sous la ligne et fa de l'octave une fois barrée. Mais il y a aussi des voix qui ont encore une plus grande gravité; d'autres, en revanche, n'embrassent qu'une dixième-quarte, savoir à partir de fa sous la ligne jusqu'à \bar{mi} . Il s'est établi de nos jours l'étrange opinion parmi les basses, que, dans ce diapason, il ne fallait pas se servir du fausset, opinion, à l'appui de laquelle on ne saurait rien alléguer qui tienne. Il est vrai, que la jonction de ces deux registres est bien difficile; mais si un chanteur en est venu à bout, il a certainement acquis un grand avantage sur toute autre basse en ce qu'il sera en état de chanter avec facilité et grâce les tons les plus aigus. D'ailleurs, l'étude du fausset est aussi, par rapport à la santé, d'une grande importance pour la basse, c'est qu'il rend propre à chanter, sans difficulté, les tons les plus aigus, lesquels, comme on sait, exigent toujours beaucoup d'efforts, et sont employés, par nos compositeurs modernes, bien plus souvent qu'auparavant. Le fausset d'une voix d'homme grave commence ordinairement à \bar{mi} .

Le baryton à voix pleine ou à voix de poitrine a son diapason entre la et fa , après \bar{fa} il passe au fausset. Il y a des barytons qui atteignent sol ; ils se servent de même peu du fausset.

Der Tenor beginnt mit c unter der ersten Linie (im Tenor-Schlüssel) und reicht bis \bar{g} , mit \bar{a} geht die Kopfstimme an.

Der Contr'-Alt ist die dem Basse völlig analoge Weiberstimme, nur eine Oktave höher, wie der tiefe Sopran in Allem dem Bariton entspricht und gleichfalls eine Oktave höher als dieser ist.

Der hohe Sopran umschließt zwei Oktaven, binnen welcher gewöhnlich drei Register vorkommen. Wie es möglich ist, daß nach dem Register der Kopfstimme noch ein anderes dergleichen vorkommen kann, ist eine bis jetzt unerwiesene Sache, wenn wir nicht Hypothesen für Beweise anführen wollen; daß nämlich die höchste Ton-Sphäre durch Eindringen des Athems in die Stirn-, Kinnbacken- und Nasenhöhlen entstehe.

Das erste Register umfaßt gewöhnlich die Töne von c auf der untersten Linie im Sopranschlüssel bis \bar{f} oder \bar{g} . Hier wechselt die Stimme und geht eine Oktave als Kopfstimme fort, gewöhnlich Mittelstimme genannt, worauf sie nochmals wechselt und gewöhnlich \bar{c} , oft sogar f und g erreicht.

Sechstes Kapitel.

Von der Änderung und den Krankheiten der Stimme.

Wunderbar ist der Zusammenhang, in welchem die Stimm- und Zeugung-Organ unter sich stehen. Beide halten in ihrer Ausbildung, so zu sagen, Schritt mit einander, denn sobald die Pubertät oder Mannbarkeit eintritt, erleidet auch die Stimme eine große Veränderung, welche beim Manne in einer vollkommenen Umwandlung, beim Weibe in Kräfteerhöhung besteht. Die hohe kräftige Sopran- oder Contr'-Alt-Stimme des Knaben geht in Tenor oder Bass über, während die des Mädchens nur voller und tönender wird. Diese Stimmveränderung geht aber nicht plötzlich oder schnell vor sich, sondern bildet eine förmliche Krisis, welche bei den verschiedenen Subjecten von langer oder kurzer Dauer ist. Während dieser Übergangs-Periode verschwindet bei Manchen die Stimme fast gänzlich, bei Andern ist sie heiser, klanglos, bei einem Dritten fehlen einzelne Töne, so daß sie lückenhaft ist.

Beim Beginn der Stimmveränderung verboten die alten Gesanglehrer ihren Schülern das Singen geradeweges, weil binnen derselben die geringste Unbehutsamkeit das Organ für immer dazu untüchtig machen kann. Nun ist zwar dieses Verbot allerdings das sicherste Schutzmittel gegen die Gefahr des Stimmverlustes; indessen kann man es dahin beschränken, daß der Zögling nur die ihm leicht fallenden Töne übt, die übrigen aber ganz leise und mit der größten Vorsicht dann und wann versucht.

Aber nicht allein der Krankheit der Mutation ist die Stimme unterworfen, sondern auch anderen krankhaften Zu-

La taille commence à ut sous la première ligne — clef de taille — et s'élève jusqu'à sol . Elle passe à la au fausset.

La haute-contre est une voix féminine toute analogue à la basse, à la différence près, qu'elle est plus haute d'une octave; de même le bas-dessus correspond, à la même différence près, en tout au baryton.

Le haut-dessus a un volume de deux octaves, qui renferment ordinairement trois registres. C'est en vérité un phénomène des plus surprenans que de rencontrer dans le registre de fausset un autre pareil, phénomène que, jusqu'à présent, personne n'a suffisamment expliqué. Des nombreuses hypothèses, qui ont été émises à cet égard, nous n'en citerons qu'une; elle prétend: que les sons les plus aigus sont formés par la pénétration de l'haleine dans les sinus maxillaires frontaux et les fosses nasales.

Le premier registre commence ordinairement à ut de la première ligne — clef de dessus — et finit à \bar{fa} ou sol . A ces tons, la voix change et monte d'une octave dans le registre de fausset, on l'appelle communément *voix moyenne* ou *médium*, après quoi, elle change encore une fois et monte ordinairement jusqu'à \bar{ut} et souvent même jusqu'à fa ou sol .

Chapitre VI.

De la Mue et des Maladies de la Voix.

Il y a une connexion mystérieuse entre les organes de la voix et ceux de la génération. Ils marchent dans leur développement, pour ainsi dire, d'un pas égal les uns avec les autres. A l'époque de puberté, la voix subit de grands changemens, qui se manifestent dans l'homme par une transformation complète et dans la femme par un accroissement de force. La forte voix de haut-dessus ou de haute-contre du garçon passe en celle de taille ou de basse, tandis que la voix de la fille augmente d'éclat et gagne un plus beau timbre. Ce changement de voix ne s'opère pas tout d'un coup, il subit plutôt une véritable crise, qui est de différente durée chez différentes personnes. A cette époque de transformation, la voix s'éteint presque entièrement chez les uns, chez les autres elle devient enrouée et sourde, ou bien incapable de rendre certains tons, de manière qu'elle est, pour ainsi dire, comme ébréchée.

Les anciens maîtres de chant ont absolument défendu à leurs écoliers de chanter à cette époque, durant laquelle la moindre inadvertance peut rendre la voix à jamais inepte au chant. Or, ce précepte est en vérité le plus sûr préservatif contre le danger de la perdre; cependant on peut le restreindre à ce que l'écolier ne s'exerce qu'à former les sons faciles, et qu'il n'essaie ceux, qui exigent quelque effort, que doucement et avec la plus grande précaution.

La voix n'est pas seulement sujette à cette crise de mutation, mais elle est encore exposée à diverses indispositions.

füllen. Bisweilen wird sie von einer Art Lähmung befallen, welche sich besonders durch unwillkürliches, nicht zu verhinderndes Detoniren kund gibt; auch spricht sie dann schwer an. Bemerket man dies, so stelle man alles Singen sofort ein und beginne es nicht wieder, bevor nicht die Stimme ihre völlige Frische und Biegsamkeit erlangt hat. Alles Üben und Versuchen ist von Nachtheil und völlige Ruhe das beste Gesundheitmittel.

Dieselbe Regel gilt bei der Heiserkeit und allen andern Krankheiten der Stimme.

Zweiter oder praktischer Theil.

Erstes Kapitel.

Über die äußere Haltung beim Singen.

Wie jedes Instrument besondere Gesetze seiner äußeren Behandlung hat, z. B. für Fingersatz, Anfassung, Stellung u. s. w., so hat auch der Sänger bei Ausübung seiner Kunst gewisse Regeln zu beobachten, welche jene theils erst ermöglichen, theils aber auch erleichtern.

Vor allen Dingen muß der Lehrling des Gesanges in gerader, aufrechter Stellung stehen, so daß die Fersen einander berühren, die Fußspitzen aber ein wenig auswärts gekehrt sind. Der Kopf muß gerade, die Ellbogen müssen sanft an die Seiten gehalten werden. Hat der Schüler Noten in der Hand, dann muß er dieselben so gehoben halten, daß die Augen in gerader Richtung darauf fallen und die Arme wieder leise die Rippenflächen berühren. Die Brust muß etwas vorgedrückt, der Unterleib dagegen unmerklich nach innen gezogen werden.

Das Alles darf nicht mit Kraftanstrengung oder krampfhafter Anspannung der Muskeln, sondern nur leicht und ohne jede gewaltsame Erregung der einzelnen Körpertheile geschehen.

Die strenge Beobachtung dieser Vorschriften, welche also in einer immer gleichen Stellung des Körpers besteht, erleichtert und befördert das Studium des Gesanges außerordentlich, weil man durch tägliches unverändertes Üben die Kräfte seiner Brust, die Masse seines Athems kennen lernt und nur so Herr des Tones im vollen Sinne des Wortes wird. Ferner erleichtert man sich das Schöpfen des Athems unglaublich, bildet sich für Triller und jede Geläufigkeit ein förmliches System und gewinnt die Fähigkeit, alle Schwierigkeiten des Gesanges mit äußerem Anstande zu besiegen *).

*) Wenn man glauben wollte, daß auch der ausgebildete Sänger an die slavische Beobachtung obiger Regeln gebunden wäre, so würde man irren, aber die Erfahrung aller großen Singmeister hat gelehrt, daß nur in der eben beschriebenen Stellung die Organe fähig sind, aus ihrem rohen Naturzustande allmählig zu der Ausbildung entwickelt zu werden, welche sie zu großen künstlerischen Anstrengungen fähig macht. Denn steht der Lernende z. B. mit ausgespreizten Beinen, so läuft er Gefahr,

Quelquefois elle est attaquée d'une espèce de paralysie, qui se manifeste particulièrement par une détonation involontaire et difficile à empêcher; dans cet état, elle ne rend que très difficilement les tons. En ce cas, qu'on abandonne incessamment le chant et que l'on n'y revienne jusqu'à ce que la voix ait recouvré son entière fraîcheur et sa flexibilité. Tous les exercices et tous les essais sont nuisibles; il n'y a qu'un repos parfait qui puisse la rétablir.

La même règle est applicable à l'enrouement et à toutes les autres maladies de la voix.

Partie Deuxième ou Pratique.

Chapitre Premier.

De l'Attitude dans le Chant.

De même que le maniement d'un instrument quelconque est sujet à des lois particulières, p. e. à celles, qui déterminent le doigter, la manière de le tenir, de l'appliquer etc.: de même le chanteur est astreint, dans la pratique de son art, à certaines règles, de l'observation desquelles dépend ou la possibilité ou la facilité de cette pratique.

Celui qui veut s'appliquer au chant doit, avant tout, prendre l'habitude de se tenir droit, de sorte que les talons se touchent l'un l'autre et les pointes des pieds soient portées un peu en dehors. De même, il faut qu'il tienne droit la tête et qu'il prenne garde que les coudes ne touchent que légèrement les côtés. Si l'élève a de la musique en mains, il faut qu'il la tienne de manière qu'il puisse porter les yeux dessus en direction droite et que les bras n'aient qu'un léger contact avec les côtés. Enfin, il faut qu'il avance la poitrine et qu'il fasse rentrer le ventre.

Mais tout cela doit se faire avec aise; point d'efforts, point de tension de muscles convulsive.

L'observation stricte de ces préceptes, voulant une attitude toujours égale, facilite et avance infiniment l'étude du chant. Elle vous mettra à même de connaître, par des exercices journallement renouvelés, l'étendue de vos forces vocales, la masse de votre haleine et vous rendra maître du ton dans toute la rigueur du terme. De plus, elle vous facilitera l'aspiration d'une manière incroyable, vous formera aux trilles et à toute autre habileté, et vous fera triompher avec grâce de toutes les difficultés, que vous pourriez rencontrer dans le chant *).

*) On serait dans l'erreur, si l'on voulait croire, qu'un chanteur achevé soit aussi astreint à l'observation scrupuleuse des règles que nous venons d'établir ci-dessus; mais l'expérience de tous ceux qui ont excellé dans le chant a mis hors de toute, que, si l'on néglige l'attitude que nous avons décrite, les organes de la voix ne parviennent jamais à ce période de développement, qui les rend capables de se prêter à de grands efforts dans le domaine de l'art. Si l'élève chante, les jambes

Alle diese Regeln, über welche man sich neuerdings in erträumter KunstgröÙe hinwegsetzt, müssen als das Fundament des Gesanges streng beobachtet werden, ja nicht einmal der vollendete Meister kann sie entbehren, sondern wird sie immer vor Augen haben, und der Unterschied zwischen Schüler und Meister wird darin bestehen, daß das, was von jenem als steife Regel beobachtet werden muß, bei diesem in veredelter Gestalt als nothwendiges Kunstgesetz erscheint.

Daß übrigens die meisten neueren Sänger in grotesken Stellungen und seltsamer Verrenkung sich außerordentlich gefallen und sich wahrhaft erschöpfen, ist zwar zu beklagen, kann aber der künstlerischen Satzung keinen Eintrag thun.

Zweites Kapitel.

Von der Tonbildung.

Der Ton ist des Sängers Ein und Alles, das einzige Mittel, das ihm zu Gebote steht, die Herzen zu rühren. Und wodurch wird dieser Ton hervorgebracht? Etwa, wie bei dem Geiger, mit vier Saiten, einem Bogen, vollkommenem Instrumente, die körperlichen Mittel ungerechnet? Nein, der Sänger hat nichts zu seinem Gebrauche als den eigenen Körper, dessen Functionen in Beziehung auf die Stimm- bildung uns fast fremd sind und vielleicht immer ein Räthsel bleiben werden. Denn was man an Leichnamen erkannt hat, ist eigentlich rein zergliedernd (anatomisch), d. h. man sah den Kehledeckel, den Bau des Kehlkopfes, erkannte seine knorpelartige Masse, die Stimmritze u. s. w.; wie aber alle diese Organe thätig sind, ihre Wechsel- und Zusammenwirkung, auf welche Weise durch sie die tiefen, auf welche die hohen Töne hervorgebracht werden, welche Bewandniß es mit dem wunderlichen Falsett, der Fistelstimme, hat u. dgl., das wird wol Niemand ganz entziffern, weil der Organismus am lebenden Menschen unserer Betrachtung entzogen ist, am todten aber alle jene wunderbaren und bis jetzt unerklär- baren Thätigkeiten stocken.

So mangelhaft nun auch dem Gesagten zufolge unser Wissen rücksichtlich der Hervorbringung des musikalischen Tones der Menschenstimme sein muß, so hat doch die un-

sich einen Bruch zu singen, weil die Gedärme des Unterleibes dem durch das Singen erzeugten Luftdrucke ohne Widerstand preisgegeben sind. Senkt der Schüler beim Singen den Kopf, so wird der Kehlkopf zusammengedrückt und besonders zur Coloratur (Geläufigkeit der Kehle) unfähig gemacht. Werden die Arme nicht auf die angegebene Weise an den Oberkörper angeschlossen, sondern abwärts gehalten, wol gar bewegt, so wird die ohnehin schon angegriffene Brust durch die äußere Ausdehnung dermaßen in Anspruch genommen werden, daß sie der doppelten Anstrengung bald gänzlich unterliegt, oder mindestens dem Geschäft des Singens nicht gewachsen ist. Es springt ferner in die Augen, daß eine durch Rückwärtsbeugen des Kopfes und Oberkörpers vorgepreßte Brust und ein durch dieselbe unnatürliche Stellung gewalt- sam aufgeblähter und nach vorn gedrängter Unterleib zum ächten Ge- sange schlechterdings unanwendbar sind; denn nicht genug, daß alle solche Verrenkungen dem Organismus die Kraft entziehen, welche der Ge- sang in so reichem Maße fordert, sie sind auch dem Kennerauge widerlich.

Toutes ces règles, auxquelles maint virtuose, dans sa grandeur imaginaire, croit pouvoir contrevenir étant, la base du chant, doivent être strictement observées; et même le chanteur achevé ne saurait s'en dispenser et sera toujours obligé de les avoir devant les yeux. La différence du maître à l'écollier sous ce rapport sera, que celui-là les observera avec aisance et grâce, tandis que celui-ci fera voir à travers cette observation de la raideur et de la contrainte.

La mode, introduite par la plupart de nos chanteurs modernes, de prendre des attitudes grotesques et de faire des contorsions bizarres, est, en vérité, fort à plaindre, mais ne saurait guère empiéter sur les règles que nous venons d'établir.

Chapitre II.

De la Formation du Ton.

Le chanteur n'a qu'un seul moyen de toucher les cœurs; c'est le ton. Et quels sont les agens de ce ton? Peut-être quatre cordes, un archet, un instrument parfait, deux bras et cinq doigts comme chez le violon? Point du tout, le chanteur ne se sert que de son corps, les fonctions duquel nous ne connaissons, par rapport à la génération de la voix, qu'imparfaitement, et qui peut-être resteront pour nous à jamais une énigme indéchiffrable. Les connaissances acquises par le scalpel sont purement anatomiques, c'est-à-dire, on a vu le larynx, sa structure, sa masse cartilagineuse, la glotte etc.; mais, qui est jamais parvenu à déterminer d'une manière évidente le mode d'action de tous ces organes, à préciser leur concurrence et leur action réciproque dans la génération des tons graves et des tons aigus et à dévoiler le secret du fausset etc.? — Voilà des questions à résoudre, questions, auxquelles l'anatomie, s'exerçant sur des cadavres, ne saurait répondre qu'insuffisamment, et dont l'organisme vivant dérobe la solution.

Mais quelque défectueux que soit, d'après ce que nous venons d'exposer, notre savoir touchant la génération des sons musicaux de la voix d'homme: plusieurs chanteurs cé- lèbres ont cependant, à force d'opiniâtres observations, fait des conquêtes de grande importance dans ce domaine mysté- rieux, qu'ils ont pris à tâche de réduire en système *).

écarquillées, il s'expose à gagner la hernie, c'est que les intestins du bas-ventre sont abandonnés sans résistance à la pression de l'air. Chante- il, la tête penchée, il resserre le larynx et le rend par là incapable d'exécuter les roulades. S'il néglige de donner aux bras une assiette telle que nous l'avons décrite, s'il les laisse pendre ou qu'il les mette en mouvement, il fatiguera par cette tension extérieure la poitrine, sans cela affectée, d'une manière qu'elle ne tardera pas à succomber à ces doubles efforts ou qu'elle deviendra au moins incapable de se prêter au chant. Du reste, il est évident, qu'une poitrine avancée par un pen- chement de la tête et du corps en arrière ne répugne pas moins au vé- ritable chant qu'un ventre enflé forcément et pressé en avant; c'est que toutes ces contorsions privent l'organisme des forces, que le chant exige si abondamment, et qu'elle blessent le bon goût.

*) La théorie de l'intonation, sur laquelle est basée celle de la

ermüdete Beobachtung großer Sänger manchen höchst wichtigen Aufschluss über das scheinbar Unerklärliche gegeben und zu einer förmlichen Theorie gestaltet *)

Die Lehre, daß der Ton Alles sei, kann man nicht häufig genug in Erinnerung bringen, da derselbe heut zu Tage immer mehr in Verfall kommt. Zwar wird dieß, bewußt und unbewußt, beklagt, nie jedoch in seinen Ursachen bekämpft, welche in der Vocal- wie Instrumental-Musik dieselben sind. Als der Geschmack an einfacher, edler Melodie verloren ging (was theils einem überhand nehmenden Hasen der Künstler nach Effect, theils der Unwissenheit des Publicums, die im Kampfe mit der echten Kritik endlich den Sieg davon trug, zuzuschreiben ist), da mußte natürlich auch das Wesen jener einfachen Musik (welche jedoch, wo es nöthig war, weit prächtiger und prunkvoller als die heutige auftrat), ich sage, das Wesen, das Element jener einfachen Musik, der Ton, mußte immer mehr an Geltung verlieren und zuletzt fast ganz aus der Musik verschwinden, besonders als man anfing, an Compositionen zu denken, deren Vortrag gar nicht auf Ton berechnet war. Ehemals forderte man Kraft und Fülle von diesem, später durfte er schwach und dünn sein, wenn er nur die Aufgabe der Tages-Mode löste. Ehemals mußten Sprache und Musik sich gegenseitig deuten und erklären, wodurch der Sänger gezwungen ward, sinngemäß zu singen; später war man mit einer gefälligen, leicht genug bearbeiteten Melodie zufrieden, mochte sie nun ihrem Gegenstande entsprechen oder nicht. Hier wurde also der Sänger von seiner früheren Pflicht freiwillig entbunden, und er hatte weiter nichts zu thun, als die unaufhörlich wiederkehrenden unermesslichen Coloraturen abzuleiern, was natürlich nur mit einem unbedeutenden Tönchen geschehen konnte. — Als aber einmal der Ton aus dem Gesange verschwunden war, mußte ihm die Instrumental-Musik darin von selbst folgen, weil sie nur dann etwas Echtes und Großes erreichen kann, wenn sie von dem Sänger Alles entlehnt. Jetzt aber ist es umgekehrt, denn der Gesang sucht die seinem Wesen völlig widersprechende, eben auch aus dem Verfall der Musik hervorgegangene Aufgabe der Beweglichkeit für den Instrumentalisten zu lösen, ist also Nachahmer von diesem und richtet sich auf diesem Wege vollends zu Grunde. So heben sich beide, Gesang und Instrumental-Musik, gegenseitig auf.

Das Element des Gesanges also ist der Ton, welcher seinem Wesen nach in zwei Hauptarten zerfällt: in den guten und in den schönen Ton. Jener ist der Gegenstand dieses Kapitels, letzterer gehört unter den ästhetischen Abschnitt.

Das Wesen des guten Tones besteht darin, daß er frei von Nasen-, Zahn- und Kehlklang sei, daß er nicht herausgestoßen, sondern herausgezogen werde.

*) Die Lehre vom Tonanschlag, durch den die Tonbildung zum System geworden ist, ist einzig und allein von dem königl. sächs. Kammer- und Hof-Sänger Herrn Johannes Micksch, einem der letzten Zöglinge aus Bernacchi's Schule.

On ne saurait trop souvent répéter, que l'essence du chant consiste dans le ton; cette répétition est d'autant plus nécessaire, que, de nos jours, le ton commence à être négligé. On s'en plaint, en vérité, mais personne ne se soucie d'en combattre les causes qui sont les mêmes dans la musique de voix et dans celle d'instrumens. Depuis que nos artistes modernes se sont attachés à courir après les effets surprenans et que l'ignorance du public l'a emporté sur la critique éclairée, le goût des mélodies simples et pures a commencé à se vicier et l'essence de cette musique expressive, bien plus propre à déployer des charmes brillans, savoir le ton, à perdre de plus en plus de sa valeur, de sorte qu'il a presque entièrement disparu de notre musique à la mode, bien plus calculée que sentie. Autrefois, on exigeait que le ton eût de la vigueur et de la plénitude, par la suite, on lui pardonnait d'être grêle, pourvu qu'il se pliât — à la mode. Autrefois, les paroles et la musique s'interprétaient mutuellement, ce qui obligeait le chanteur de chanter conformément au sens, par la suite, on se contentait d'une mélodie légère, sans se soucier de son rapport au sujet. Par là, le chanteur était délié de son premier devoir et n'avait qu'à chanter d'une voix mince une Kyrielle de fredons et d'agrémens. Le ton ayant une fois disparu du chant, la musique instrumentale devait naturellement s'en ressentir aussi, c'est qu'elle ne peut rien offrir de véritablement grand que ce qu'elle a emprunté au chant. Maintenant, c'est justement le cas contraire puisque le chant s'efforce, à imiter la mobilité d'instrumentiste, diamétralement opposée à son essence et provenue de la décadence de la musique, ce qui ne saurait manquer de le gâter entièrement. C'est ainsi que le chant et la musique instrumentale se vicent mutuellement.

Le ton, constituant l'élément du chant, se divise en deux espèces principales, savoir: en ton bon et en ton beau. Celui-là est l'objet de ce chapitre, celui-ci appartient à la section esthétique.

L'essence du bon ton consiste en ce qu'il soit exempt de tout son nasal, guttural et de celui de dents, qu'il soit filé plutôt que poussé.

Il est constant, que le ton ne saurait être formé par la seule ouverture de la bouche et par une aspiration forcée; car on peut ouvrir la bouche plus de moitié de son ordinaire et employer le triple d'haleine et on ne formera qu'un ton faible, aigu et sans substance. En revanche, qu'on n'ouvre qu'un peu la bouche, et que l'on n'emploie qu'une légère haleine et l'on sera en état de rendre un ton plein et fort. D'où vient cela? Il est évident, que la

formation du ton musical, doit uniquement son origine à Mr. Jean Micksch, chanteur de la chapelle du roi de Saxe, et un des derniers élèves de l'école de Bernacchi.

Dafs der Ton nicht allein durch Öffnen des Mundes und Hineinstofsen des Athems in die Luftröhre hervorgebracht wird, ist leicht zu erweisen: denn man kann den Mund um das Doppelte soweit aufmachen und dreimal soviel Athem anwenden, als man zur Hervorbringung des stärksten Tones bedarf, ohne dafs mehr als ein unbedeutender, kernloser und kreischender Klang dadurch bewirkt wird. Hingegen braucht man den Mund nur wenig zu öffnen und nur einen leisen Hauch anzuwenden, um einen starken und vollen Ton von sich zu geben. Woher kommt das? Offenbar wird der Ton nächst Beihilfe der Stimmritze dadurch zu Stande gebracht, dafs der Luftstrom, der aus der Brust bis an den Gaum vordringt, sich an irgend einem Punkte desselben bricht, und dieses nennt man den *Tonanschlag* *).

Der möglichen Anschlagpunkte sind drei: 1) die obere Wand der Rachenhöhle, das Rachengewölbe, 2) die vordere Wand der Rachenhöhle mit den Communication-Öffnungen (durch welche wir Luft und Schleim aus der Nase in den Mund ziehen können), *Choanen* genannt, und 3) der vordere Theil des knöchernen Gaumes zunächst über den Oberzähnen.

Es wird an diesen drei Punkten, die als Resonanz-Boden dienen, der Ton nicht nur gebildet, sondern auch wesentlich umgeändert.

Betrachten wir den Ton, je nachdem er an einem dieser drei Punkte angeschlagen wird.

Natürlich bricht sich die aus der Luftröhre getriebene Luftsäule, indem sie gerade in die Höhe steigt, am leichtesten an der gerade über ihr ausgespannten oberen Wand der Rachenhöhle, an dem Rachengewölbe. Da aber nach physikalischen Gesetzen die tönende Luftsäule in demselben Winkel, in welchem sie anschlug, auch wieder zurückgetrieben wird, so kann der so angeschlagene Ton nicht die Freiheit gewinnen, sondern mufs in den Kehlkopf zurückfallen, weshalb er auch *Kehlton* genannt wird. Er klingt dumpf, geprefst, hat immer etwas Blökendes, ist bei allen Stimmen, vorzüglich aber bei den Bassisten, ihrer tiefen Stimmhöhe wegen, deren breite Luftsäule schwer zu lenken ist, zu finden, dem klassisch gebildeten Ohre aber unerträglich **).

Die zweite Stelle, an welcher sich der Ton anschlagen läfst, ist die vordere Wand der Rachenhöhle, an welcher sich die elliptischen Communication-Öffnungen zwischen der Nasen- und Rachenhöhle befinden.

Wird der Ton nicht über diese hinweggetragen, so fällt er unmittelbar in sie hinein, wird nun von den in der Nasenhöhle

glotte contribue essentiellement à la formation du ton; mais cette formation exige outre cela, que le courant de vent qui s'avance de la poitrine vers le palais, se brise à un point quelconque du palais, ce qui s'appelle *intonation* *).

Il y a trois endroits pour l'intonation, savoir: 1) la paroi supérieure ou la voûte du pharynx, 2) la paroi de devant du pharynx avec les ouvertures, qui établissent la communication entre le nez et la bouche et 3) la partie de devant osseuse immédiatement au-dessus des dents supérieures.

Ce sont ces trois endroits, servant pour ainsi dire de table d'harmonie, où le son se forme et où il reçoit des modifications essentielles.

Considérons le son, suivant qu'il provient de l'un ou de l'autre de ces trois points.

Il est naturel, que la colonne d'air, s'élevant de la trachée-artère, se brise le plus aisément à la paroi supérieure du pharynx. Mais comme d'après les lois physiques la colonne d'air est forcée de se replier sous le même angle, qu'elle a touché en s'élevant, il est évident, que le son, ainsi formé, ne saurait franchir la bouche et qu'il retombe dans le gosier; voilà pourquoi on lui donne le nom de son de gosier. Il est creux, sourd et comprimé et a toujours quelque chose de bêtant. On le remarque facilement, mais surtout dans les voix de basse à cause de leur registre grave, dont la large colonne d'air est difficile à manier. D'ailleurs, de quelque bouche qu'il se fasse entendre, il répugne toujours à toute oreille formée aux modèles classiques **).

Le second endroit pour l'intonation c'est la paroi de devant, où se trouvent les ouvertures qui établissent la communication entre la fosse nasale et le pharynx.

Si le son n'est pas porté au-delà de ces ouvertures, il s'y perd immédiatement, et réfracté différemment par les sinuosités, que forment les conques et le diaphragme du nez, il devient sifflant et bourdonnant et prend le nom de son nasal. Quoique le son nasal, ainsi que celui de gosier, soit marqué au mauvais coin, il y a cependant hélas! des chanteurs en Italie, qui s'en piquent comme d'une grande

*) Wollte man einwenden, dieser Tonanschlag gehöre nicht zur Tonbildung, es genüge das Vorhandensein eines Klanges, der durch Studium und Anweisung nur veredelt zu werden brauche, um als künstlerisch gelten zu können, so werden wir am Schlusse dieses Kapitels beweisen, dafs nur durch den kunstgerechten Anschlag der gute Ton, die Basis des schönen Tones, hervorgebracht werden kann.

**) Die deutschen Sänger schieben den Kehlton auf Rechnung ihrer Sprache, weil sie viele Guttural-Anhäufungen habe, allein die wahre Ursache, dafs er in der neueren Zeit so sehr überhand nimmt, ist, weil die Lehre von der Tonbildung für sie gänzlich verloren ging.

*) Pour obvier à l'objection qu'on pourrait nous faire, que l'intonation n'appartient pas à la formation du ton, nous prouverons à la fin de ce chapitre, qu'une intonation méthodique forme la base du bon ton ainsi que celui-ci forme celle du beau ton.

**) Les chanteurs allemands, en s'excusant du ton de gosier, le mettent sur le compte de leur langue surchargée de mots qui renferment beaucoup de lettres gutturales; mais la vraie raison en est, que, de nos jours, la théorie sur la formation du ton est presque entièrement négligée.

sich befindenden, von den sogenannten Muscheln und der Nasenscheidewand gebildeten Windungen verschiedenartig gebrochen und bekommt dadurch jenen widrig schwirrenden und summenden Klang, welchen wir Nasenton nennen. Auch er ist wie der Kehnton eine verwerfliche Abart, obwohl es leider sogar in Italien Singer gibt, die ihn für eine Schönheit halten, da sie doch im Gegentheil Alles aufbieten sollten, ihn zu vermeiden.

Wird nun aber die der Luftröhre entströmende Luftsäule nach vorn gerichtet, so bricht sie sich an dem vordersten Punkte des sanft gewölbten harten Gaumes, der den ganzen Raum zwischen der oberen Zahnreihe und dem zwischen der Mund- und Rachenhöhle ausgespannten Gaumensegel ausfüllt, und da der Winkel, in welchem sich nun die Luftsäule an diesem zur Resonanz vollkommen organisirten Theile bricht, ein schiefer ist, so wird dieselbe nach physikalischen Gesetzen in demselben schiefen Winkel nach aufsen getragen, ohne sich an einem andern Theile auf's Neue zu brechen. Nur der so angeschlagene Ton kann vollkommen frei von allem übeln Nebenklang sein, und somit ist der vordere Theil des harten Gaumes derjenige Anschlagpunkt, welcher, wenn der Ton anders kunstgerecht gebildet werden soll, einzig und allein als solcher benutzt werden darf.

Die Kunst, den Ton hier anzuschlagen, kostet den verschiedenen Individuen mehr oder weniger Anstrengung und verlangt nicht selten ein langes Studium, je nachdem die Organe des Lernenden für den Gesang günstig oder ungünstig gebaut sind. Eine dicke Zunge, ein zu wenig gewölbter Gaum, ein zu weit vorstehender Unterkiefer, wulstige Lippen u. s. w. erschweren das Studium bedeutend, weil sie die den Ton vermittelnde Luftsäule nicht frei lassen. Es geschieht diefs um so mehr bei Denjenigen, deren Stimme vermöge ihrer Organisation sich mehr oder weniger zum Keh- oder Nasentone hinneigt. Durch unausgesetzte beharrliche Übung gewinnt jedoch der Sänger die Fertigkeit, den Ton an jenem Punkte anzuschlagen, in so hohem Grade, dafs ihm nie ein anders angeschlagener mit unterlaufen wird. Denn nicht genug, dafs ein richtig gebildetes Ohr und dunkles Gefühl ihn stets den rechten Anschlag finden lassen, durch das unablassige dahin zielende Studium lernt er die Luftsäule so verdichten und concentriren, dafs sie die den Oberzahnen nächst gelegene Gaumpartie einzig und allein so stark berührt, dafs sie dort eine leise Empfindung hervorbringt, der ähnlich, welche durch die Beruhung einer weichen Feder erzeugt wird.

Der so angeschlagene Ton mufs frei aus dem Munde strömen, ohne durch die Lippen oder Zähne behindert zu werden *).

Wer diesen Tonanschlag gewonnen hat, nur der kann sagen, dafs er seines Tones vollkommen mächtig sei.

Die letzte Eigenschaft eines guten Tones ist, dafs er nicht aus dem Munde gestofsen, sondern gezogen wird.

*) Die Zähne nämlich geben dem Tone beim Ausströmen aus dem Munde Metallklang, der durch die Weichheit der Lippen wieder gesnftigt wird. Dafs aber Lippen und Zähne bei unrechter Anwendung jeden Ton noch besonders modificiren können, werden wir bei der Lehre von der Mundstellung besonders nachweisen.

beauté au lieu de chercher  s'en defaire avec le plus grand soin possible.

Mais si la colonne d'air, sortant de la trachée-artère, prend une direction vers le devant, elle se rompt au point le plus avance de la partie osseuse et voute du palais, qui occupe la totalité de l'espace entre le rang de dents supérieures et la voile palatine déployée entre la fosse de la bouche et le pharynx; or, cette colonne d'air, réfractée sous un angle oblique dans un endroit parfaitement similaire à une table d'harmonie, est, dans la même direction selon les lois physiques, portée en dehors et forme le son tel que l'exige le véritable chant. C'est donc le seul point d'intonation que l'on puisse qualifier de source des tons parfaits.

L'habileté d'attaquer le ton en ce point, coûte aux élèves plus ou moins d'effort et d'étude selon la structure de leurs organes laquelle peut y être plus ou moins favorable. Une langue grosse, un palais peu convexe, une mâchoire de dessous trop proéminente, des lèvres en forme de bourrelets etc. rendent cette étude très-difficile, c'est qu'ils empêchent la colonne d'air de s'écouler librement. Cela arrive de préférence aux individus, dont la voix est naturellement disposée au son nasal et à celui de gosier. Cependant, par un exercice suivi et sagement dirige, l'élève peut parvenir à une telle sûreté d'intonation en ce point, qu'elle ne le laissera presque jamais en défaut. Non seulement, il pourra se fier à son oreille cultivée et à son tact qui toujours lui feront rencontrer l'intonation juste; mais encore, par une étude persévérante, il apprendra à condenser la colonne d'air de manière qu'elle touche exclusivement la partie du palais la plus proche des dents de dessus et y produise une sensation légère, semblable à un atouchement effectue par une plume molle.

Le ton, ainsi attaque, doit sortir librement de la bouche, sans être arrete par les lèvres ni les dents *).

Quiconque est parvenu à se familiariser avec ce mode d'intonation est en droit de dire qu'il est parfaitement maitre du ton.

La dernière qualité qui caractérise un bon ton c'est qu'il ne soit pas pousse, mais bien file.

Le meilleur ton parlé ne saurait jamais égaler le bon ton chante, et compare à celui-ci, on ne pourra que le qualifier de pousse. C'est la prérogative de la voix chantante que de parler au coeur par les charmes des accens com-

*) Ce sont les dents qui donnent au ton, au sortir de la bouche, un timbre adouci par la molesse des lèvres; mais, employées à faux, les lèvres et les dents modifient le ton d'une manière toute particulière, comme nous le prouverons dans la section: de la position de la bouche.

Der beste Ton der gesprochenen Rede nämlich ist im Verhältnisse zu dem guten Gesangtone immer nur ein herausgestoßener, einzig dem Sänger ist es vorbehalten, mit einem Klange, dem ruhig dahin gleitenden Quelle vergleichbar, zu dem Herzen zu sprechen.

Die alten Sänger verdeutlichten diese Methode, den Ton zu geben, durch eine sinnreiche Metapher, sie nannten sie: *Filar il tuono*, d. h. den Ton spinnen.

Also wie eine Spinnerin den Faden aus dem Wocken, so soll der Sänger den Ton aus der Brust hervorziehen. Das Pressen, Stoßen und Schleudern der Töne, das jetzt an der Tagesordnung, ist ganz und gar verwerflich *).

Beweise

für die bisher aufgestellten Grundsätze der Tonbildung.

Die Abart des Tones, welche wir Kehltone nannten, ist auch von dem ungebildeten Ohre daran zu erkennen, daß er durch die geringste äußerliche Betastung des Kehlkopfes erstickt wird. Der Lehrer lasse also den Schüler, welcher Kehltone hat, bisweilen während eines verlängerten Tones den Kehlkopf gelinde drücken, bis davon kein oder nur sehr wenig Einfluß auf die Stimmgebung zu verspüren ist. Damit kann der Lernende, so lange er noch keine Kenntniß des Tones besitzt, zu jeder Zeit untersuchen, ob er an dem bezeichneten Fehler leide **).

Daß die zweite Abart des Tones, die wir mit Nasentone bezeichneten, durch Eindringen in die Nasenhöhle entsteht, ist dadurch physisch zu erweisen, daß er durch Zudrücken der Nasenlöcher fast ganz erstickt oder doch in dem Grade unschön wird, daß er eigentlich kein Ton mehr zu nennen ist.

Hat also der Schüler Nasentone, so lasse ihn der Lehrer während eines verlängerten Tones diese Probe machen und so oft wiederholen, bis davon keine Einwirkung auf den Ton mehr zu spüren ist.

Hat man aber die Kunst gelernt, den Ton an dem Gaum zunächst über den Oberzähnen anzuschlagen, so kann man den Kehlkopf während eines verlängerten Tones betasten, oder die Nasenlöcher zuhalten, oder Beides

*) Man mißverstehe uns hier nicht, man wähne nicht, daß dieses Hervorziehen in einem An- und Abschwellen des Tones, Crescendo und Decrescendo, *Messa di voce* genannt, bestehe; dieses macht den ästhetischen Theil der Tonbildung aus, während jenes die Grundidee derselben, im Gegensatze zum Tone des Sprechens, ist.

***) Sehr viele neuere Sänger wenden den Kehltone, allerdings ohne ihn dafür zu halten, besonders beim Piano an, weil er von Natur dumpf und nicht durchdringend ist. Diesen Ausweg in der Noth suchen sie deshalb, weil es allerdings großes Studium kostet, den echten kunstmäßigen Ton, der von Natur voll, stark und helltönend ist, auch im leisesten, hingehauchten Piano zu gebrauchen. Und die Lust am Studium ist bekanntlich sehr selten geworden.

parables au doux murmure d'une source qui se glisse paisiblement le long de son chemin.

Les anciens chanteurs désignaient ce mode d'intonation par une judicieuse métaphore; ils l'appelaient: *Filar il tuono*, c'est-à-dire, filer le ton.

De même qu'une fileuse tire le fil de la quenouille: de même le chanteur doit filer le ton de la poitrine sans le moindre effort de le pousser ou serrer, ce qui paraît de nos jours vouloir s'ériger en règle *).

Preuves

des Principes ci-dessus avancés sur la Formation du Ton.

Le ton anormal, que nous avons nommé ton de gosier, peut être reconnu par l'oreille la moins cultivée à ce qu'il s'éteint par le moindre attouchement extérieur du larynx. Pour faire perdre le ton de gosier à l'élève, le maître n'a qu'à l'obliger quelquefois à se serrer légèrement le larynx pendant un ton prolongé; de cette manière l'influence de ce mauvais ton sur l'intonation diminuera ou disparaîtra entièrement. Ce moyen avertira aussi l'élève qui ne sait pas encore distinguer exactement les espèces de tons, s'il est dans la faute, dont nous venons de parler **).

Il est prouvé physiquement, que le ton appelé nasal, ne devient tel que par son entrée dans la fosse nasale; car on n'a qu'à serrer les narines, pour l'éteindre presque entièrement, ou pour le rendre si désagréable, qu'on ne saurait plus lui donner le nom de ton.

Si l'élève a l'habitude de rendre le ton nasal, le maître n'a qu'à l'engager à faire cette épreuve, pendant un ton prolongé, et à la répéter jusqu'à ce que cette nasalité se perde entièrement.

Mais, est-on parvenu à se familiariser avec l'art d'entonner à l'endroit du palais le plus proche des dents de dessus, on peut toucher le larynx pendant un ton prolongé, ou serrer les narines ou bien faire en

*) Que l'on ne croie pas, que filer le ton soit identique avec le *crescendo* et le *decrescendo* ou *messa di voce*, mise de voix; ces deux modifications constituent la partie esthétique de la formation du ton, tandis que le mode de le filer n'en offre que la base.

***) Nombre de chanteurs modernes se servent, surtout lorsqu'ils chantent piano, du ton de gosier, sans néanmoins le prendre pour tel, parce qu'il est sourd et peu éclatant. Ils ont recours à cet expédient, parce que l'emploi du véritable ton méthodique dans le piano mourant et semblable à un léger souffle exige une étude soutenue, pour en modérer la plénitude, la force et l'éclat. Mais l'étude de nos jours est devenue très-rare.

zugleich thun, ohne dafs dadurch eine Veränderung in der Stimmgebung hervorgebracht wird *).

Asthetik des Tones.

Hat nun der Schüler die bisher gegebenen Regeln in Anwendung bringen gelernt, d. h. ist sein Ton nicht gestossen, sondern gezogen, frei von Kehl- und Nasenklänge**), so hat er schon einen wesentlichen Schritt zum Ziele gethan, denn er hat die Methodik des Tones inne.

Damit aber ist bei Weitem noch nicht genug geschehen. Ein schulgerecht angeschlagener und gebildeter Ton ist immer noch kein künstlerischer, kein ästhetischer, er ist erst die reine, geläuterte Materie, aus welcher der Künstler sein Werk erschaffen kann***). Jener ist ein guter, dieser ein schöner Ton.

Um den Namen eines schönen Tones zu verdienen, muß er sanft, weich, voll, edel und charakteristisch sein, d. h. sein innerstes Wesen, gleichsam seine Seele, muß den jedesmaligen Textworten entsprechen †).

Die Eigenschaften der Sanftheit, Weichheit und Fülle macht man der Stimme durch folgendes Studium zu eigen: der Schüler setze die Töne, deren er ohne Anstrengung mächtig ist, im Pianissimo ein, gehe im allmählichen Crescendo zum Fortissimo über und im allmählichen Decrescendo zum Pianissimo wieder zurück.

Dieses Studium, welches im Italienschen *Messa di voce*, An- und Abswellen der Stimme, heisst, muß mit der größten Ausdauer getrieben werden, weil es nicht allein dazu dient, der Stimme die Fähigkeit zu gewähren, sanfte, weiche und volle Töne hervorzubringen, also einen Haupttheil des ganzen Gesang-Studiums ausmacht, sondern weil es auch das einz-

*) Es wäre überflüssig, die höchst wichtigen und unberechenbaren Vortheile, welche dieser physische Beweis der Tonbildung bietet, auseinander zu setzen. Sie sind schon in dem Worte physischer Beweis enthalten.

**) Sowie von aller Modification durch Zähne, Lippen und Zunge. (Siehe das Kapitel von der Mundstellung.)

***) Das macht die Singekunst so schwierig, dafs sie zugleich den Ton und auch das zur Bildung desselben nöthige Instrument, den Stimmorganismus, bilden muß. Der Instrumentalist muß zwar auch den Ton studiren, aber er hat doch ein vollkommenes Werkzeug dazu; der Sänger aber muß, indem er den Ton studirt, sich zugleich sein Instrument machen, d. h. die zur Hervorbringung des Tones nöthigen, aber noch ganz rohen Organe zur kunstfertigen Maschine umformen.

†) Dafs der Ton weich sei, war eine Hauptforderung der bolognesischen Schule, welche durch ein Bild versinnlicht wurde. Man sagte nämlich von einer Stimme, welche dieser Forderung vollkommen entsprach: „*La voce ha buona pasta*“, d. h. „die Stimme hat einen guten Teig, eine gute Masse.“ Also nicht hart, spitzig und spröde soll der Ton sein; denn gleichwie ein Bildhauer aus Granit keine solche Form wie aus carrarischem Marmor meißeln wird, so kann auch aus einer unbildsamen und harten Tonmasse keine künstlerisch-schöne und rührende Tonschöpfung gebildet werden.

Sinnreich genug ist der Vergleich mit „gutem Teige“, der sich leicht dehnen, zusammendrücken, zu dünnen Fäden und starken Massen, kurz, in jede beliebige Form verwandeln läßt.

So bildsam muß der Ton des Sängers sein.

même tems l'un et l'autre sans que l'émission de voix subisse la moindre modification *).

De la Beauté ou des Qualités esthétiques du Ton.

Quand on sait bien appliquer les règles que nous avons établies jusqu'ici c'est-à-dire, quand on est parvenu à filer et non à pousser le ton et à l'affranchir de tout son nasal**) et guttural, on a fait en vérité un pas essentiel vers la perfection, car on connaît la vraie méthode d'intonation.

Cette connaissance vaut beaucoup, mais elle ne fait pas tout; car un ton méthodique n'est pas encore un ton esthétique; il n'est que la matière, dont l'artiste peut construire son ouvrage***); celui-là est appelé bon, celui-ci beau.

Pour pouvoir attribuer au ton la qualité de beau, il faut qu'il soit doux, mou, moelleux, noble et caractéristique, c'est-à-dire, son essence ou, pour ainsi dire, son âme doit se rapporter aux paroles à chanter †).

Pour rendre la voix douce, molle et ronde, l'élève n'a qu'à s'appliquer à l'exercice suivant: il essaiera au pianissimo les tons, qu'il peut rendre sans effort, puis il passera d'un crescendo successif au fortissimo, et reviendra par un decrescendo successif au pianissimo.

Cette étude, appelée en italien *Messa di voce*, renforcement et abaissement de voix, doit être continuée avec la plus grande persévérance, parce que, rendant la voix propre à filer les tons avec douceur, rondeur et molesse, elle forme une partie essentielle de l'art du chant, et qu'elle est le seul moyen de rendre la poitrine et les autres organes de la voix capables des plus grands efforts.

*) Il serait superflu de vouloir prouver les avantages importants et incalculables qui résultent de cette démonstration physique de la formation du ton. Le terme de démonstration physique les renferme tous.

**) De même que toutes les modifications produites par les dents, les lèvres et la langue. (Voyez le chapitre: de la position de la bouche.)

***) L'art du chant est pour cela si difficile, qu'il oblige quiconque veut l'exercer non seulement à cultiver le ton mais aussi l'organisme de la voix. L'instrumentiste doit aussi s'appliquer à étudier le ton, mais il a un instrument parfait; le chanteur, au contraire, tout en étudiant le ton, doit en même tems se faire son instrument, c'est-à-dire, il faut qu'il fasse de ses organes générateurs de la voix une machine bien agencée.

†) L'école de Bologne faisait la principale loi de la molesse du ton. Elle disait d'une voix qui avait cette qualité: *La voce ha buona pasta*, c'est-à-dire, la voix est d'une bonne pâte ou d'une bonne masse. Il faut donc que le ton ne soit pas dur, pointu et peu flexible; car de même qu'un sculpteur ne réussira jamais à donner au granit la même forme qu'il a donnée au carrare: de même une voix flexible et dure ne se prêtera point à une belle et touchante exécution de chefs d'oeuvre de chant.

La comparaison de la voix avec la „bonne pâte“ est judicieuse; car elle se laisse étendre, concentrer, former en minces fils ou en grosses masses, en général, elle est susceptible de toutes les formes.

Le ton du chanteur doit avoir la même susceptibilité de se plier à toutes les formes.

ige Mittel ist, die Brust und übrigen Stimmorgane großer Anstrengung fähig zu machen.

Bei dieser Übung hat der Lehrer darauf zu merken, daß das Anschwellen so genau als möglich die eine Hälfte und das Abnehmen die andere Hälfte der ganzen Dauer des Tones betrage. Dadurch wird der Lernende bei Zeiten in Berechnung seiner physischen Kräfte geübt (worin ein großer Sänger besonders glänzt), indem er nach und nach erkennen lernt, bis zu welcher Stärke er seine Stimme anschwellen kann, und zwar mit welchem Aufwande von Kraft und Masse des Athems er den Ton auf das Höchste zu steigern vermag, ohne in Gefahr zu kommen, nicht endigen zu können. Diese Kenntniß ist dem Sänger besonders bei Cadenzen und Fermaten unerläßlich.

Für das Anschwellen braucht man dieses musikalische Zeichen < und, um das Abschwollen zu bezeichnen, dieses >. Ein voller Stimmaushall oder *messa di voce* wird demnach mit <> angedeutet, wiewol selten, da im Vortrage eines Stückes fast Alles dem Geschmacke des Sängers überlassen bleibt *).

Wenn daher dieses Zeichen bei einer Fermate oder Cadenz auch nicht steht, so wird der gute Sänger doch niemals unterlassen, dort einen Stimmaushall anzubringen. Dasselbe wird er auch bei jeder Note größerer Geltung thun, besonders wenn sie ein Gesangstück beginnt, und überhaupt da, wo es nur irgend möglich ist. Denn dieses An- und Abschwollen der Stimme ist die Tonbildung in der höchsten Bedeutung des Wortes, und wer es sich nicht zu eigen gemacht im hohen Grade, wird immer nur ein sehr mittelmäßiger Sänger sein, mag auch die heutige Gesangs-Manier dieser Behauptung noch so entschieden widersprechen.

Wenn es nun möglich war, ein Studium anzugeben, wodurch der Ton sanft, weich und voll wird, so ist dagegen die Kunst, ihn so zu bilden, daß er edel und charakteristisch klingt, nur durch das Anhören klassischer Sänger zu erlernen. Diese erhabenen Eigenschaften, besonders die

Dans cet exercice, le maître doit faire attention à ce que le crescendo n'absorbe qu'une moitié aussi juste que possible, et le décroscendo l'autre moitié de toute la valeur du ton. Par là, l'élève apprendra de bonne heure à calculer ses forces physiques, ce qui le mettra en état de déterminer le degré de renforcement jusqu' où sa voix est capable de s'élever, et d'évaluer en même tems la masse de vent requise pour monter jusqu' à ce point, sans courir risque de n'en venir pas à bout. Cette connaissance est indispensable pour un chanteur, surtout dans les cadences et les fermates. —

Les signes musicaux < et > marquent le premier le crescendo et le second le décroscendo. Le crescendo et le décroscendo réunis ou *messa di voce* est marqué de <>, ce qui toutefois se fait rarement, c'est que l'on confie, dans l'exécution d'une pièce, presque tout au goût du chanteur *).

Un habile chanteur ne négligera donc pas d'appliquer la *messa di voce* dans une cadence ou dans une fermate lors même qu'il n'en rencontre pas le signe. Il en fera autant à chaque note d'une plus grande valeur, surtout lorsqu'elle ouvre une partie chantante, et en général il s'en servira partout où il en trouvera la possibilité. Il est certain que la formation du ton atteint son plus haut degré de perfection dans le crescendo et le décroscendo, et le chanteur qui n'y excelle pas, demeurera toujours médiocre, quelqu' opposée que soit d'ailleurs à cette assertion la manière de chanter moderne.

Nous avons indiqué les moyens de donner au ton de la douceur, de la mollesse et de la rondeur, mais l'art de lui donner de la noblesse et du caractère ne saurait être appris que par l'observation réfléchie des chanteurs classiques.

*) C'était surtout à cette étude, que les anciens chanteurs étaient redevables d'une force, rondeur et flexibilité de voix, dont nous n'avons presque pas d'idée, et auxquelles ils joignaient une longueur d'haleine presque incroyable. Pour prouver ce que nous venons d'avancer, nous allons raconter ce qui suit:

Farinelli, devenu déjà célèbre par son chant, avait si souvent entendu faire le panegyrique de Pistocchi, maître de chant, qu'il désirait beaucoup de chanter devant lui afin de l'entendre prononcer sur son savoir-faire. Un jour, il alla le voir et le pria de lui permettre de chanter un air en sa présence, ce qui lui fut accordé. Le chant fini, Pistocchi lui dit: „Si vous étudiez la vraie école, vous pourriez devenir un grand chanteur, puisque la nature vous a donné tout ce qu'il faut pour cela.“ Farinelli, surpris de cette remarque, mais animé du plus vif désir de s'élever à ce qu'il y a de plus grand dans l'art du chant, pria le maître rigoureux de lui donner des leçons. Celui-ci y consentit à condition d'une persévérance de deux années. Une feuille in-quarto contenait toutes les études, que Pistocchi fit faire à Farinelli et auxquelles celui-ci s'appliqua avec tant d'ardeur, qu'après un an son maître le reconnut pour un chanteur accompli. Farinelli est parvenu, pendant ce tems, à une telle habileté, que non seulement il était en état de monter et de descendre d'une haleine plusieurs fois de suite la gamme chromatique, mais encore de rendre, comme un excellent pianiste, chaque ton avec sûreté, précision et rondeur et de finir un passage aussi hardi par une *messa di voce* et un trille.

*) Besonders diesem Studium hatten die alten Sänger jene Kraft, Fülle und Biegsamkeit ihrer Stimme zu danken, von welcher wir keine Ahnung mehr haben, und mit welcher sie eine Länge des Athems verbanden, welche an das Wunderbare gränzte. Hiervon, sowie von ihren gründlichen und anhaltenden Studien wird Folgendes einen Begriff geben.

Farinelli, selbst schon ein hochberühmter Sänger, vernahm so viel Großes vom Singmeister Pistocchi, daß er von ihm gehört und gewürdigt zu werden wünschte. Er suchte ihn auch wirklich auf und trat mit der Bitte zu ihm, eine Arie singen zu dürfen, die ihm gewährt wurde. Am Schlusse derselben sagte Pistocchi: „Wenn Sie die echte Schule studirten, könnten Sie ein großer Sänger werden, wozu Ihnen die Natur Alles gab.“ — Auf nichts weniger als auf diese Äußerung gefaßt, aber besetzt von dem aufrichtigen Wunsche, das Höchste zu erreichen, bat Farinelli den strengen Meister um Unterweisung, welche ihm dieser unter der Bedingung zweijährigen Ausharrens zusagte. Ein Quart-Blatt faßte die Studien, welche Pistocchi mit Farinelli anstellte und welche dieser mit so unermüdlichem Eifer trieb, daß ihm der Lehrer schon nach Verlauf eines Jahres das Zeugniß eines vollendeten Sängers gab. Farinelli hatte es während dieser Zeit zu einer solchen Fertigkeit gebracht, daß er in einem Athem die Scala semitonata mehrmals hinauf und hinunter laufen konnte, so daß jeder Ton wie beim trefflichsten Pianisten fest, klar und voll dastand, und er mit einem Stimmaushall und Triller die gewaltige Passage zu schließen vermochte.

Charakteristik des Tones *), hängen lediglich von dem Einflusse des Gefühles auf die sinnlichen Werkzeuge ab, während die ersteren durch mechanische Übung, geleitet von der Kraft des Willens, erworben werden können **).

Soviel sich über diese beiden letzten Eigenschaften des schönen Tones sagen läßt, wird in den verschiedenen Kapiteln beigebracht werden.

Drittes Kapitel.

Von der Mundstellung.

Eine richtige Mundstellung gehört zu den ersten Erfordernissen des guten Gesanges, weil sie zu der im vorigen Kapitel abgehandelten Tonbildung unumgänglich nothwendig ist. Man könnte sich alle bisher gegebenen Regeln sorgfältig eingeprägt haben und würde sich doch vergeblich bemühen, einen guten Ton hervorzubringen, wenn man sich nicht die gute Mundstellung angeeignet hätte, welche in der neueren Schule leider auch so sehr vernachlässigt wird.

Daher müssen folgende Haupt- und Grundregeln darüber auf das Genaueste beobachtet werden.

1) Der Unterkiefer muß so weit vom Oberkiefer gelöst sein, daß man den vorderen Theil der Zunge erblicken kann.

2) Der Unterkiefer und die Lippen dürfen nicht nach der rechten oder linken Seite hin geschoben werden, so daß eine schiefe oder gequetschte Mundstellung entsteht.

3) Die Lippen dürfen nicht in eine runde kreisförmige Lage gebracht, sondern müssen natürlich und völlig ungezwungen geöffnet werden.

4) Die Zunge muß gerade und gestreckt liegen, so daß sie

*) Denn der Ton kann sogar edel und dennoch nicht charakteristisch sein.

** Es braucht wol nicht erst bemerkt zu werden, daß wie bei jeder Thätigkeit, so auch beim Gesange der Wille immer in Wirkung bleiben muß, wenn die Thätigkeit nicht alsbald aufhören soll, und daß diese oder jene Geisteskraft nach der Natur des Gegenstandes mehr oder weniger in Anspruch genommen wird. So bleibt auch beim Ausdrucke des Edeln und Charakteristischen im Tone der Wille immer noch in seiner Thätigkeit, nur wird hier das Gefühl vorzugweise beschäftigt, und dieses wieder durch den Verstand geleitet, da hingegen bei Hervorbringung des sanften, weichen und vollen Tones nur der Einfluß des Willens auf den Organismus erforderlich war.

Nur so wird es erklärlich, daß klassisch gebildete Sänger, deren Stimmen und mechanische Ausbildung Bewunderung erregen, doch kalt passen können, weil ihr Gefühl hinter dieser zurückbleibt, und darauf gründet sich auch die Forderung einer guten Gesangsschule, daß ein Sänger mit den körperlichen zugleich seine geistigen Kräfte läutere und übe.

Das erkannte schon Aristoteles. Denn nachdem er alle Stimmorgane aufgezählt und naturhistorisch betrachtet hat, sagt er: „Aber das Herz hat auch seinen Antheil am Tone.“

Wir fügen nun noch Folgendes hinzu: Bei den eben erwähnten Sängern ist der Ton weich, sanft, voll und edel, aber es fehlt ihm der hinreißende Charakter der Wahrheit. Hingegen kann eine minder glückliche Stimme (versteht sich bei gleichem Grade der Ausbildung), geleitet von lebendigem Gefühle, die außerordentlichsten Wirkungen hervorbringen.

Ces qualités sublimes, mais surtout le caractère du ton *) résultent de l'influence du sentiment sur les organes, tandis que les premières qualités peuvent être acquises **) par un exercice mécanique guidé par la force de volonté.

On trouvera tout ce qui peut être dit sur les deux dernières qualités du beau ton dans les divers chapitres concernant l'expression.

Chapitre III.

De la Position de la Bouche.

Une juste position de la bouche est au nombre des conditions essentielles d'un bon chant, parce qu'elle est en même tems, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, indispensable pour la formation du ton. On aurait beau s'astreindre à l'observation la plus scrupuleuse de toutes les règles que nous avons établies jusqu'à présent, on ne formerait aucunement un ton tel qu'il doit être si l'on avait négligé, comme cela se fait hélas! dans l'école moderne, de s'approprier une juste position de la bouche.

Nous recommandons l'observation la plus stricte des règles suivantes, qui sont à juste titre censées capitales.

1) La mâchoire inférieure doit avoir une distance de celle de dessus à laisser apercevoir le devant de la langue.

2) La mâchoire inférieure et les lèvres ne doivent pas se porter du côté droit ou du gauche, ce qui ferait prendre à la bouche une position de travers et écrasée.

3) Les lèvres ne doivent pas prendre une forme circulaire, il faut qu'elles s'ouvrent naturellement et sans contrainte.

4) La langue doit demeurer dans une position droite et

*) Le ton peut être même noble, sans être pour cela caractéristique.

** Il est évident, que la volonté, étant le principe moteur de toute activité, doit aussi, dans le chant, être mise en jeu, à moins que l'activité, de quelque genre qu'elle puisse être, ne doive cesser. D'ailleurs, c'est tantôt une telle faculté mentale, tantôt une autre qui, plus ou moins, est appelée à l'action, suivant la nature de l'objet. L'action de la volonté est donc requise aussi, quand il s'agit de donner de la noblesse et du caractère au ton, mais c'est surtout le sentiment, guidé par l'entendement, qui est appelé à y être actif, tandis que la formation du ton doux, rond et mou, n'exige que la seule influence de la volonté sur l'organisme.

On pourra comprendre par cette observation, pourquoi les chanteurs d'une culture classique et d'une voix admirable ne font aucune impression sur le coeur de l'auditeur, c'est qu'ils ont négligé de cultiver leur sentiment. Voilà pourquoi une bonne école de chant n'oblige pas moins le chanteur à exercer ses forces physiques que ses facultés intellectuelles.

Aristotèle a déjà reconnu ce que nous venons de dire; car après avoir énuméré et considéré sous le point de vue physique tous les organes de la voix, il dit: „Mais le coeur a aussi sa part au ton.“

Nous y ajoutons encore, que les chanteurs en-question ne manquent pas de molesse, de douceur, de rondeur et de noblesse du ton, mais bien du caractère ravissant de la vérité que le ton doit porter. Voilà pourquoi une voix, quoique moins favorisée de la nature, mais au même degré de culture et guidée par un sentiment vif, sera en état de produire des effets extraordinaires.

mit der Spitze die Unterzähne leise berührt. Sie darf nie wellenförmige Bewegungen machen, noch viel weniger gleich einem Kegel im Munde aufrecht stehen oder eine Wölbung nach oben bilden. Da viele Anfänger zu diesen Untugenden Neigung haben, so muß diesen selbst mit Gewalt gesteuert werden, nämlich durch Niederdrückung der Zunge mittels eines flachen, breiten und stumpfen Instrumentes (dessen Stelle nöthigenfalls der Stiel eines silbernen Löffels vertreten kann), womit so lange fortzufahren ist, bis jede Spur der Angewohnheit verschwunden ist.

5) Die Zähne dürfen nicht ganz von den Lippen entblößt sein, weil der Ton sonst schrillend und gläsern wird.

6) Ehe man einen Ton angibt, muß die Mundstellung bereits genommen sein. Wird diese Regel vernachlässigt, so dafs Tonangebung und Mundöffnen einen Moment bilden, so entsteht ein widerlicher, geheulartiger Ton.

7) Die Mundstellung darf nicht während der Dauer eines Tones gewechselt *) werden, sonst erfolgt ein unbeschreiblicher Übelklang.

8) Die Mundstellung darf nicht gewechselt werden, wenn ein und derselbe Vocal mehrmals in unmittelbar auf einander folgenden Worten vorkommt. Z. B. „Ach, arme Anna!“ — „Es lebe Eduard!“ u. s. w. Von der Mundstellung hängt nämlich die Aussprache der Vocale ab. Wechselt man sie daher in diesem Falle, so tritt der Nachtheil ein, dafs derselbe Vocal, mehrmals wiederholt, jedesmal auf verschiedenartige Weise ausgesprochen wird. (Siehe Nr. 2. u. Nr. 3. des ästhetischen Theiles der Mundstellung.)

9) Die Mundstellung darf in keiner Passage, sie mag einen Namen haben, welchen sie will, gewechselt werden. Die Vernachlässigung dieser Regel heisst Vocalisiren **). Durch dieses wird z. B. das anfangs breit und hell ausgesprochene a immer dunkler, dann o, bis es zuletzt in einem unbenennbaren Summen ganz verschwindet ***).

Ästhetik der Mundstellung.

Die Mundstellung dient jedoch nicht allein zur kunstgerechten Hervorbringung des Tones, sie übt auch einen wesentlichen Einfluß auf den Charakter desselben sowie der Aussprache aus und hat sonach auch eine ästhetische Bedeutung. Vom ästhetischen Standpunkt aus betrachtet, ist sie eine dreifache:

No. I.

Die unter 1. 2. 3. 4. und 5. des vorigen Abschnittes beschriebene ist die schulgerechte Mundstellung, von welcher die beiden andern Arten nur Modificationen sind. Sie dient zur Bildung des schönen Tones und ist überall anwendbar.

*) Wechsel der Mundstellung heisst in der Kunstsprache jede Veränderung in der Lage der Lippen, des Unterkiefers und der Zunge.

***) Vocalisiren nennt man auch das abwechselnde Singen der Scalen und Solfeggi mit Vocalen a, u und o.

****) Dieser Fehler findet sich heut zu Tage ganz besonders häufig und ist um so sorgfältiger zu vermeiden, je leichter er sich einschleicht. Denn in Passagen ist die leiseste Bewegung der Lippen schon bemerkbar.

étendue, de sorte que sa pointe touche doucement les dents de dessous. Elle ne doit jamais faire des mouvemens ondoyans, et encore moins s'ériger en forme de cône ou former une convexité. Beaucoup de commençans se portent à ces défauts; pour les en dégager, il faut même avoir recours à la force, en leur abaissant la langue au moyen d'un instrument plat et obtus ou d'un manche de cuillère. Il faut continuer à appliquer ce correctif jusqu'à ce que la langue ait pris la position prescrite.

5) Si l'on découvre entièrement les dents, le ton devient grésillonnant et similaire au son d'un verre frappé.

6) Avant d'entonner, il faut avoir donné à la bouche la position requise. Si le moment de l'intonation et celui de l'ouverture de la bouche coïncident, le ton devient hurlant.

7) Le ton devient rebutant toutes les fois que l'on change, pendant sa durée, de position *) de la bouche.

8) Il ne faut pas changer de position de la bouche quand la même voyelle est à prononcer dans plusieurs mots consécutifs, p. ex. Elmire aime Edouard; si l'on se permettait ce changement, l'uniformité de la prononciation de la même voyelle ne pourrait pas avoir lieu, c'est que la prononciation des voyelles dépend de la position de la bouche. (Voyez les Nrs. 2. et 3. dans la partie esthétique de la position de la bouche.)

9) Il ne faut pas non plus changer de position de la bouche dans un passage quelconque. Si on le fait, on tombe dans la faute d'une fausse prononciation des voyelles, ce que les Allemands nomment vocalisiren **) — vocaliser, — et la voyelle d'a, d'abord ouverte, devient, insensiblement toute fermée et finit par ressembler à une espèce de bourdonnement ***) pour lequel il n'y a pas de nom.

Du Rapport esthétique de la Position de la Bouche.

La position de la bouche ne sert pas seulement à la formation du ton, elle exerce aussi une influence essentielle sur son caractère ainsi que sur la prononciation. Sous le rapport esthétique, elle est triple:

No. I.

La position de la bouche, que nous avons décrite dans les numéros 1. 2. 3. 4. et 5. de la section précédente, c'est la position de la bouche méthodique dont les deux autres espèces ne sont que des modifications. Elle contribue à former le beau ton et est applicable partout.

*) Changer de position de la bouche, s'appelle changer de position des lèvres, de la mâchoire inférieure et de la langue.

***) Le mot de vocalisiren — vocaliser — signifie en outre solfier, monter et descendre les gammes sur les voyelles a, u et o.

****) Cette faute se commet très-souvent de nos jours. Il faut s'en garder d'autant plus qu'il est si aisé de s'y accoutumer, car dans les passages le moindre mouvement des lèvres se fait remarquer.

No. II.

Wird sie in dem Grade modificirt, dafs der Sänger den Mund wie zum Lächeln verzieht, so wird der Ton in hohem Grade weich und zärtlich, die Aussprache der Vocale breit, hell und flüssig. Sie eignet sich vorzüglich zum Vortrage sentimentaler Stellen und bringt hier, unterstützt von einem günstigen Organismus, grofse Wirkung hervor *).

N. III.

Wolbt man dagegen das Innere des Mundes etwas, so wird die Aussprache der Vocale dunkel, markig, das *a* schillert dann in das *o*, das *e* in das *ö*, das *i* in das *ü*, und der Ton erhält einen ernsten, düstern Charakter. Es ist diese Mundstellung demnach besonders in der Schilderung wilder Leidenschaft, des Zornes, der Rachlust u. s. w., anwendbar.

Hieraus wird die unter No. 8. des vorigen Abschnittes gegebene Regel deutlicher einleuchten.

Viertes Kapitel.

Von der Übung der Scala.

Von allen Übungen im Gesange ist die der Scala oder Tonleiter die wichtigste und hauptsächlichste und mufs allen übrigen vorangehen, so sehr dies auch von Unwissenden, die sich für Kenner des Gesanges ausgeben, in der neuesten Zeit bestritten werden mag **). Das Singen der Scala ist das einzige Mittel, den Schüler richtige Intonation zu lehren, die Mängel seiner Stimme kennen zu lernen, ihnen abzuhelpfen und dem Organe Kraft und Festigkeit zu verleihen.

*) Es springt in die Augen, dafs jeder Vocal seiner Natur nach eine mehr oder weniger modificirte Mundstellung erheischt, welche zu beschreiben eine Sache der Unmöglichkeit ist, insbesondere wegen der verschiedenen Organisationen. Die hier gegebenen Regeln sind die Principien, nach welchen beim Unterrichte zu verfahren ist, und es bleibt die Aufgabe eines guten Gesanglehrers, den jedesmaligen Schüler so lange zu beobachten, bis er weifs, bei welcher Mundstellung sein Ton am angenehmsten klingen, und diese dann unverändert beibehalten zu lassen.

**) In Aufstellung verwirrter Grundsätze für den Gesang hat man sich überhaupt sehr geschäftig gezeigt, indem man mit einer Annahmung, die das Glaubliche überschreitet, sogar behauptet hat, „das Solfeggiren sei nichts als ein Ruhekitzen des Schlendrians und der Trägheit des Gesanglehrers, man solle rüstig mit Arien und dergleichen anfangen und eines weit günstigeren Erfolges als seither gewärtig sein.“ Man könnte so unverständige, aber mit freigebiger Hand ausgestreute Sentenzen stillschweigend übergehen, wenn sie nicht den überhand nehmenden Widerwillen gegen Fleifs und geregeltes Studium vermehrten und so die schon sinkende Kunst immer mehr in Verfall brächten. Wie soll der Schüler Tonbildung, Gelufigkeit und Kenntnifs seiner Stimme erlangen, wie soll er die natürlichen Fehler derselben ausgleichen, wenn er mit dem Studium solcher Sachen beginnt, welche das Alles und noch weit mehr, nämlich musikalisches Gefühl und einen schon einigermafsen gebildeten Geschmack, voraussetzen und bedingen, was er einzig und allein durch Singen der Scala und der Solfeggi lernen kann und lernen soll? — Arien nach jener neuen Manier als Gesangubungen und zugleich als Arien zu singen, sie also als Mittel und Zweck zu gebrauchen, kommt uns vor, als wollte ein Maler seine Studien mit Copiren wichtiger Gemälde beginnen, ohne Zeichnen und Malen vorher gelernt zu haben, und dann sagen: Zeichnen und Malen sind hergebrachter Schlendrian, während ich mich so im malerischen Vortrage übe, lerne ich jene beiden Kleinigkeiten zugleich mit.

No. II.

Si le chanteur la modifie de manière à donner à la bouche la forme qu'exige le sourire, le ton devient extrêmement mol et tendre et l'enonciation des voyelles ouverte, distincte et coulante. Cette position est surtout propre à l'exécution des tirades sentimentales et ne manque jamais, secondée d'un organisme avantageux, de faire un bel effet *).

No. III.

Si au contraire, on voûte un peu l'intérieur de la bouche, la prononciation des voyelles devient fermée et vigoureuse, l'*a* s'approche alors d'*o*, l'*e* d'*eu* (*ü*), l'*i* d'*u* (*ü*) et le ton prend un caractère sérieux et sombre. Cette position est surtout propre à la peinture des passions fougueuses, telles que la colère, la vengeance etc.

Ces observations serviront à éclaircir la règle que nous avons établie dans le no. 8. de la section précedente.

Chapitre IV.

De l'Exercice de la Gamme.

L'exercice de la gamme est, sans contredit, indispensable et le plus important dans le chant; c'est pour cette raison qu'il doit précéder tous les autres, quoi qu'en disent quelques ignorans qui se croient bonnement connaisseurs en matière de chant **). Cet exercice est le seul moyen d'apprendre à l'élève l'intonation juste, de connaitre les défauts de sa voix, d'y remédier et de donner à son organe de la vigueur et de la fermeté.

Le maitre, après avoir inculque à l'élève les principes établis ci-dessus et qu'il l'avait accoutume à la position décrite

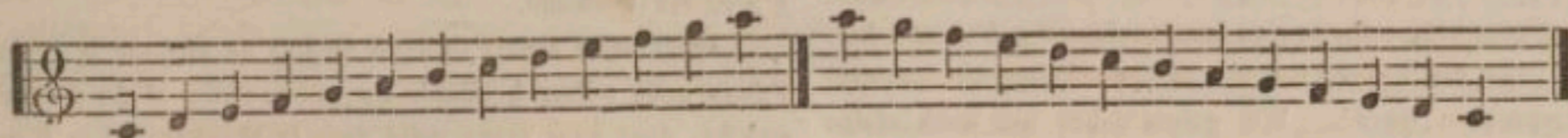
*) Il saute aux yeux, que l'enonciation de chaque voyelle exige une position de la bouche plus ou moins modifiée, qu'il est impossible de décrire, vu la grande diversité des organismes. Les règles, que nous venons d'établi, sont les principes sur lesquels l'enseignement doit être base et il sera du devoir d'un bon maitre de chant d'observer son élève jusqu' à ce qu'il sache, avec quelle position de la bouche il forme le ton le plus agréable, pour la lui faire adopter une fois pour toutes.

**) On a pris beaucoup de peine à asseoir d'étranges principes du chant, ayant soutenu avec une arrogance incroyable, que le solfège n'était qu'un coussin de repos pour le trantran et la paresse du maitre de chant, qu'il fallait faire chanter des airs à l'élève, si l'on voulait hâter ses progrès. Des assertions marquées au coin de l'absurdité ne mériteraient, en vérité, point de réfutation, si elles ne contribuaient pas à diminuer l'application qu'exige une étude systématique, et a en inspirer le dégoût, ce qui ne saurait que préjudicier l'art, sans cela, en décadence. Comment l'élève peut-il réussir à former le ton, à acqui- rir de l'habileté et la connaissance de sa voix et de ses défauts qu'il doit corriger, s'il commence par s'appliquer à l'étude des choses qui, non seulement, supposent tout cela, mais qui, en outre, demandent du sentiment et du goût pour la musique? Peut-il y avoir un autre moyen et un moyen plus sûr d'y parvenir que la gamme et le solfège? — Que dirait-on d'un homme qui, pour apprendre le plus vite possible à peindre, s'appliquerait à copier de grands tableaux, sans se soucier du dessin ni de l'art d'employer convenablement les couleurs, dans la supposition, qu'à force de copier, il parviendrait a apprendre l'un et l'autre? Celui qui commence par les airs, pour apprendre a chanter, ne donne-t-il pas dans le même travers?

Nachdem nun der Meister seinem Schüler von allen bisher aufgestellten Grundsätzen einen Überblick gegeben und ihn in die unter Kapitel I. beschriebene äußere Haltung gebracht hat, kann das Scala-Singen seinen Anfang nehmen *).

Die Erfahrung hat gelehrt, dafs es, um den Anschlag des Tones zu erleichtern, gut ist, die Scala mit Nennung der Buchstaben C, D, E, F, G, A, H anfangs singen zu lassen.

Hier bemerken wir und machen es dem Lehrer zur strengen Pflicht, den Schüler nur so viele Töne singen zu lassen, als er ohne Anstrengung vermag. Merkt er, dafs es dem Lehrlinge Schwierigkeit macht, eine gewisse Höhe oder Tiefe zu erreichen, so halte er sofort ein. Der Ton, welcher heute nur mit großer Aufopferung anzugeben ist, wird bei der hier vorgeschlagenen Methode nach kurzer Zeit wie von selbst sich einfinden, da das Gegenteil stattfinden, d. h. die Stimme verloren gehen würde, wollte der Lehrer, den gegebenen Rath verachtend, die Natur des Schülers bestürmen, indem dieser die Töne, welche sie ihm nur durch Studium zu gewinnen verstattete, mit Gewalt erpressen müßte. Diesem Mißgriffe sind der Untergang und die verfehlte Ausbildung vieler ausgezeichneten Stimmen zuzuschreiben.



Hat der Schüler nun gelernt, jeden Ton richtig zu geben und rein zu treffen, so schreite man zur Solmisation, welche darin besteht, dafs jeder Note eine besondere Silbe untergelegt wird. Diese Silben heißen:

Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si.
C. D. E. F. G. A. H. **)

Diese Silben enthalten alle Vocale, aufser u, weil dieser dem Gesange nicht zusagt. Übrigens erleiden sie beim Singen durch Vorzeichnungen keine Veränderung. So wird C immer Do genannt, wenn auch ein Kreuz dabei steht, H immer Si, ob auch durch b vermindert u. s. w.



Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si. Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. La. Sol. Fa. Mi. Re. Do. Si. La. Sol. Fa. Mi. Re. Do.

Die Vocale e und o erfordern einen besonderen Unterricht, welcher bei den verschiedenen Individuen mehr oder weniger streng

in le chapitre I., pourra commencer par lui faire chanter la gamme *).

L'expérience a mis hors de doute, que la manière de chanter la gamme en y joignant les lettres C, D, E, F, G, A, H ou Ut ou Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, facilite beaucoup l'intonation au commençant.

Nous y ajoutons la remarque, de l'observation de laquelle nous faisons un devoir indispensable au maître, c'est-à-dire, de ne faire rendre à l'élève qu'autant de tons qu'il est en état d'en rendre sans effort. S'il aperçoit, que l'élève a des difficultés à surmonter pour élever ou abaisser la voix jusqu'à un certain degré, qu'il lui fasse incontinent cesser l'exercice. Il parviendra le lendemain, d'après la méthode que nous avons proposée, à rendre avec facilité le ton, qu'il n'aurait rendu la veille qu'avec le dernier effort et au risque de perdre la voix. Combien de belles voix ont été sacrifiées par des maîtres qui, méprisant ce conseil, ont forcé les élèves à rendre certains tons auxquelles leurs voix se refusaient pour le moment et qu'ils auraient parfaitement bien rendu dans peu de tems.

Si l'élève a appris à former bien le ton et à entonner avec justesse, on peut passer au solfège qui consiste en ce que l'on joint une syllabe à chaque note. Ces syllabes s'appellent:

Do. Re. Mi. Fa. Sol. La. Si.
C. D. E. F. G. A. H. **)

Ces syllabes contiennent toutes les voyelles, excepté u (ou) c'est qu'elle ne convient pas au chant. D'ailleurs, accompagnées de dièses ou de bémols, elles ne subissent aucun changement dans leur dénomination. Do s'appelle donc toujours Do quoiqu' accompagné d'un dièse ou d'un bémol, et ainsi, du reste.

La prononciation des voyelles e et o exige une instruction particulière, qui, selon les individus doit être plus ou

*) Es braucht wol nicht erst erwähnt zu werden, der Lehrer müsse auch darauf sehen, dafs der Schüler beim Singen seine Gesichtszüge nicht widerlich verziehe.

***) Diese Silben wurden im dreizehnten Jahrhunderte von dem Mönche Guido Aretino erfunden, welcher jedoch für Do die Silbe Ut setzte. Da der Vocal u aber zum Gesange sich wenig eignet, wurde diese Silbe später in Do verwandelt, so wie auch die siebente Klangstufe Si hinzugesetzt. Denn Aretino's Notensystem ging nur bis zur sechsten, La.

*) Nous croyons n'avoir pas besoin d'avertir le maître qu'il faut qu'il empêche l'élève de tordre le visage en chantant.

***) Ces syllabes ont été inventé dans le 13ème siècle par le moine Guido Aretino qui au lieu Do a mis Ut. Mais, la voyelle u (ou) étant peu propre au chant, on la remplaça dans la suite par Do et ajouta aussi le septième intervalle de Si. La gamme d'Aretino n'embrassait que six intervalles.



und anhaltend sein muß. In der gesprochenen Rede nämlich, besonders im Deutschen, ist dem *e* meist ein leises *i*, dem *o* meist ein leises *u* angehängt, wofür wir allerdings kein Ohr mehr haben. Das darf jedoch im Gesange durchaus nicht sein, und der Meister muß genau darauf halten, daß jene Freiheit der gesprochenen Rede von dem Lernenden nicht auch auf den Gesang ausgedehnt werde. Hier muß jeder Vocal, einmal deutlich angegeben, immer derselbe bleiben, bis der Ton ganz verhallt ist. Die Beobachtung dieser Regel fällt dem Anfänger schwer, weil er immer mit dem Athem in Verlegenheit kommt und beim Schlusse des Tones den Mund schließt, wodurch die Reinheit des Vocals zerstört wird. Die geringste Bewegung der Theile des Mundes, wie aus den Regeln über die Mundstellung bekannt, ist aber während des Aushaltens eines Tones stets fehlerhaft und bei den Vocalen *e* und *o* insonderheit deshalb, weil jenes dadurch einen Beischnack von *i*, das *o* einen Beischnack von *u* erhält. Erst nachdem der Ton ganz verhallt ist, darf Bewegung in den Theilen des Mundes eintreten. *E* wird demnach breiter als in der gesprochenen Rede, fast wie *ä*, *o* ziemlich wie ein zu dunkles *a* (dem plattdeutschen ähnlich) klingen.

Nachdem der Schüler obige Scalen mit einiger Fertigkeit singen gelernt hat, schreite man zum Studium des An- und Abschwellens des Tones, welches im Kapitel über die Tonbildung besprochen wurde. Wir geben daher nur noch einige Winke über das Mechanische der Ausführung desselben.

1) Weder beim Anfange, noch am Schlusse des Tones darf ein Druck oder Stofs mit der Brust gegeben werden.

2) Am Schlusse des Tones begegnet es dem Anfänger leicht, daß er den vom Einathmen her noch etwas eingezogenen Bauch plötzlich verfallen oder die noch etwas aufgeblähte Brust zurücksinken läßt, wodurch eine Rückung im Tone, dem Ächzen vergleichbar, entsteht. Beides ist daher sorglich zu vermeiden, da der Ton im leisesten Pianissimo verfließen soll.

3) Weil der Anfänger das Piano gern durch Verengung, das Forte durch Erweiterung des Mundes zu befördern sucht, so muß der Lehrer seine Aufmerksamkeit rücksichtlich der Erfüllung der sich hierher beziehenden Regel über die Mundstellung verdoppeln.

4) Anfangs übe man die nachfolgende Scala mit Silben, dann mit *a*, *e* und *o*, damit der Schüler alle Töne mit allen, dem Gesange vorzüglich günstigen Vocalen schön singen und diese Vocale in allen Tönen gut aussprechen lerne *).

*) Für den mezzo Soprano geht nachfolgende Scala höchstens bis *f*, für den Contr'-Alt und Bass kann man sie in *g* transponiren, oder sie in der Höhe nur bis *e* oder *d*, in der Tiefe bis *g* singen lassen. Für den Tenor ist sie gleichmäßig wie für Sopran, nur eine Oktave tiefer als für den Sopran, wie der Bass gerade eine Oktave tiefer als der Alt ist. Zugleich bringen wir noch einmal die oben anempfohlene Vorsicht in Anregung. Nach jedem Tone muß man in folgender Scala Athem holen. Sie muß täglich fleißig studirt werden.

moins rigoureuse et longue. On remarque, surtout dans le discours allemand, que les voyelles *e* et *o* reçoivent pour la plupart, la première, un tintement d'*i*, et la seconde, celui d'*ou* — *u* — ce dont nous ne nous apercevons presque plus en parlant. Mais il faut éviter cela avec soin dans le chant, et le maître doit faire attention que l'élève n'y introduise pas ce tintement d'ailleurs indifférent dans le discours. Chaque voyelle, une fois distinctement donnée, doit conserver son uniformité jusqu'à ce que le ton s'éteigne. L'observation de cette règle est difficile pour le commençant, parce qu'il ne sait pas encore ménager son haleine et qu'il ferme la bouche vers l'expiration du ton, ce qui détruit la pureté de la voyelle. Pendant la prolongation du ton, il faut éviter le moindre mouvement des parties de la bouche, c'est que tout mouvement pareil le modifie, comme nous l'avons dit dans le chapitre: de la position de la bouche, d'une manière désagréable et fait sentir, à la prononciation des voyelles *e* et *o*, le tintement d'*i* et d'*ou* dont nous venons de parler. Ce n'est qu'après l'extinction entière du ton qu'on peut se permettre ce mouvement. La prononciation d'*e* sera donc plus large que dans le discours, à peu près comme *ai á* et celle d'*o* se rapprochera d'*a* en bas-allemand.

Après avoir acquis quelque facilité de chanter la gamme, l'élève peut passer à l'étude du *crescendo* et du *décrescendo*, dont nous avons parlé dans le chapitre: de la formation du ton. Nous y ajouterons encore quelques règles relatives à son exécution mécanique.

1) Il faut éviter également au commencement et à l'expiration du ton, tout effort de poitrine trop marqué.

2) Il arrive aisément au commençant, que vers l'expiration du ton, il laisse tout d'un coup tomber en avant le ventre tiré par l'aspiration un peu en dedans, ou qu'il laisse retomber la poitrine enflée encore un peu, ce qui cause dans le ton un remuement comparable au gémissement. Il faut éviter soigneusement ce défaut si l'on veut que le ton s'écoule, comme il le doit, au pianissimo.

3) Comme le commençant aime à effectuer le piano par le rétrécissement, et le forté par la dilatation de la bouche, le maître doit redoubler son attention, que l'élève s'astreigne rigoureusement à l'observation des règles relatives à la position de la bouche.

4) Nous conseillons à l'élève de s'exercer d'abord à solfier la gamme suivante, puis à la chanter sur les voyelles *a*, *e*, *o*, pour qu'il apprenne à bien filer les tons et à prononcer avec justesse les voyelles les plus favorables au chant *).

*) La gamme suivante va pour le bas-dessus tout au plus jusqu'à *f*; pour la haute-contre et la basse, on peut la transposer en *g*, ou bien la faire chanter au haut, seulement jusqu'à *c* ou *d*, au bas, jusqu'à *g*. Elle est égale pour la taille et le dessus, seulement d'une octave plus basse que le dessus, comme la haute-contre est d'une octave plus haute que la basse. Nous rappelons ici encore une fois, qu'il faut respirer après chaque ton de la gamme suivante, et ne pas oublier de l'étudier tous les jours.

Sehr langsame Bewegung.

Mouvement très-lent.

pp < > pp
ff

6 6 +6 6 6 6 6

5 5 +6 6 5

Detailed description: This block contains two systems of piano accompaniment. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system includes dynamic markings 'pp < > pp' and 'ff' in the treble staff, and fingering numbers '6 6 +6 6 6 6 6' in the bass staff. The second system has fingering numbers '5 5 +6 6 5' in the bass staff. The notes are mostly half notes and whole notes, moving in a stepwise fashion.

Während des Studiums des Stimmaushalles (messa di voce) muß der Schüler zugleich im Treffen der verschiedenen Intervalle geübt werden, wozu nachfolgende Übungen dienen. Diese müssen abwechselnd mit den Vocalen *a, e, o,* und den Silben *Do. Re. Mi.* und so weiter gesungen werden.

Pendant que l'élève s'applique à l'étude du crescendo et du décroscendo — *messa di voce* — il faut en même tems l'exercer à donner juste sur les divers intervalles. Il pourra s'exercer à chanter les leçons suivantes tantôt sur les voyelles *a, e, o,* tantôt sur les syllabes *Do. Re. Mi.* etc.

Übung in Terzen.

Exercices en Tierces.

6 7 +4 6 6 6 7 7 6 6 6 6 7

5 6 6 6 6 6 7 6 #6 6 6

6 6 6 7

Detailed description: This block contains three systems of musical exercises. The first system is titled 'Übung in Terzen' and 'Exercices en Tierces'. It features two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff with various fingering numbers: '6 7 +4 6 6 6 7 7 6 6 6 6 7'. The second system has '5 6 6 6 6 6 7 6 #6 6 6'. The third system has '6 6 6 7'. The exercises consist of moving lines of notes in thirds and fourths.

In Quarten.

En Quartes.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

Detailed description: This block contains one system of musical exercises titled 'In Quarten' and 'En Quartes'. It features two systems of piano accompaniment. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff with fingering numbers '6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6'. The exercises consist of moving lines of notes in fourths.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are various accidentals and fingerings indicated throughout the piece.

In Quinten.

En Quintes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are various accidentals and fingerings indicated throughout the piece.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are various accidentals and fingerings indicated throughout the piece.

In Sexten.

En Sixtes.

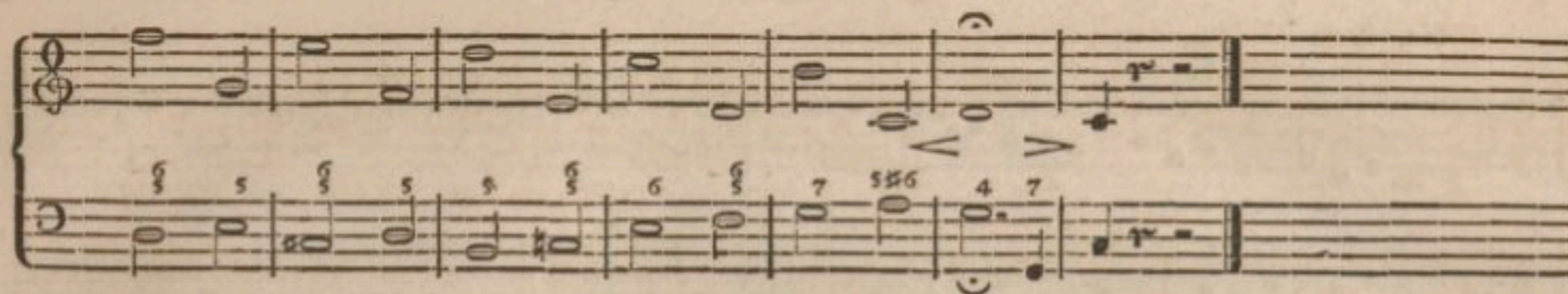
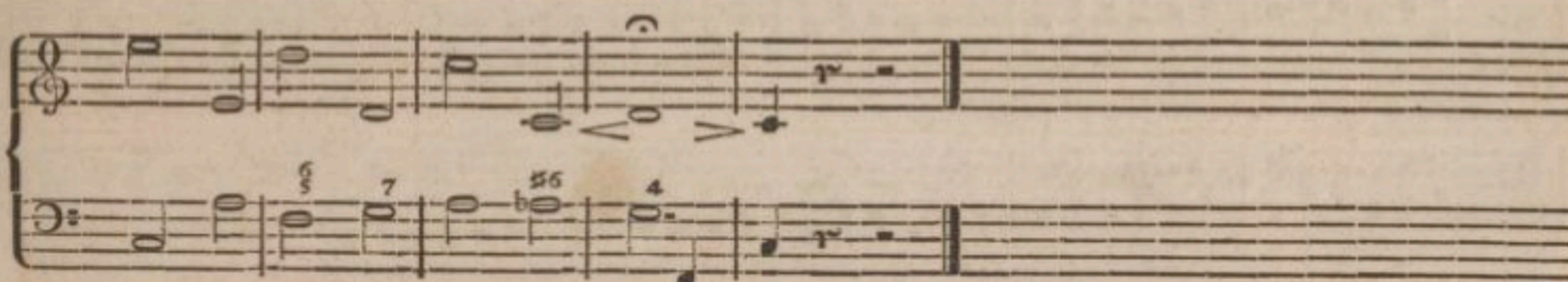
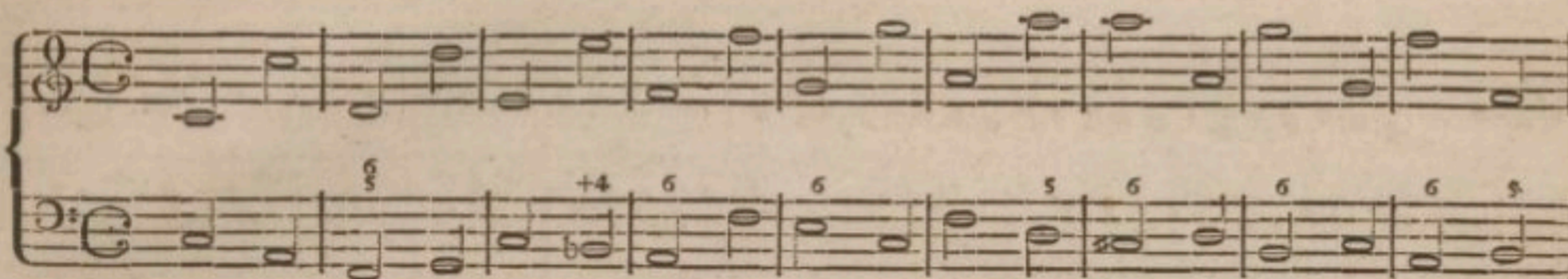
The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are various accidentals and fingerings indicated throughout the piece.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are various accidentals and fingerings indicated throughout the piece.

In Septimen.

En Septièmes.

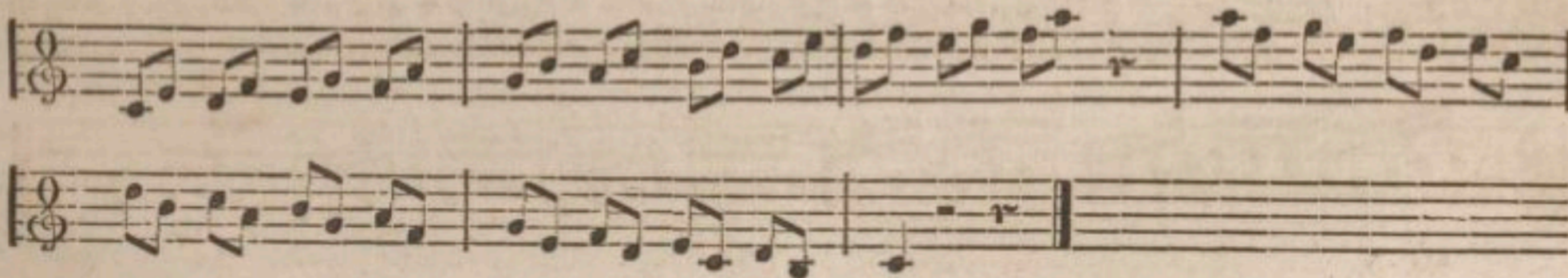
The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The lower staff is in bass clef and contains notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. There are various accidentals and fingerings indicated throughout the piece.

*In Oktaven.**En Octaves.*

Es ist aber nicht genug, daß der Schüler den Ton bilden und alle Intervalle richtig intoniren lerne; seiner Stimme muß auch die natürliche Steifheit bei Zeiten genommen und der Grund zu künftiger Beweglichkeit früh gelegt werden.

Zu diesem Zwecke entsprechen nachfolgende Übungen *).

No. 1.



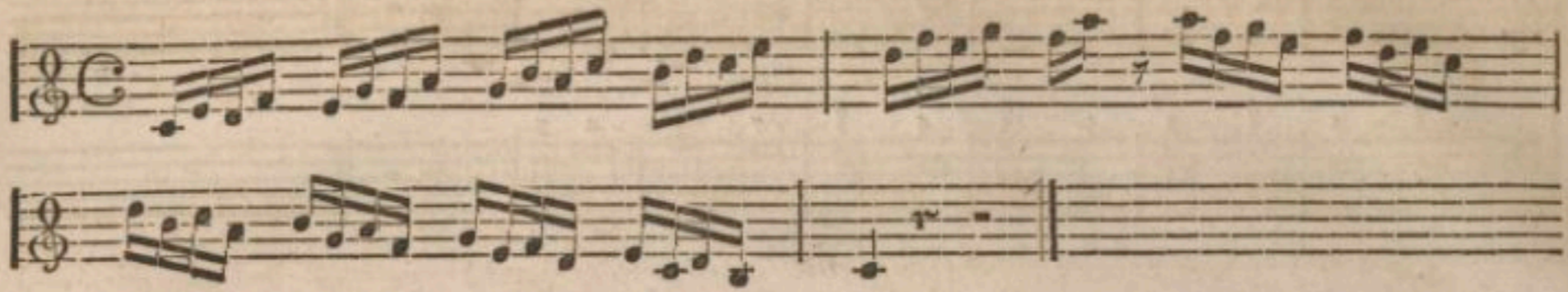
Mais ce n'est pas assez, que l'élève apprenne seulement à former le ton et à entonner juste tous les intervalles; il faut, en outre, qu'il s'applique à ôter à la voix la raideur qui lui est naturelle, et qu'il cherche à la rendre flexible.

Les leçons suivantes pourront lui être utiles à cet égard *).

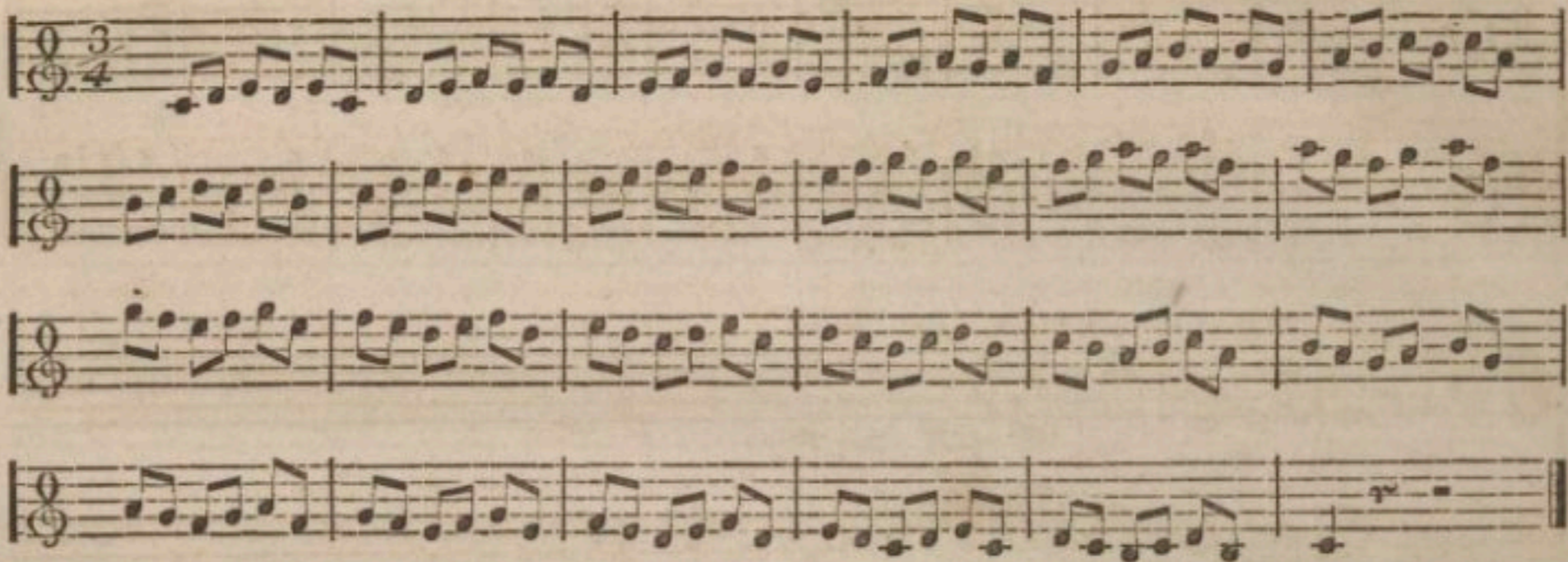
*) Sie müssen abwechselnd mit den Vocalen *a*, *e* und *o* gesungen werden. Hier, wo der erste Grund zu künftiger Vortrefflichkeit, aber auch zu künftiger Untauglichkeit gelegt werden kann, hier gilt es für den Gesanglehrer, Scharfsinn, Sachkenntnis und Aufmerksamkeit zu zeigen. Daher muß er jene Übungen mit der höchsten Genauigkeit vortragen lassen. Fehler, in dieser Periode der Bildung begangen, rächen sich am empfindlichsten, weil sie, so zu sagen, zur zweiten Natur werden und entweder nie oder nur selten wieder auszurotten sind. Um den Schüler frühzeitig an Präcision und Delicatsse im Vortrage zu gewöhnen, darf das einmal gewählte Taktmaß nicht um das Mindeste überschritten und eine Note muß wie die andere klar und deutlich gegeben werden. Zu diesem Ende muß es anfangs ganz langsam und nur mit zunehmender Fertigkeit bewegter sein.

*) Il faut qu'il les chante en alternant les voyelles *a*, *e* et *o*. C'est principalement à ces exercices, que le maître est appelé à mettre en jeu tout ce qu'il a d'attention, de sagacité et de connaissance de cause, pour empêcher l'élève de se faire à des incorrections et des inexactitudes qui lui barreraient à jamais le chemin de la perfection. Voilà pourquoi il doit veiller que l'élève les exécute avec la dernière exactitude. Des incorrections passées en habitude à cette époque, se vengent le plus sensiblement, parce qu'elles deviennent, pour ainsi dire, nature, et que l'on ne parvient presque jamais à s'en défaire. Pour accoutumer de bonne heure l'élève à la précision et à la délicatesse dans l'exécution, il faut que la mesure, une fois adoptée, ne soit guères transgressée, et qu'une note soit rendue avec autant de clarté que l'autre. Pour cet effet, il faudra d'abord prendre une mesure très-lente, dont l'accélération dans la suite sera proportionnée aux progrès de l'élève.

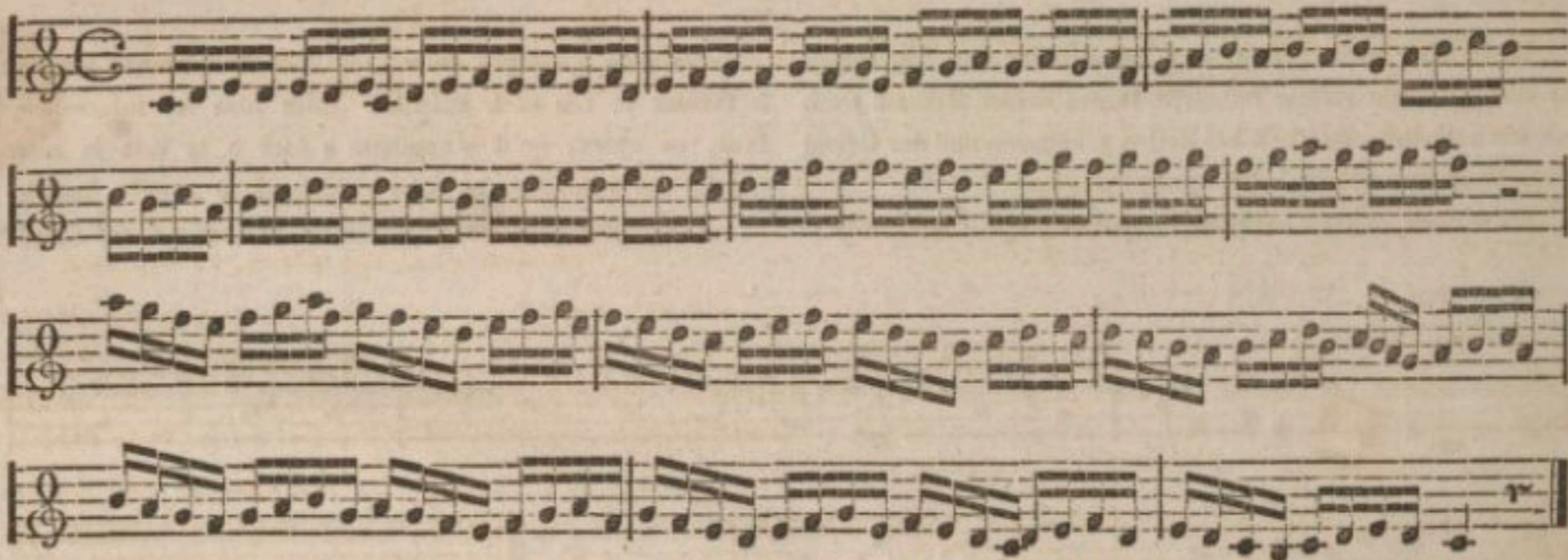
No. 2.



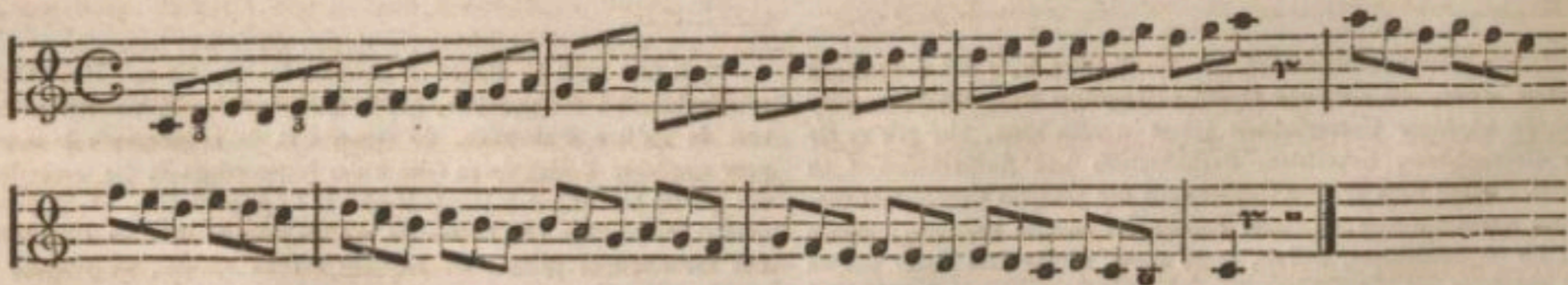
No. 3.



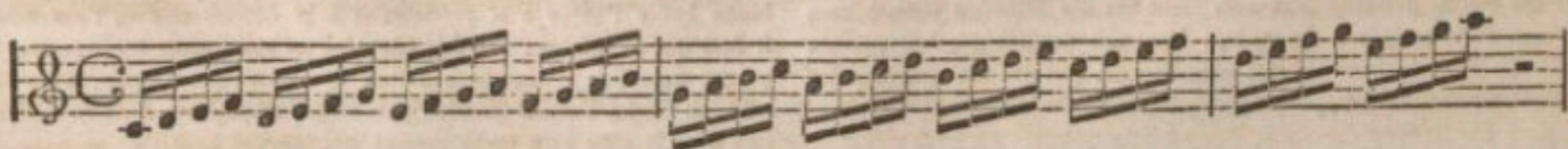
No. 4.

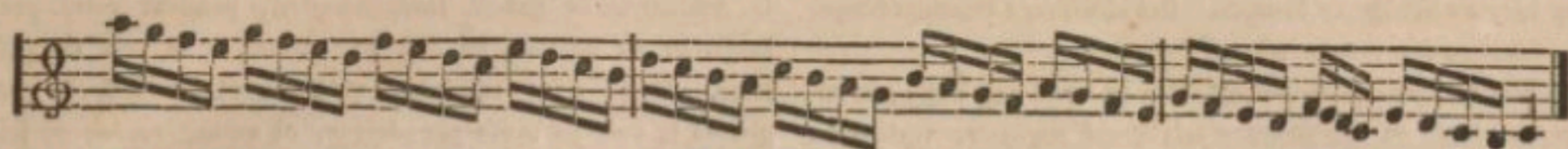


No. 5.

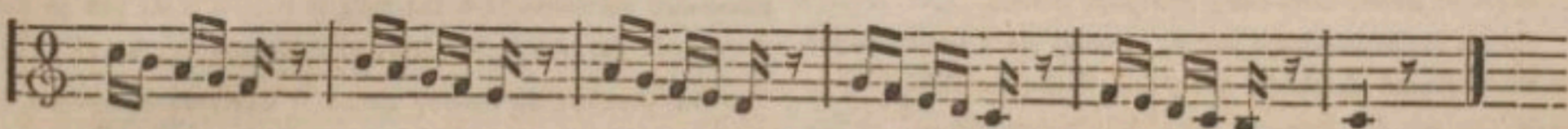
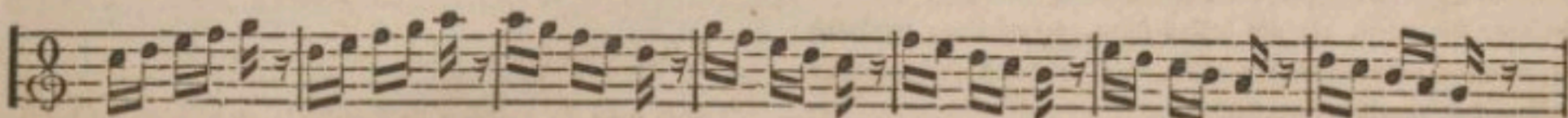
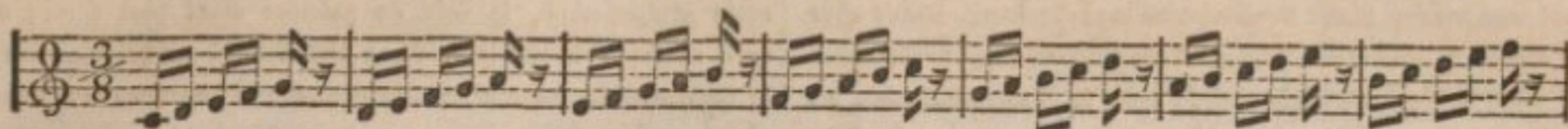


No. 6

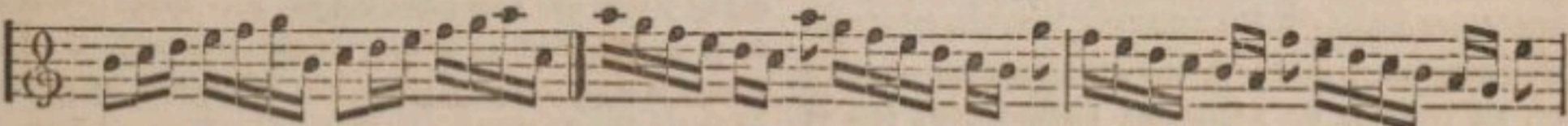




No. 7.



No. 8.



Fünftes Kapitel.

Von der Verbindung der Stimm-Register unter einander.

Unter der Verbindung der Stimm-Register versteht man in der Gesangssprache die Kunst, die Töne verschiedener Ton-Sphären (siehe I. Theil, 4. Kapitel), welche sich an Charakter und Gehalte unähnlich sind, unter einander so auszugleichen, daß sie, so viel als möglich, wie Töne eines einzigen Registers klingen.

Dies ist beim hohen Sopran am schwierigsten, weil dieser drei Register einschließt, was bereits oben in dem Kapitel über die Eintheilung der Stimmen bemerkt wurde.

Das zweite Register des hohen Soprans, die Mittelstimme genannt, beginnt meistens mit dem *f* auf der dritten Linie oder dem nächstfolgenden *g*.

Ist dies der Fall, so muß die Vereinigung schon mit *f* eingeleitet werden und zwar auf folgende Art: Der Schüler muß dieses *f*, obwol er es noch mit Bruststimme singen kann, dennoch mit der Mittelstimme singen, wär' es anfangs auch noch so schwach. Dies muß aber in dem Maße geschehen, daß er durchaus nicht mit Gewalt die Stimme antreibt, wodurch er sich unfehlbar für immer die Fähigkeit rauben würde, eine Verbind-

Chapitre V.

De la Réunion des Régistres de la Voix.

L'art de donner, autant que possible, de l'égalité aux tons dissemblables de caractère et de substance des diapasons différens (voyez partie I. chapitre IV.), c'est ce qu'on appelle dans la terminologie du chant: réunion des régistres de la voix.

Cette réunion présente le plus de difficultés dans le haut-dessus, c'est qu'il renferme trois régistres, comme nous l'avons déjà dit dans le chapitre sur la classification des voix.

Le second registre du haut-dessus, appelé médium, commence à *fa* sur la troisième ligne, ou à *sol* suivant.

Si le dernier cas a lieu, la réunion doit déjà s'effectuer à *fa* de la manière suivante: Bien que l'élève soit en état d'entonner ce *fa* avec la voix de poitrine il faut cependant qu'il le rende avec le médium, ne fût-ce d'abord que faiblement. Mais il faut que cela se fasse de manière à ne point forcer la voix, ce qui la priverait inmanquablement de la faculté d'effectuer jamais cette réunion. Une étude successive, en revanche, conduit aux succès les plus surprenans.

Ce *fa* étant devenu, comme ton de fausset, plus fort et plus rond, l'élève doit l'entonner avec la voix de poitrine,

ung hier zu Stande zu bringen. Das allmähliche Studium hingegen führt zu den erstaunlichsten Resultaten.

Hat nun jenes f als Falsett-Ton an Kraft und Fülle gewonnen, so muß es der Schüler mit Brust angeben, verlängern und während der Verlängerung unmerklich in die Mittelstimme über und wieder in die Bruststimme zurückgehen. Damit aber bei diesem Wechsel der Register kein Überschnappen der Stimme oder Schluchzen hörbar wird, muß er die Bruststimme, als die klangvollere, während der Verlängerung sänftigen, die Mittelstimme hingegen, als die schwächere, verstärken, wodurch der Abstand unbemerkbarer wird, bis er durch fortgesetztes Studium fast gänzlich verschwindet.

Dieselbe Übung muß mit \bar{g} getrieben werden.

Endigt die Bruststimme mit g , so fängt die Verbindung mit der Mittelstimme gleichfalls mit f an. Sollte der Schüler aber diesen Ton mit der letzteren gar nicht angeben können, so beginnt die Vereinigung mit g .

Eben so verfährt man bei der Vereinigung der Mittelstimme mit der Kopfstimme, welche mit \bar{a} anhebt, so daß die Ausgleichung hier mit \bar{f} anzustellen ist. Da aber die Kopfstimme gellend und klangvoller als die Mittelstimme ist, so muß der Lehrer darauf dringen, daß der Schüler, wenn er während der Verlängerung des f , welches er also mit der Mittelstimme eben singt, aus dieser in die Kopfstimme hinübergleitet, jene an Kraft steigere und die Schärfe der letzteren mildere, also den entgegengesetzten Weg von dem einschlage, der zur Verbindung des ersten und zweiten Registers führte, weil eben auch ein umgekehrtes Verhältniß eintritt. Denn während die Bruststimme von Natur voll und tönend, ist die Mittelstimme schwach, die hohe Kopfstimme aber weit kraftvoller als das vorhergehende Register.

Dasselbe Studium wird mit \bar{g} getrieben.

Während so die Übergänge studirt werden, dürfen doch die andern Töne der verschiedenen Sphären auch nicht vernachlässigt werden, vielmehr muß man die Mittelstimme täglich üben, bis sie der Bruststimme an Stärke und Wohlklang möglichst gleich ist, die Kopfstimme aber, bis sie das Spitzige und Grelle, was ihr eigen ist, verloren hat und keinen Abstand von dem vorhergehenden Register mehr spüren läßt.

Der Tenor hat die Aufgabe, zwei Register, Brust- und Kopfstimme, zu verbinden, von welchen das erste gewöhnlich mit \bar{g} , bisweilen mit a endet. Wie beim Sopran, wird diese Aufgabe nur dann vollkommen gelöst, wenn die Kopfstimme der Bruststimme an Klang und Fülle möglichst genähert und dem Schüler die Fähigkeit beigebracht wird, die höchsten Brusttöne zugleich mit Kopfstimme singen und während einer Tonverlängerung unmerklich aus einem Register in das andere hinübergleiten zu können. Das Studium ist dasselbe, welches für die Verbindung des ersten und zweiten Sopran-Registers angeordnet wurde, und beginnt mit e^*). Verbiethet diefs das Organ des Schülers, dann mit f .

*) Es versteht sich von selbst, daß nicht nur mit e , sondern auch

le prolonger et passer insensiblement, pendant cette prolongation au médium et finir par revenir à la voix de poitrine. Mais, pour empêcher qu'à ce changement de registres la voix ne saute par-dessus, et qu'une espèce de hoquet ne se fasse entendre, il faut qu'il adoucisse, pendant cette prolongation, la voix de poitrine étant plus forte, et qu'il renforce le médium, étant plus faible, ce qui diminuera le contraste de force et le fera disparaître entièrement à force d'une étude suivie.

Il faut travailler le même exercice sur \bar{sol} .

Si la voix de poitrine finit en \bar{sol} , sa réunion au médium commence pareillement à fa ; mais si l'élève n'est pas en état d'entonner fa avec le médium, elle commencera à \bar{sol} .

On procède de même, quand il s'agit de la réunion du médium à la voix de tête qui commence à \bar{la} ; elle se fait toujours à \bar{fa} . Mais comme la voix de tête est plus éclatante que le médium, le maître doit faire attention, que l'élève, en prolongeant ce fa , donné avec le médium, renforce celui-ci et adoucisse l'éclat de celle-là. C'est justement le chemin opposé à celui que nous avons indiqué, pour opérer la réunion du premier registre au second, ce qui est naturel, la raison y étant inverse; car on n'ignore pas, que la voix de poitrine est pleine et retentissante, tandis que le médium est faible et bien inférieure en éclat à la voix de tête.

L'élève doit s'appliquer au même exercice sur \bar{sol} .

En s'appliquant à l'étude, dont nous venons de parler, l'élève ne doit point négliger de s'exercer à bien rendre les autres tons des registres différens. Il faut, qu'il s'attache à cultiver le médium et à lui donner, autant que possible, l'éclat et le timbre égaux à la voix de poitrine. Pour la voix de tête il faut qu'il cherche à en diminuer tout ce qu'elle a d'aigu et de perçant et à faire disparaître la différence qu'il y a entre elle et les autres registres.

La taille est appelée à réunir deux registres, savoir, la voix de poitrine à la voix de tête. Le premier registre finit ordinairement à \bar{sol} , quelquefois à la . L'on parvient à effectuer parfaitement cette réunion, si l'on a réussi à donner à la voix de tête une rondeur et un timbre à peu près égaux à la voix de poitrine; en outre l'élève doit s'appliquer à rendre avec la voix de tête les tons les plus hauts de la voix de poitrine et à passer, durant une prolongation d'un ton, insensiblement d'un registre à l'autre. L'étude que nous avons déjà indiquée relativement à la réunion du premier registre du haut-dessus au second, est ici la même; elle commence à \bar{mi}^*). Si l'organe de l'élève ne s'y prête pas, il faut alors commencer à fa .

*) Il faut, comme il s'entend, continuer l'étude de la prolongation du son non seulement sur mi , mais aussi sur fa et sol , après que l'élève est parvenu à rendre avec la voix de tête ces tons fortement et avec

*Übungen, die Brust- mit der Mittelstimme zu verbinden *).* *Etudes, pour réunir la voix de poitrine au médium *).*

B. . . M. K. . . . M. B.
 P. . . M. T. . . . M. P.
 B. M. B. . . . M. B.
 P. M. P. . . . M. P.
 B. . . . M. B. . . . B. . . . M. B.
 P. . . . M. P. . . . P. . . . M. P.

Übung, während eines verlängerten Tones aus einem Register in das andere überzugehen. *Etude, pour passer, durant un ton prolongé, d'un registre à un autre.*

B. M. B. B. M. B. B. M. B.
 P. M. P. P. M. P. P. M. P.

Übungen, die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu verbinden. *Etudes, pour réunir le médium à la voix de tête.*

M. K. . . . M. M. K. M. . . .
 M. T. . . . M. M. T. M. . . .
 M. K. M. M. K. M.
 M. T. M. M. T. M.
 < > < >

mit f und g das Studium der Tonverlängerung getrieben werden muß, nachdem der Schüler gelernt hat, diese Töne stark und voll mit Kopfstimme zu singen. Doch müssen sie auch fortwährend mit Bruststimme geübt werden.

Die gewöhnliche Meinung über Register-Verbindung ist, daß nur der letzte Ton einer jeden Tonsphäre zugleich mit dem folgenden Register zu singen sei, beim Tenor also g. Diese Ansicht, obwol nicht zu verwerfen, steht der von uns aufgestellten an praktischem Werthe weit nach. Diese sichert nicht nur Leben und Gesundheit des Sängers, weil sie ihn in den Stand setzt, die hohen anstrengenden Töne mittels erweiterter Ausbildung der Kopfstimme mit Leichtigkeit zu nehmen, sondern sie befähigt ihn auch zu den anmuthigsten Tonabstufungen und zu Geläufigkeit in einer Stimm-Region, wo diese mit der Bruststimme nicht leicht mehr zu erschwingen sind.

Die nachfolgenden Übungen dienen, die für die Register-Verbindung aufgestellten Regeln zu veranschaulichen.

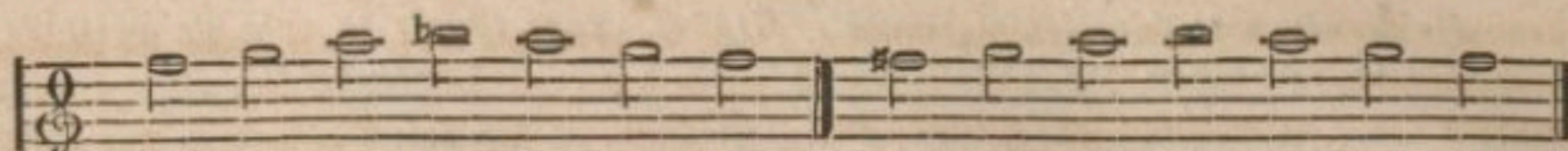
*) B. bedeutet Bruststimme, M. Mittelstimme und K. Kopfstimme.

rondeur. En même tems, il ne faut pas négliger de s'exercer à les rendre avec la voix de poitrine.

L'opinion commune sur la réunion des registres est, qu'il ne faut chanter que le dernier ton du registre précédent avec celui qui suit; c'est donc dans la taille, sol. Cette opinion, quoique point rejetable, n'est pas aussi pratique que celle que nous avons émise. En accédant à la nôtre, on pourroit à la vie et à la santé du chanteur, en ce qu'elle le met à même, ayant donné à son fausset une grande étendue, de rendre avec facilité les tons qui exigent le plus d'efforts. Elle le rend en même tems capable de nuancer les tons avec grâce et d'acquiescer de l'habileté dans une sphère de voix, à laquelle la voix de poitrine ne parvient presque jamais.

Les exercices suivans sont destinés à servir d'éclaircissement aux règles établies ci-dessus.

*) P. désigne la voix de poitrine, M. le médium et T. la voix de tête.



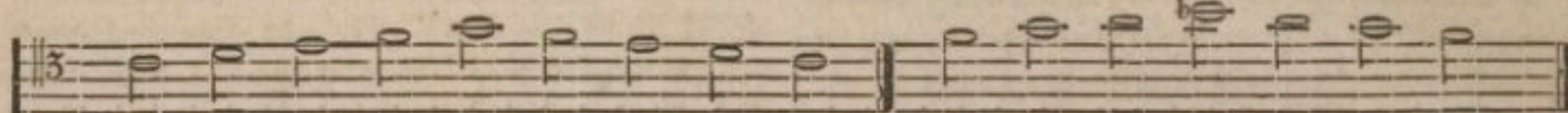
K. M. M. . K.
T. M. P. . T.

Übung zur Verbindung der Register des
Tenors *).

Etude pour réunir les registres de la
taille *).



B. K. B. B. K. B. B. K. B. B. K. B. .
P. T. P. P. T. P. P. T. P. P. T. P. .



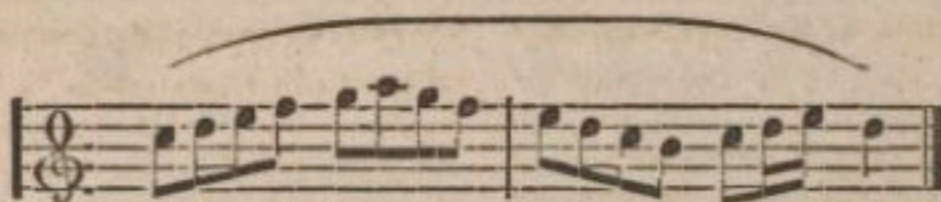
B. B. K. B. K. B.
P. P. T. P. T. P.

Sechstes Kapitel.

Von dem Tragen des Tones.

Das Tragen des Tones, d. h. die Art, einen Ton mit dem andern zu verbinden, welches einen Hauptabschnitt in der Gesangkunst bildet, ist dreifach:

1) indem mehrere Töne von demselben Werthe, stufenweise fortschreitend, miteinander verbunden, gleichsam an einander angereiht werden, z. B.:



Zur Bezeichnung, daß diese Töne getragen werden sollen, ist die krumme Linie darüber. Dieses Tragen geschieht, wenn man die aufsteigenden Töne etwas kräftiger, die abwärts gehen-

*) Wir haben in dem obigen Kapitel die Punkte angegeben, wo gewöhnlich Stimmwechsel eintreten; doch behaupten wir keinesweges, daß dies alle seien, vielmehr bringen wir in Erinnerung, daß die Natur in ihren Hervorbringungen unerschöpflich ist. Was wir aufstellen, sind Grundsätze, welche der Scharfsinn der Lehrer auf geeignete Weise in Anwendung bringen muß. Der Hauptgrundsatz des obigen Kapitels ist: Die Verbindung eines Registers mit dem andern finde niemals auf dem letzten Tone des einen Statt, sondern, wo möglich, eine Terz vor dem Wechsel; unfehlbar aber werde sie auf dem vorletzten Tone des jedesmaligen Registers betrieben.

Findet nun der Singmeister auch eine Stimme, deren Wechsellpunkte den von uns angegebenen nicht entsprechen, so hat er sie dennoch diesem Grundsatz gemäß zu behandeln.

Wir erwähnen hier noch, daß manche Individuen diesen oder jenen Vocal auf diesem oder jenem Tone nicht oder nur mit Mühe singen können. Dies halte der Lehrer nicht sogleich für Stimmwechsel, sondern versuche erst jedes Mittel, welches ihm sein Scharfsinn eingibt, um zur Überzeugung zu gelangen.

Chapitre VI.

De la Manière de porter les Sons.

On entend par porter les sons la manière de les lier ensemble, ce qui forme une principale section dans l'art du chant. Cette liaison est triple:

1) On lie plusieurs sons ascendants progressivement et d'une égale valeur, p. ex.

Pour désigner cette liaison, on couvre d'un demi-cercle les notes à lier. Elle s'effectue en renforçant un peu les tons ascendants et en adoucissant les descendants. Il faut pour-

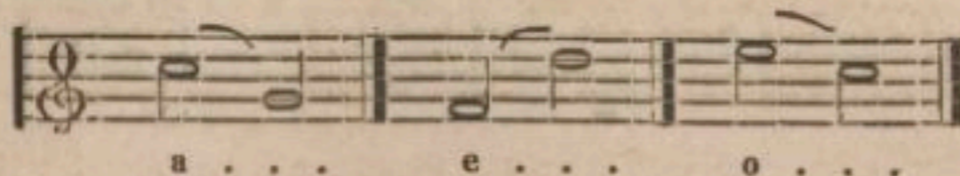
*) Nous avons indiqué ci-dessus les points, où les transitions de la voix s'opèrent ordinairement; cependant, nous sommes bien loin de soutenir de les avoir indiqués tous, nous nous empressons plutôt de rappeler, que la nature est inépuisable dans ses oeuvres. Ce que nous avons avancé, ce sont des principes, dont la sagacité des maîtres est appelée à faire une application convenable. Le premier principe du chapitre mentionné exige, que la réunion d'un registre à un autre ne se fasse jamais sur le dernier ton, mais, autant que possible, à la tierce avant le point de transition, et si cela ne se peut pas, il faut que cette réunion s'opère du moins sur l'avant-dernier ton du registre.

Si le maître de chant rencontre une voix, dont les points de transition ne répondent pas à ceux que nous avons indiqués, il faut pourtant qu'il la traite d'après le principe que nous venons d'énoncer.

Nous finissons ici par remarquer, qu'il y a des individus incapables de chanter telle voyelle ou une autre avec tel ou un autre ton ou de ne la chanter qu'avec peine. Que le maître ne se trompe pas là-dessus; avant de croire, que c'est une transition de la voix, qu'il emploie sa sagacité, pour s'en procurer la conviction.

den aber sänftiget. Beides muß jedoch ohne heftige Schwingungen der Kehle geschehen.

2) indem zwei Töne, die ein kleines oder großes Intervall bilden, auf einem Vocal mit einander verbunden werden, z. B.:



Diese beiden Methoden, die Töne zu tragen, bezeichnet man im Italienischen mit: *Cantar legato*, *Legar i tuoni*, und im Deutschen kann man es am füglichsten mit „getragen singen“ bezeichnen.

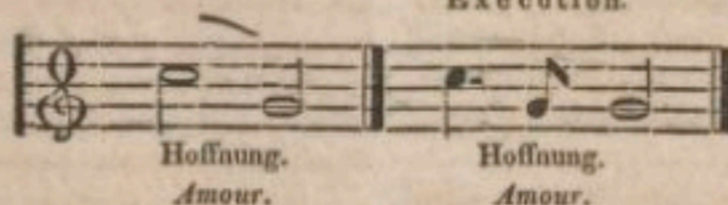
3) Indem man zwei Töne, die ein kleineres oder größeres Intervall bilden, auf zwei verschiedenen Silben mit einander verbindet, welches in der echten italienischen Gesangsschule einzig und allein das *Portamento di voce* heißt. Die zweite Art des Legato wie das Portament besteht darin, daß man am Ende der ersten Note durch eine leichte Bindung die Stimme zu der zweiten über die dazwischen liegenden Töne hinweggleiten läßt. Diese Bindung muß so flüchtig sein, daß die zwei getrennten Töne dadurch dem Ohre fast wie zu einem verschmolzen erscheinen. Diesen Zweck aber kann sie nur dadurch erreichen, daß kein Zwischenton in ihr zu verspüren ist; die Vernachlässigung dieser Regel würde das Legato und Portament dem Gähnen oder Heulen ähnlich machen.

Das *Portamento di voce*, also das Legato mit Silben, unterscheidet sich aber von dem einfachen Legato mit einem Vocale wesentlich dadurch, daß es nur mittels Vorausschneidung des zweiten Tones (*Anticipation*) ausgeführt werden kann, welche jedoch an Zeitwerthe nicht mehr als ein Zweiunddreißigstel betragen darf *).

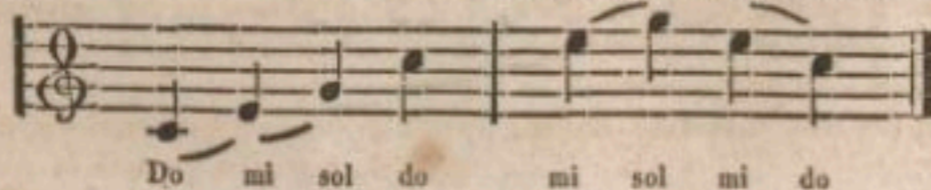
*) Man kann sich das Legato und Portament verdeutlichen, wenn man sich zwei Perlen an einen dünnen Faden gereiht vorstellt. Die Perlen sind die beiden zu verbindenden Töne, der Faden ist die Bindung, das fast unmerkliche Hinüberschweben der Stimme von einem Tone zum andern.

Wie ätherisch die Bindung sein müsse, wenn sie kunstgerecht sein soll, geht am besten daraus hervor, daß sie in den umstehenden Beispielen während des Hinschlages zum dritten Viertel nebst der *Anticipation* ausgeführt werden muß, so daß die zweite Note volle zwei Viertel Geltung behält.

Ist die *Anticipation* lang, so entsteht aus dem Portament eine musikalische Manier, welche fast immer für Portament ausgegeben wird. Z. B.:



Besonders leicht tritt diese Fälschung bei Noten in ab- oder aufsteigender Reihe ein. Z. B.:



tant, en procédant ainsi, éviter toutes les vibrations violentes du gosier.

2) On lie deux sons d'un petit ou d'un grand intervalle sur une voyelle, p. ex.

On désigne en italien ces deux manières de porter les sons par: *Cantar legato*, *legar i tuoni*, et l'expression la plus convenable pour ces deux modes de liaison est en français „chanter legato“.

3) On lie deux sons d'un petit ou d'un grand intervalle sur deux syllabes différentes, ce que l'école italienne nomme exclusivement: *Portamento di voce*, port de voix. La seconde espèce, nommée *Legato*, consiste, ainsi que le *Portamento di voce*, en ce que l'on fait, à l'expiration de la première note au moyen d'un coulé léger, glisser la voix sur les sons intermédiaires pour la porter sur la seconde. Ce coulé doit s'exécuter avec une rapidité à opérer, pour l'oreille, de ces deux sons séparés, pour ainsi dire, une fusion en un seul. Mais pour atteindre ce but, il faut porter la voix de manière à ne laisser point sentir de son intermédiaire. L'observation de cette règle ferait ressembler le *Legato* et le port de voix au bâillement ou au hurlement.

Le *Portamento di voce*, c'est-à-dire le *Legato* avec des syllabes, diffère essentiellement du simple *Legato* avec une voyelle en ce qu'il ne peut être exécuté qu'au moyen de l'*anticipation* du second ton qui toutefois ne peut excéder la valeur d'une triple croche *).

*) On peut se rendre sensible le *Legato* et le port de voix, en se les représentant sous l'image de deux perles enfilées. Les perles sont les deux sons, à lier, le fil c'est le coulé ou le glissement imperceptible de la voix d'un son sur l'autre.

Ce coulé, pour être méthodique, doit être rapide. On n'en doutera pas si l'on considère que, dans les exemples ci-après indiqués, il doit s'exécuter avec l'*anticipation* pendant le frappé du troisième quart, de sorte que la seconde note conserve la pleine valeur de deux quarts.

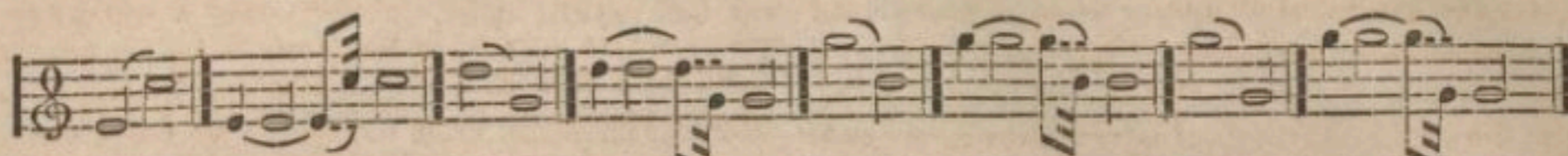
Si l'*anticipation* est longue, il naît du port de voix une manière musicale qui passe presque toujours pour celui-ci P. ex.

Ausführung.
Exécution.

Cette altération a surtout lieu dans les phrases musicales ascendantes ou descendantes, P. ex.

Beispiele vom Portament.

Exercices à cet égard.

Ausführung.
Exécution.Ausführung.
Exécution.Ausführung.
Exécution.Ausführung.
Exécution.

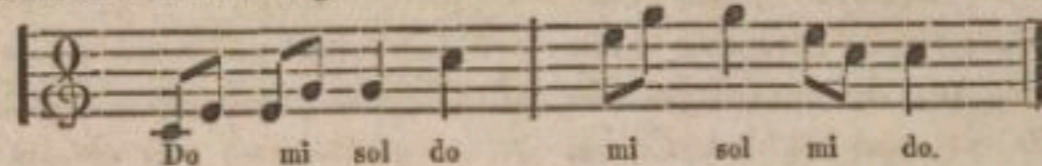
Gnade. Gna . . de. Vater. Va . . . ter. Liebe. Lie . . be. Hermann. He . . rmann.
Grâce. grd . . ce. père. pè . . . re. amour. a . moure. Cécile. Cé . . cile.

Eine besondere Schwierigkeit bietet das Portament im Deutschen, wenn es auf den Diphthongen ai, ei, eu und au ausgeführt werden soll. Will man nämlich ai, ei oder au singen, so muß der Ton auf dem Vocal a gehalten, das i und u aber nach der Anticipation mit einer Geschwindigkeit angehängt werden, für die es in der Musik kein Zeitmaß gibt. Bei der Silbe eu oder äu muß zwar ebenfalls a die Stütze des Tones sein, jedoch darf, um den bezweckten Doppellaut zu gewinnen, nicht u, sondern ü angefügt werden. Geschieht in beiden Fällen das Anhängen des zweiten Vocals nicht mit der größten Schnelligkeit, so entsteht die höchst verwerfliche Wortverderbnis, vermöge welcher statt ai, ei, äu und eu a i, statt au a u, also zwei Silben statt einer gehört werden. Um dieses zu vermeiden, muß der Sänger die vollste Aufmerksamkeit darauf ver-

Le Portamento di voce présente des difficultés dans la langue allemande, surtout lorsqu'il s'agit de l'exécuter sur les diphthongues ai, ei, eu et au. Est-on obligé de chanter ai, ei ou au, il faut appuyer le ton sur la voyelle a et y ajouter après l'anticipation, les voyelles i et u avec toute la rapidité possible. Il faut appuyer pareillement dans les syllabes eü ou æu sur a; cependant, pour faire sentir la diphthongue il ne faut pas y ajouter u-u-, mais ü. Si l'adjection de la seconde voyelle ne s'opère pas avec la plus grande célérité, il s'ensuit dans la prononciation une corruption souverainement désagréable; au lieu d'ai, ei, æu et eü on entend a i, au lieu d'au a ü, donc deux syllabes au lieu d'une. Pour éviter cela, le chanteur doit prêter toute son attention à ce que la tenue du ton, le glissement sur les intervalles, ainsi

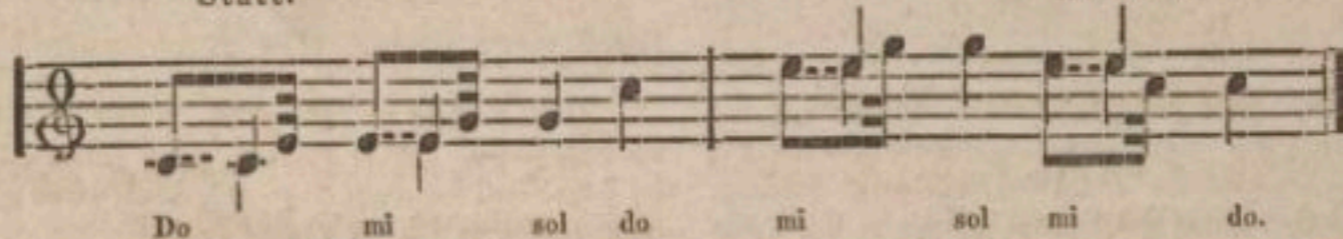
Falsche Ausführung.

Exécution fausse.



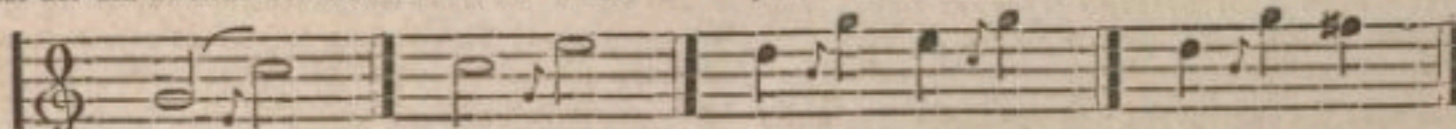
Statt:

Au lieu:



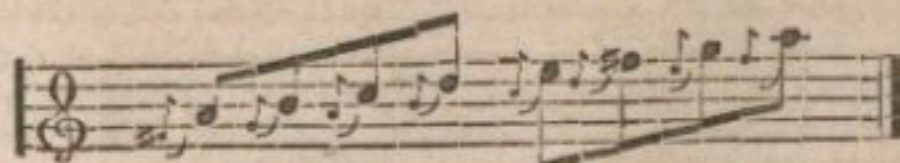
Eben so wenig würde es Portament oder Legato sein, wenn man aus dem Intervall zweier gegebenen Töne herauschweifen, andere berühren und dann erst auf den zweiten Ton kommen wollte. Z. B.

Ce ne serait ni port de voix ni Legato non plus, si l'on déviait de l'intervalle de deux tons donnés pour en toucher d'autres, avant de se porter sur le second. P. ex.



Oder wenn man Noten in einer aufsteigenden Reihe, welche getragen werden sollen, mit Vorschlägen versehen wollte, wie in folgendem Beispiel:

Ou si l'on voulait accompagner d'appoggiatures des notes ascendantes à porter, comme dans l'exemple suivant:



Oder in abwärts gehender Reihe:

Ou des notes d'une série descendante:



Das Alles würde nicht Tragen des Tones, sondern ebenfalls eine Manier sein.

Tout cela ne peut pas être qualifié de port de voix; ce n'est qu'une manière.

wenden, das sowohl das Tonaushalten und das Hinweggleiten über die Zwischentöne (Bindung), als auch die Anticipation auf dem Vocal a geschieht, i, u und ü aber noch auf dem anticipirten Ton angehängt werden.

Nicht minder vorsichtig muß der Sänger sein, wenn die zu tragende Silbe mit m oder n schließt oder die nächste damit anfängt, das er nicht auf einem von diesen Consonanten die Bindung, das Tragen, vollzieht, wie man es leider auch oftmals hört. Vielmehr muß die Aussprache der Consonanten in beiden Fällen stets nach der Bindung und Anticipation eintreten.

Da das Portamento das Tragen der Töne mit untergelegten Silben ist, so kann es nicht mit einem einzelnen Vocale, sondern nur mit den Silben Do, Re, Mi und so weiter geübt werden.

Schlussbemerkung.

Diesen Grundbegriff des Portamento di voce muß man festhalten, weil man ohne ihn nur legato singen, also gerade einen der schönsten Vorzüge der Menschenstimme unbenutzt lassen wird, den sie mit keinem Instrumente der Welt theilt. Oder im besten Falle wird man ihn durch Zufall und unsystematisch benutzen. Das Aufgeben jenes Grundbegriffes hat schon viele Mißverständnisse hervorgebracht, die in den Gesangschulen ihr loses Wesen treiben. So hat man das Cercar il tuono, von welchem in dem Kapitel über die Verzierungen die Rede sein wird, in der neuen Zeit für Portamento gehalten. Ein Anderer hat die Messa di voce, noch ein Anderer gar das Aushalten der Noten nach ihrer vollen Geltung vor Pausen oder am Schlusse eines Musikstückes zum Portamento machen wollen. Wessen Begriffe aber systematisch geordnet sind, der wird nie Gefahr laufen, in solche Verirrungen zu gerathen.

Übungen für das Tragen des Tones.

Diese Übungen müssen erst mit den Vocalen a, e und o, dann mit Do, Re, Mi u. s. w. gesungen werden.

No. I.

que l'anticipation se fasse sur la voyelle a et que les autres voyelles i, u-u-et ü tombent encore sur le ton anticipé.

Il doit apporter les mêmes soins, quand la syllabe à porter termine en m ou n, ou que la syllabe qui suit immédiatement les a pour initiales. Qu'il se garde d'opérer le Portamento di voce sur une de ces consonnes, il faut plutôt, dans les deux cas, en effectuer la prononciation après le coulé et l'anticipation. Hélas! cette faute ne se commet que trop communément.

Le Portamento di voce n'étant qu'un port de tons avec des syllabes, il est évident que l'on ne saurait l'étudier avec une simple voyelle, mais bien avec les syllabes Do, Re, Mi etc.

Remarque finale.

Que l'on ne perde pas de vue cette idée fondamentale du Portamento di voce; sans elle, on ne chanterait que legato et l'on ne profiterait pas du plus bel avantage de la voix qu'elle ne partage avec aucun instrument du monde, ou bien on s'en servirait fortuitement et sans principes. La perte de vue de cette idée fondamentale a déjà amené bien des méentendus, dont les méthodes de chant ne se ressentent que trop. Les uns ont déclaré le Cercar il tuono, dont nous parlerons dans le chapitre sur les embellissemens, pour le Portamento di voce; les autres ont cru l'avoir trouvé dans la mise de voix — Messa di voce — ou bien dans la tenue des notes selon leur pleine valeur devant les silences ou à la fin d'un morceau de musique. Pour sortir de ce dédale et pour ne pas risquer de s'y perdre jamais, on n'a qu'à classer systématiquement ses idées.

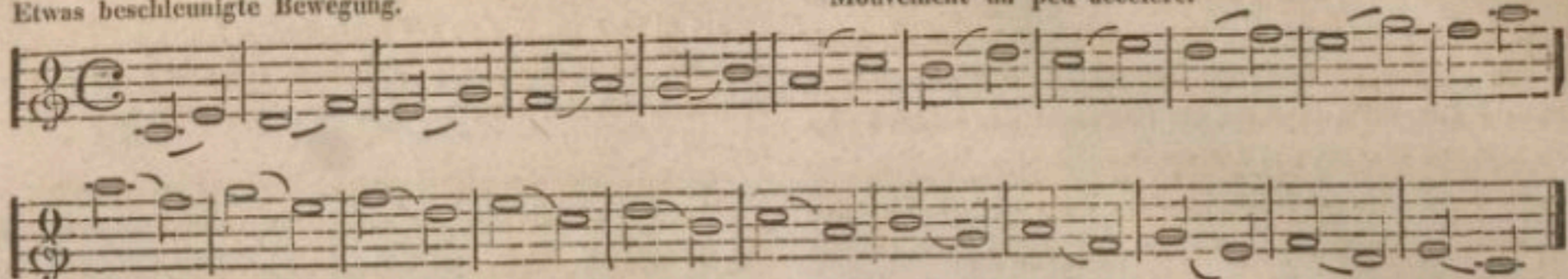
Exercices sur le Port de Voix.

Ces exercices sont à vocaliser, d'abord sur a, e, o, et puis à solfier sur Do, Re, Mi etc.

In der folgenden Übung wird allemal nach dem dritten Takte geathmet, auch wenn der Lernende dessen nicht bedürftig wäre.

No. II.

Etwas beschleunigte Bewegung.



Bei No. III. muß die Vierviertel-Note mit dem An- und Abschwellen des Tones gesungen werden, wobei die in dem betreffenden Kapitel gegebenen Regeln sorglich zu beobachten sind. Die Schwierigkeit dieser Übung ist defshalb sehr groß, weil die Regeln über die Tonbildung und die über das Portament zugleich beobachtet werden müssen. Daher dem Lehrer die größtmögliche Aufmerksamkeit anzuempfehlen ist, um leicht sich einschleichende Unarten jedesmal streng zu rügen.

No. III.

Sehr langsam.



Nach dem Muster der vorhergehenden drei Beispiele muß der Lehrer das Portament auf jedem Intervall üben lassen, bis der Schüler in der Ausführung nicht mehr fehlt.

Ästhetik des Portamento.

Eine durchgreifende Regel, wenn das Portament anzuwenden sei, läßt sich durchaus nicht aufstellen. Man irrt, wenn man glaubt, daß es bloß zärtliche Gesinnung ausdrücke, es eignet sich ebenfalls zur Schilderung gewaltsamer Leidenschaften, selbst im declamatorischen Gesange. Wer wollte z. B. in folgender Stelle das Portament nicht brauchen:

Dans l'exercice suivant l'élève prendra toujours après la troisième mesure une respiration, lors même qu'il n'en aurait pas besoin.

Mouvement un peu accéléré.

Les notes entières de l'exercice No. III. sont à chanter avec la mise de voix, c'est-à-dire, avec le crescendo et le decrescendo; c'est pourquoi nous recommandons l'exacte observation des règles que nous avons développées dans le chapitre relatif à ce sujet. Cet exercice est d'autant plus difficile, que les règles concernant la formation du ton et celles sur le Portamento di voce sont en même tems à observer. C'est ici que le maître est appelé à employer la plus grande attention pour reprendre des incorrections auxquelles l'élève se prête si aisément.

Très-lentement.

D'après le modèle des trois exercices précédans l'élève doit travailler le Portamento di voce sur chaque intervalle jusqu'à ce que l'exécution en soit parfaite.

Esthétique du Portamento di voce.

Il est absolument impossible de fixer une règle générale sur l'à propos de l'emploi du Portamento di voce. On se trompe, si l'on croit qu'il ne caractérise que les sentimens tendres; on peut l'employer avec autant d'effet à peindre les passions impétueuses même dans le chant declamatoire. Qui ne voudrait p. ex. faire usage du Portamento di voce dans le passage suivant:

Maestoso ad libitum.

All - mächt'ge Son - ne, hö - re! hö - re der Rache größten Eid!
 Oh! as - tre du jour, écoute! écoute le serment de ma haine!
colla parte.

Obwol hier von nichts weniger als von zarter Empfindung die Rede ist, so würde doch der Sänger, welcher es nicht anwendete, einen mittelmäßigen Geschmack verrathen.

Dagegen lassen sich Stellen anführen, welche die tiefste Rührung schildern und gerade deshalb nur einen sparsamen Gebrauch des Portamento zulassen. Z. B.:

Andante.

Wär' ich gewiss, daß Sie be - reu - en, o Gott! o Gott! ich fühl's, mir bricht
 Si j'étais sûr qu'elle me hâisse, Di - eu! Di - eu! je me sens briser
 das Herz, ich fühl's, mir bricht das Herz!
 le coeur, je me sens briser le coeur!

Einmal angewendet, erhöht das Portament den Charakter des Gesanges, ja es drückt ihm oft erst einen unverkennbaren Stempel auf. Wird z. B. folgendes Wort mit Portament gesungen, so kann kein Mensch länger in Zweifel sein, daß Liebe und Sehnsucht im Hintergrunde sind.

A - de - la - i - de!

Ausdruck also ist Zweck und Wirkung des Portamento, gleichviel, ob Liebe, Zorn, Schmerz oder Freude u. s. w. Gegenstand der Schilderung ist. Man würde jedoch irren, wenn man meinte, wir wollten hiermit behaupten, daß es überall anwendbar sei; im Gegentheil beruht gerade hier in der Wahl der Anwendung mehr als sonst irgendwo die große Schwierigkeit, welche nur durch echte künstlerische Bildung des Gefühles und Geschmackes besiegt werden kann. Beim Gebrauche des Portamento behalte man immer den Grundsatz im Auge: ein Portament zu wenig oder zu viel hebt jede Wirkung auf.

Quoique il ne soit pas ici question d'un sentiment tendre, le chanteur qui ne voudrait pas employer le Portamento di voce dans ce passage, ferait indubitablement preuve d'un goût très-médiocre.

En revanche, il y a des passages qui peignent la plus profonde émotion et qui justement pour cela ne permettent qu'un usage modéré du Portamento di voce. P. ex.:

C'est le Portamento di voce qui ennoblit le caractère du chant et lui imprime son véritable cachet. Si vous chantez la parole suivante avec le Portamento di voce, personne ne doutera que ce soient l'amour et un désir ardent qui vous l'inspirent.

L'expression est donc le but et l'effet du Portamento di voce, n'importe que l'amour ou la colère, la douleur ou la joie etc. soient les sujets à peindre. On serait cependant dans l'erreur, si l'on croyait que nous voulions soutenir par là, que le Portamento di voce est applicable partout; point du tout: nous avons plutôt la conviction que son emploi d'à propos est justement ce qu'il y a de plus difficile et que l'on ne saurait triompher de cette difficulté que par la culture esthétique du sentiment et du goût. Dans l'emploi du Portamento di voce il ne faut pas perdre de vue le principe: un Portamento di voce de trop peu ou de trop anéantit tout effet.

Überhaupt, es lassen sich keine Regeln für besondere Fälle aufstellen, wo und wie oft nämlich dasselbe angewendet werden müsse oder doch mit gutem Erfolge anzuwenden sei, sondern die beste Gesangsschule kann nur folgende allgemein gültige Grundsätze bieten:

1) Man wende das Portament nicht zu häufig an, weil dadurch der Gesang zu weich und schleppend wird.

2) Man wende es nicht zu selten an, weil sonst der Vortrag steif und ausdruckslos bleibt.

3) Der höchste Grad der Freude, der sich durch ein gewaltsames Aufjauchzen kund gibt, schließt das Portament gewöhnlich aus, weil die Freude, wie in der äußeren Erscheinung, so auch im Gesange hüpfend ist. Doch lassen sich auch Fälle denken, wo dies nicht ist.

4) Die tiefste Rührung, die an Zerknirschung gränzt und sich durch leisen, bebenden Ton verkündet, verlangt besonders einen gewählten Gebrauch des Portamento.

5) Zärtliche und traurige Gefühle bedingen die Anwendung desselben am meisten.

6) Das Portament kann oft mehrmals hinter einander gebraucht werden. Z. B.:

Largo.

Nur meine Kinder laß glücklich stets sein, nur meine Kinder laß glücklich stets sein!
Rends heureux mes enfans, exauce ma prière! Rends les heureux, rends les heureux!

7) Wenn der gute Geschmack es fordert, eine Reihe Noten größerer Geltung durch das Portament mit einander zu verbinden, der Sänger aber mit seinem Athem dabei in Verlegenheit kommt, so daß er, den Regeln des Athemholens zufolge, nur nach der Anticipation des zweiten Tones athmen dürfte, so wäre es künstlerisch richtiger, dies nach einer beschleunigten Vorausnahme zu thun, als das Portament wegzulassen. Z. B.:

Largo.

u. s. w.

Hier muß die Anticipation, die eigentlich nach dem letzten Viertel während des Niederschlages auszuführen ist, etwas früher veranstaltet werden, und zwar so, daß schon mit dem Ende des vierten Viertels Vorausnahme und Bindung vorüber sind, damit während des Niederschlages diesmal das Athemholen an den im Beispiele bezeichneten Stellen vor sich gehen kann.

Il est impossible de fixer des règles spéciales sur l'usage de l'emploi du Portamento di voce. La meilleure méthode de chant ne peut présenter que quelques principes généraux tels que les suivans:

1) Il faut éviter l'emploi trop fréquent du Portamento di voce, c'est qu'il rend le chant douillet et traînant.

2) Qu'on ne l'emploie pas trop rarement; dans ce cas, l'exécution prend un air de raideur et manque d'expression.

3) Le comble de joie, se manifestant par des cris d'allégresse, exclut ordinairement le Portamento di voce, c'est que dans le chant ainsi que dans la réalité la joie s'annonce par des bonds. Cependant il peut y avoir des cas contraires.

4) L'émotion profonde, s'approchant de la contrition et se manifestant par des sons tremblans et mourans, n'admet qu'un usage très-modéré du Portamento di voce.

5) Les sentimens tendres et tristes en exigent l'emploi le plus fréquent.

6) Il y a des cas, où le Portamento di voce est applicable plusieurs fois de suite. P. ex.

7) Le bon goût exige, qu'une série de notes de grande valeur soient liées ensemble par un Portamento di voce. Or, il pourrait bien arriver que le chanteur, obligé, conformément aux règles sur la respiration, de ne faire une respiration qu'après l'anticipation du second ton, en fût embarrassé et qu'il renoncât pour cela à faire usage du Portamento di voce en ce cas. Pour sortir de cet embarras, il n'a qu'à accélérer l'anticipation, ce qui le mettra à même de l'employer. P. ex.

L'anticipation, qui proprement est à effectuer après le dernier quart pendant le frappé, doit être, dans cet exemple, exécutée un peu plutôt. Il faut prendre soin, qu'avec l'expiration du quatrième quart l'anticipation et le coulé soient déjà accomplis, pour qu'on puisse faire des respirations aux endroits marqués ci-dessus.

Andante.

U-na

vo - ce m'ha - col - pi - to dal - la ci - ma si no - - - al

fon - - - do.

Hat ein Sänger zu wenig Lungenkraft, um die vorgeschriebene Passage in einem Athem zu singen, so muß er sie nach seinem Ermessen abkürzen oder umändern, ohne gegen die Gesetze der Harmonie - Lehre zu verstossen.

4) Man muß vor jeder Fermate athmen, um in den Stand gesetzt zu sein, die Stimme austönen (*Messa di voce*) zu lassen.

In dem 1ten, 3ten und 4ten Falle überwiegt die physische Nothwendigkeit jede andere Regel, so daß man athmen muß, auch wenn es declamatorisch unrichtig wäre.

Negative Regeln.

1) Man darf niemals mitten im Worte athmen. Diese Regel übertrifft alle übrigen Regeln des Athemholens an Wichtigkeit *).

*) Wenn der Gesang einer erhöhten Declamation gleichen soll, so

Si le chanteur n'a pas assez de force dans les poumons, pour chanter d'un coup d'haleine le passage prescrit, il faut qu'il l'abrège ou bien qu'il le change à son gré, sans pourtant blesser les lois de l'harmonie.

4) On doit respirer avant chaque fermate, pour se mettre à même d'appliquer la mise de voix.

Nous y ajoutons encore, que la nécessité absolue l'emporte sur toute autre règle dans les cas, dont nous avons parlé dans les numéros I. III. et IV., de sorte qu'il faut respirer lors même que la declamation le défendrait.

Règles négatives.

1) On ne doit jamais respirer au milieu d'un mot. Cette règle surpasse toutes les autres, concernant la respiration, en importance *).

*) Cette règle est trop évidente, pour avoir besoin de commentaire;

2) Man darf nicht syntaktisch zusammen gehörende Worte durch Athemholen von einander trennen, d. h. man darf nicht zwischen Hauptwort und Beiwort, zwischen Artikel und Substantiv, zwischen Hauptzeitwort und Hilfszeitwort, also nicht zwischen Worten athmen, welche mit einander einen Begriff ausmachen.

3) Man darf nicht im Taktstrich athmen, wenn es nicht das physische Bedürfnis dringend fordert, weil der Gesang dadurch einen maschinenartigen Rhythmus erhält, welcher vor allen Dingen vermieden werden muß. Im Vierviertel-Takte wird am schicklichsten vor dem zweiten und vierten Viertel geathmet, weil dadurch die Theilung des Taktes in zwei gleiche Hälften vermieden und Abwechslung hervorgebracht, also dem erwähnten Fehler am meisten vorgebeugt wird. Im Dreiviertel-Takte ist nach dem zweiten Viertel zu athmen.

4) Man darf nur in solchen Passagen athmen, welche mehre Glieder haben, und zwar nur zwischen diesen. Wird in einer nicht getheilten geathmet, so tritt jedesmal der Übelstand ein, daß eine oder mehre Noten verloren gehen oder der Takt gestört wird. Aber auch bei einer Fermata darf im zweiten Falle nicht geathmet werden (ob hier gleich das Verlorengehen der Noten leicht vermieden und an Störung des Taktes nicht gedacht werden kann), weil es nämlich eben so logisch unrichtig sein würde, wie die unter No. 2. erwähnte und verbotene Methode.

5) Man darf nicht zwischen dem Vorschlag und der Hauptnote Athem schöpfen.

6) Über das Athmen nach der Anticipation beim Portament siehe Kap. 6. No. 7.

7) Man kann mit dem Athemholen die größten Wirkungen, völlige Überraschungen hervorbringen, wenn man I) mehrmals hintereinander, oder 2) an Stellen athmet, wo es von Niemand vermuthet wird. Die Kunst, solches mit Wahl und Erfolg zu thun, nennt man *Furberia del canto* — Verschmitztheit im Gesange. Sie ist an keine Regel gebunden, sondern einzig Erzeugniß des Genie's eines Sängers.

Nicht genug, daß der Zuhörer dadurch mit Gewalt auf den Gedanken gebracht wird, der Sänger wolle hier etwas Außerordentliches sagen, der letztere wird in dem ersten dieser beiden angegebenen Fälle auch in den Stand gesetzt, mit dem in großer Masse vorhandenen Athem die Stimme mächtig anzutreiben, sowie durch das mehrmalige Absetzen derselben eine starke Accentuation bewirkt wird.

Dieser wirkungreiche Kunstgriff kann soweit getrieben werden, daß man, wenn die Brust allzusehr mit Athem angefüllt ist, sich nur den Schein gibt, als schöpfe man soeben denselben. Z. B.:

ist diese Lehre um so einleuchtender, denn welcher gute Redner wird im Worte athmen? Leider aber kommen heut zu Tage Compositionen zum Vorschein, die die strenge Beobachtung dieser Regel oft unmöglich machen.

2) On ne doit pas séparer par la respiration les mots liés par la syntaxe, c'est-à-dire, les mots qui forment ensemble une idée. Voilà pourquoi la respiration n'est pas permise entre le substantif et l'adjectif, entre l'article et le substantif, et entre le verbe principal et le verbe auxiliaire.

3) On ne doit pas laisser tomber la respiration sur la barre, à moins qu'un besoin urgent ne l'exige, c'est que le chant reçoit un rythme machinal qu'il faut éviter avec autant de soin que possible. Dans une mesure à quatre tems, on respire le plus convenablement avant le second et le quatrième quart, parcequ'on évite la scission de la mesure en deux moitiés égales et que l'on amène assez de changement, pour obvier à la faute dont nous venons de parler. Dans la mesure à trois tems il faut respirer après le second quart.

4) La respiration est permise dans les passages qui se composent de plusieurs membres, mais ce n'est qu'entre eux que l'on peut respirer. Si l'on respire dans un passage simple, il se reproduit l'inconvénient, qu'on saute une ou plusieurs notes et que la mesure est altérée. La fermate ne permet pas non plus de respirer dans le second cas, quoiqu'on puisse y éviter aisément l'omission des notes et l'altération de la mesure; mais cette méthode ne serait pas moins contraire à la logique que celle, dont nous avons parlé No. II.

5) On ne doit pas prendre haleine entre l'appoggiature et la note principale.

6) Voyez Chap. VII. No. 7. de la respiration après l'anticipation dans le Portamento di voce.

7) La respiration devient un moyen des plus beaux effets et des plus grandes surprises, si l'on respire I. plusieurs fois de suite, et II. que l'on prenne haleine dans les endroits, où personne ne s'en doute. L'art de faire cela avec choix et succès, s'appelle *Furberia del canto* — artifice du chant. Il n'est astreint à aucune règle et provient uniquement du génie du chanteur.

Par cet artifice, l'auditeur est forcé de croire, que le chanteur est sur le point de proférer quelque chose d'extraordinaire. Il sera aussi en état, s'il respire plusieurs fois de suite, comme nous l'avons dit, d'employer la grande masse d'air, dont il a fait provision, à porter la voix à de puissans efforts et à effectuer une accentuation fortement marquée.

Quand la poitrine est surchargée d'air on peut porter cet artifice au point de faire semblant de prendre haleine, sans respirer réellement. P. ex.:

car quel bon orateur s'aviserait de respirer au milieu d'un mot? Et le chant, ne doit-il pas ressembler à une déclamation soutenue? — Mais hélas! on voit de nos jours des compositions qui rendent impossible la stricte observation de cette règle.

Larghetto.

Zur Lie - be will ich dich nicht zwingen, doch geb' ich dir die Frei - heit nicht, zur
Je ne veux pas te forcer à m'aimer, mais ta li - ber - té ne te serapas rendue, je

Lie - be will ich dich nicht zwin - gen, doch, doch geb' ich dir die Freiheit nicht?
ne veux pas te forcer à m'aimer, mais, mais tu de - meure - ras escla - ve.

Die Striche zwischen den letzten Worten bezeichnen das aufsergewöhnliche Athmen.

Zufolge der unter No. 2. gegebenen Freiheit darf der Sänger sogar so weit gehen, mitten im Worte zu athmen, was bisweilen von der aufserordentlichsten Wirkung sein kann. Z. B.:

Les barres entre les paroles dernières désignent la respiration hors de l'ordre.

En profitant de la liberté accordée dans le No. II., le chanteur peut aller jusqu'à respirer au milieu d'un mot, ce qui quelquefois produit un effet des plus extraordinaires. P. ex.:

Recitativ.

Per - dona, ah! per - do - na, caro pa - dre!

Dieses zweimalige Athmen im Worte muß wie eine aus Angst und Verzweiflung entsprungene Erschöpfung erscheinen, wofür die Töne leise bebend und nur hingehaucht sein müssen.

Cette respiration réitérée dans la parole doit avoir l'air d'un affaissement provenu de l'anxiété et du désespoir, c'est pourquoi les sons doivent être bas, tremblans et pour ainsi dire, soufflés.

Dritter Theil.

Unterricht für den melismatischen oder figurirten Gesang.

Erstes Kapitel. Vom Läufer.

Der Läufer ist eine der wirkungreichsten Verzierungen *) des Gesanges und besteht darin, daß mehr oder weniger Noten, in fallender oder steigender Reihe, mit größerer oder geringerer Schnelligkeit und ohne ein anderes als ein Secunden-Intervall zu bilden, hinter einander gesungen werden.

*) Das Wort „Verzierung“ hat einen doppelten Begriff. Es gibt stehende Verzierungen, die nicht von dem Sänger erst erfunden zu werden brauchen, also auch nicht von seinem Geschmacke in der Ausführung abhängen, solche sind: Läufer, Triller, Mordent, Schleifer,

Partie Troisième.

Enseignement du Chant mélismatique ou figuré.

Chapitre I. Du Trait.

Le trait est un agrément *) du chant des plus efficaces. Il consiste en ce que l'on chante sans interruption, plus ou moins de notes d'une série descendante ou ascendante avec plus ou moins de vitesse et sans former d'autre intervalle que celui de seconde.

*) L'expression d'agrément a une double signification. Il y a des agréments permanens, que le chanteur n'a pas besoin d'inventer et dont l'exécution ne dépend pas non plus de son goût, tels sont: le trait, le trille, le mordente, le coulé, la tirade, l'appoggiature et l'appoggiature

Diese Töne, welche den Läufer ausmachen, müssen in der Kehle zugleich gebunden und abgestoßen werden, so daß sie rund, klar und voll, einer wie der andere, Perlen vergleichbar, gleichsam hervorrollen.

Der Läufer kann nur durch strenge Beobachtung folgender Regeln erlernt werden.

Die im ersten Kapitel des zweiten Theiles gegebenen Vorschriften über die äußere Haltung des Körpers beim Singen sind nirgends von größerer Wichtigkeit als beim Studium des Läufers. Der Schüler darf mit keiner Bewegung irgend eines Gliedes oder des ganzen Körpers der Schwerfälligkeit der Stimme zu Hilfe kommen wollen, denn mechanische Fertigkeit kann nur dadurch gewonnen werden, daß man die zu ihrer Erlangung nöthigen Übungen immer und immer wieder auf eine und dieselbe Weise treibt. Dadurch bildet man sich ein förmliches System für Stellung und die anzuwendende Quantität des Athems; die Stimmorgane werden einer guten Maschine ähnlich gemacht, in welcher alle einzelnen Theile nach wohlberechneten Gesetzen in einander greifen, und wie bei dieser nur erforderlich ist, daß sie in die richtige Lage und Bewegung gebracht werde, so hat der nach jener Regel gebildete Sänger nie zu fürchten, daß in seinem Organismus eine Stockung eintrete, er wird nie in Verlegenheit kommen, wie diese oder jene Schwierigkeit zu überwinden sei, also nie vom Zufalle abhängen, denn er weiß genau, wie er zu verfahren hat; eine untrügliche Erfahrung steht ihm zur Seite, die zuletzt sogar in ein physisches Gefühl im Stimmorganismus übergeht, demjenigen ähnlich, welches sich den äußeren Gliedern durch lange gleichmäßige Übung in einem Geschäfte mittheilt *).

Unter diese Grundsätze gehört auch der einer unveränderten Beibehaltung der einmal angenommenen Mundstellung während eines Läufers, dessen Vernachlässigung das bereits beschriebene Vocalisiren zur Folge hat. Vielmehr muß der Vocal, mit welchem man einen Läufer angefangen hat, deutlich derselbe bleiben.

Beim Läufer darf die Stimme nicht sehr verstärkt und der Athem nur in geringer Quantität in die Luftröhre gestoßen werden, weil sonst die Töne wie stolpernd oder meckernd klingen.

Beim Läufer darf ferner der Ton nicht stark sein, weil ein starker Ton immer schwerfällig, das erste Erforderniß des Läufers aber Leichtigkeit und Beweglichkeit ist.

Tirade, Schneller, Vorschlag, Nachschlag. Verzierung, im zweiten Sinne des Wortes, heißt aber auch jede Ausschmückung einer Melodie, die der Sänger nach seinem Ermessen anbringt. Diese zweite Art von Verzierungen nennt man im Deutschen, zum Unterschiede von jener, auch Manieren.

*) Nicht genug, daß durch die Befolgung dieser Grundsätze die Kunstfertigkeit des Sängers eigentlich erst eine solche wird, so hat sie auch noch den großen Vortheil, daß sie ihm Muth und Selbstvertrauen gewährt, wodurch seine künstlerische Sicherheit, auf welche so Vieles ankommt, noch um ein Bedeutendes zunehmen wird. Bringen wir nun noch in Anschlag, daß er nur auf diesem Wege die Kräfte seiner Brust kennen lernen und ausbilden kann, was zum klassischen Vortrage unerlässlich ist, so bleibt nichts übrig, was zur unverbrüchlichsten Beobachtung des angegebenen Systems noch mehr aufzufordern vermöchte.

Les sons, dont le trait se compose, doivent être liés et, en même tems, piqués dans le gosier, ce qui leur donne une rondeur, une clarté et une plénitude égales et les rend ressemblans à des perles, qu'on fait rouler.

Ce n'est que par l'observation rigoureuse des règles suivantes que l'on parvient à bien exécuter le trait.

L'étude du trait exige de préférence une stricte observation des préceptes, que nous avons développés dans le premier chapitre de la seconde partie, concernant la position du corps. L'élève doit se garder de vouloir prévenir l'appesantissement de la voix par un mouvement partiel ou total du corps, persuadé, qu'une habileté mécanique ne saurait être acquise que par un exercice uniforme et assidu. C'est le moyen de devenir certain sur la position à prendre et sur la quantité d'air à employer; c'est le moyen de rapprocher l'organisme de la voix d'une machine bien agencée, laquelle, placée convenablement et mise en jeu, ne manque jamais d'amener l'effet, pour lequel elle a été construite. De même, un chanteur qui dirige ses études dans ce sens, n'aura pas à craindre des dérangemens dans l'économie de sa voix; il ne sera pas embarrassé non plus sur la manière, dont il faut attaquer telle difficulté ou une autre, pour la vaincre, et, guidé par une expérience infaillible et connaissant tous les procédés à tenir, il n'aura pas besoin de tâtonner. Enfin il parviendra à acquérir une sûreté instinctive qui ne le laissera jamais en défaut *).

Il faut ranger parmi ces principes aussi celui qui ordonne de conserver la même position de la bouche durant l'exécution d'un trait, autrement on tomberait dans la faute que nous avons fait connaître sous le nom de vocaliser. La voyelle, sur laquelle on a commencé à exécuter un trait, ne doit point être altérée.

On ne doit pas, dans le trait, trop renforcer la voix ni introduire trop d'air dans la trachée-artère, c'est que les sons deviendraient mal assurés et chevrotans.

En outre, le son, dans le trait, ne doit pas être fort, c'est qu'un son fort est toujours pesant et par conséquent incompatible avec la légèreté et la mobilité, qu'exige le trait.

subséquent. Dans le second sens, on appelle agrément chaque ornement d'une mélodie, que le chanteur choisit à son gré. On qualifie cette sorte d'agrémens de manières, pour les distinguer de ceux que nous avons nommés permanens.

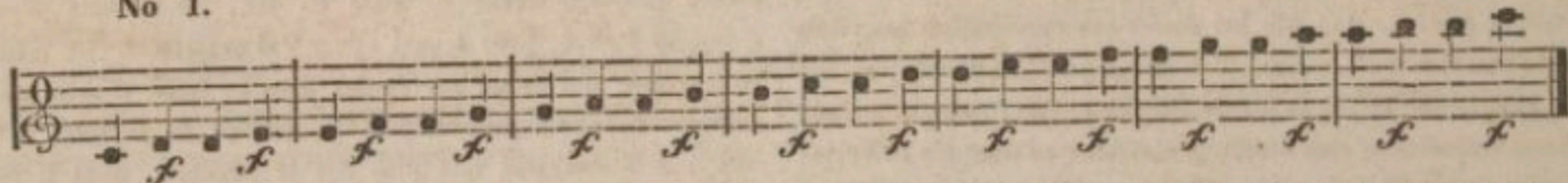
*) La mise en pratique de ces principes est non seulement la source de la habileté du chanteur, mais encore celle de son courage et de la confiance en ses propres forces et, par conséquent, de sa sûreté pratique, moyen essentiel de succès. Nous y ajoutons encore, que c'est le seul moyen de connaître ses forces vocales et de les cultiver, ce qu'une exécution classique réclame avec rigueur, et nous croyons avoir prouvé d'une manière concluante la nécessité de s'astreindre à la plus scrupuleuse observation du système, que nous avons pris à tâche d'exposer.

Im Abwärtsgehen muß die Stimme gesänftigt, im Aufsteigen angetrieben werden, weil die Erfahrung lehrt, daß die Stimme im Aufsteigen sehr träge ist. Um diesem Mangel bei Zeiten zu begegnen, ist folgendes Studium einzuschlagen: Man muß die Secunden in aufsteigender Reihe so üben, daß man jeder derselben einen Nachdruck gibt; nur darf dieser nicht so stark sein, daß die Stimme in Gefahr kommen könnte, überzuschlagen.

Wird dieses Studium unterlassen oder vernachlässigt, so wird die Stimme des Schülers nie in dem Grade ausgebildet werden, daß sie alle in den Läufern vorkommenden Schwierigkeiten mit gleicher Leichtigkeit überwindet, ja dieser Mangel würde um so fühlbarer sein, da die Bemerkung sich von selbst aufdrängen müßte, daß der Sänger die Passagen abwärts vollendeter ausführe als die aufwärts gehenden.

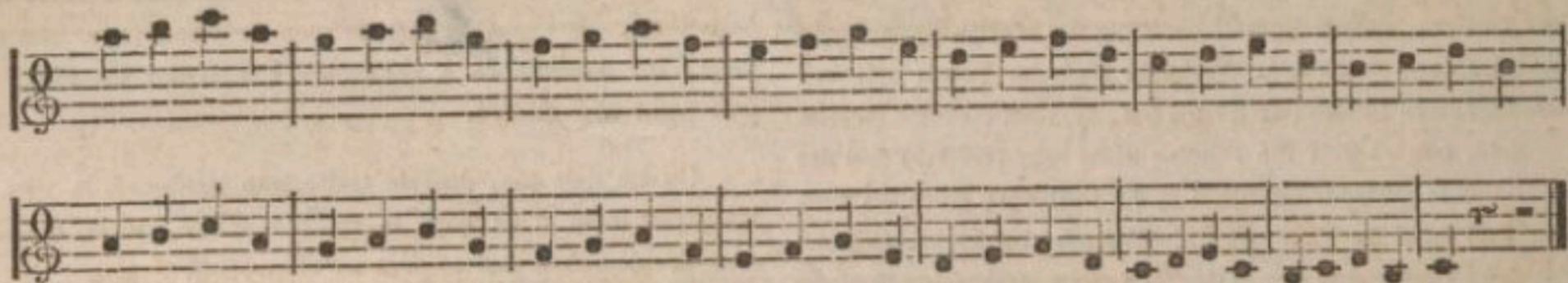
Nachfolgende Übung wird mit den Vocalen a, e und o gesungen.

No 1.



Nach zwei Noten wird mit dem Athem abgesetzt, und solcher geschöpft, so oft es der Lernende bedarf, nur nicht zwischen der Prime und Secunde. Wenn er die höchste Note in dieser Übung erreicht hat, kehrt er auf folgende Art wieder zurück. Dabei werden jedesmal die drei aufwärts gehenden Noten stark artikulirt, die Terz nach unten aber minder stark angeschlagen.

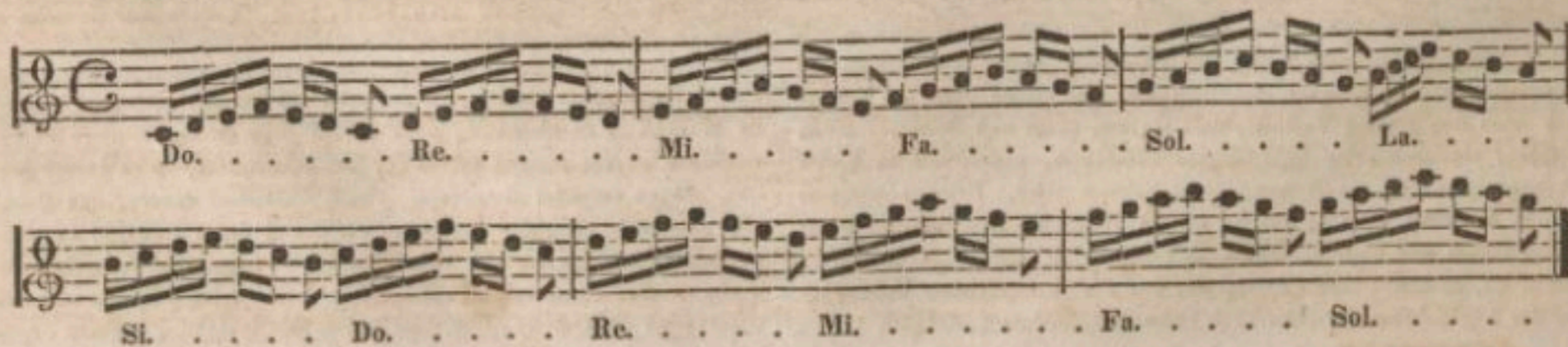
No. 2.



Um den Läufer gründlich zu erlernen, muß ihn der Schüler nach und nach in allen Intervallen üben, erst langsam und nur mit wachsender Fertigkeit schneller.

In Quartan.

No. 3.



En descendant, il faut adoucir la voix et, en montant, la forcer, c'est que l'expérience a mis hors de doute, que la voix est inerte en montant. Pour obvier à tems à ce défaut on n'aura qu'à s'appliquer à l'étude suivante: Il faut s'exercer à entonner les secondes d'une série ascendante de manière à bien accentuer chacune; cependant l'accent ne doit pas être si fort pour mettre la voix en danger de sauter par-dessus.

Si l'élève négligeait cette étude, sa voix ne parviendrait jamais à ce degré de culture qui fait triompher avec aisance de toutes les difficultés propres au trait; cette négligence se ferait sentir d'autant plus que tout le monde s'apercevrait incessamment, que ses passages en montant sont bien inférieurs à ceux en descendant.

L'exercice suivant est à chanter sur les voyelles a, e et o.

L'élève peut faire une respiration aussi souvent qu'il en a besoin, mais ce n'est qu'après avoir rendu deux tons, et jamais entre la prime et la seconde. S'étant élevé à la plus haute note de cet exercice, il reviendra de la manière indiquée ci-après. Toutes les fois il accentuera fortement les trois notes ascendantes, mais, en descendant, il rendra la tierce avec moins de force.

Pour bien apprendre le trait, il faut que l'élève le travaille peu à peu sur tous les intervalles, d'abord lentement, et à mesure que son habileté va en augmentant, avec plus de vitesse.

En Quartes.

Do. . . . Si. . . . La. . . . Sol. . . . Fa. . . . Mi. . . .

Re. . . . Do. . . . Si. . . . La. . . . Sol. . . . Fa. . . . Mi. . . .

In Quinten.

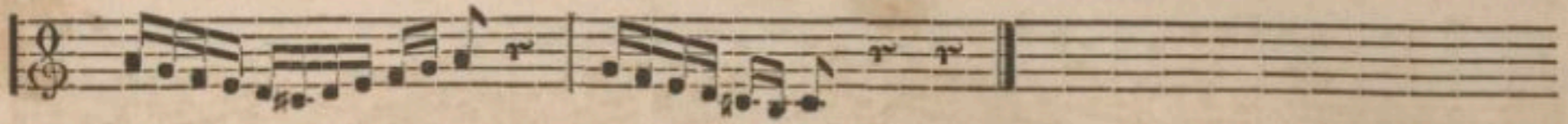
En Quintes.

No. 4.

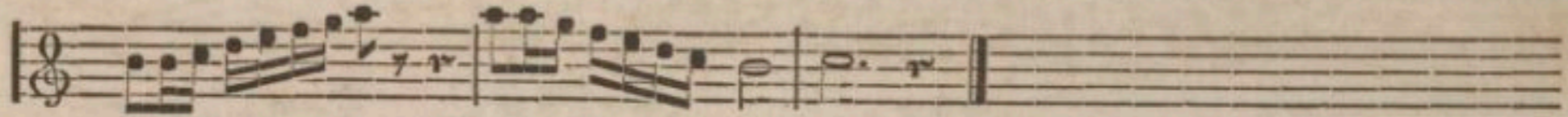
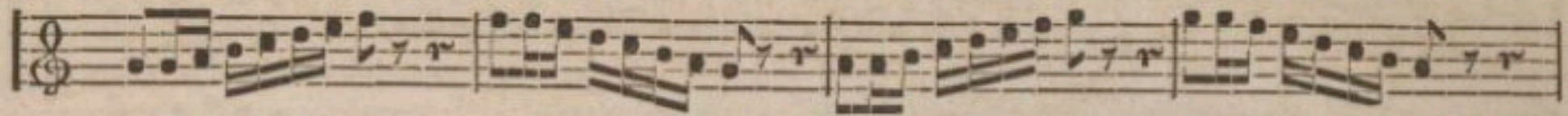
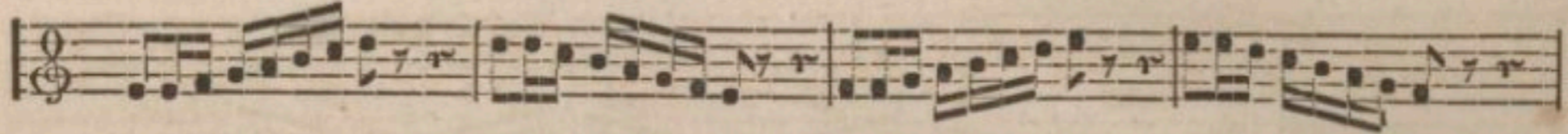
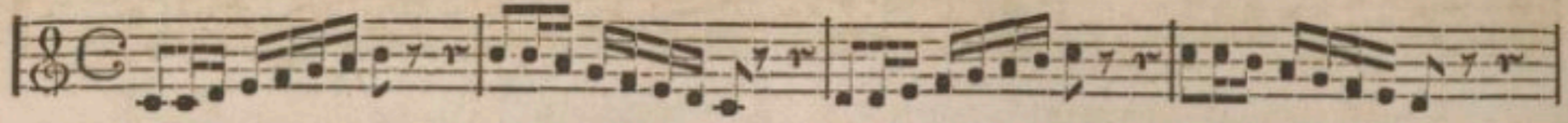
In Sexten.

En Sixièmes.

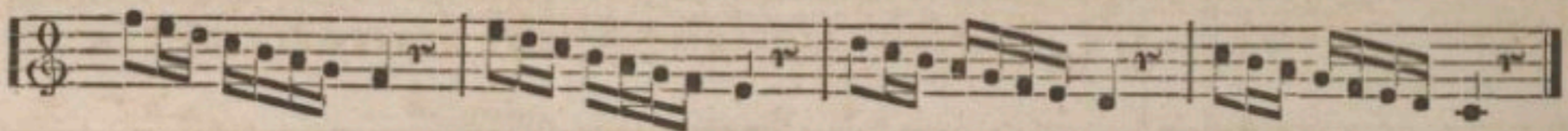
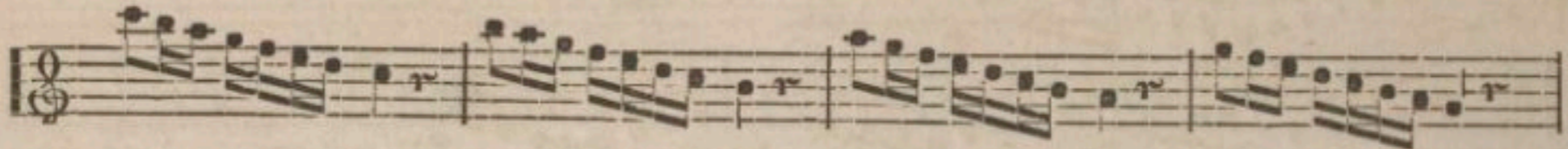
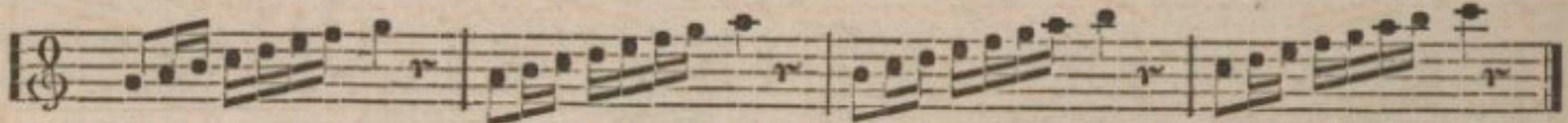
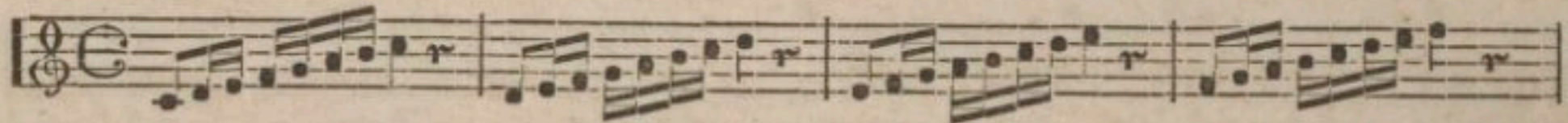
No. 5.

*In Septimen.**En Septièmes.*

No. 6.

*In Oktaven.**En Octaves.*

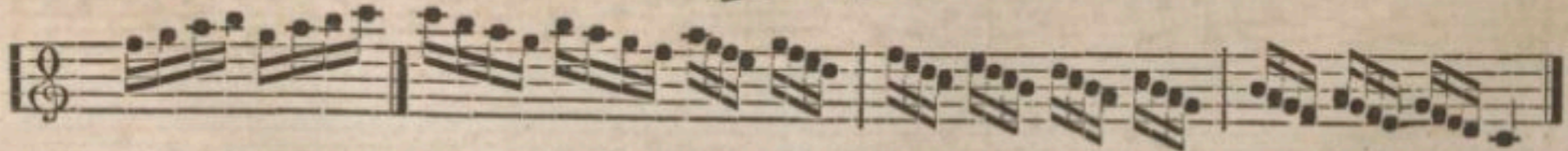
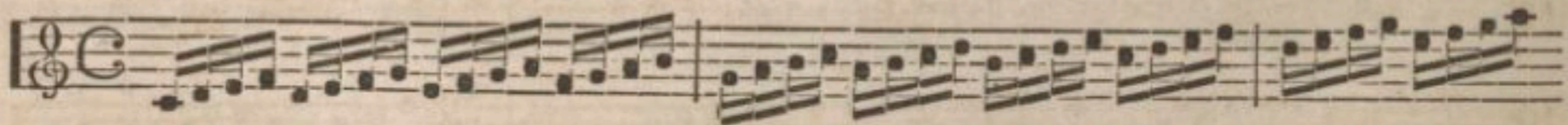
No. 7.



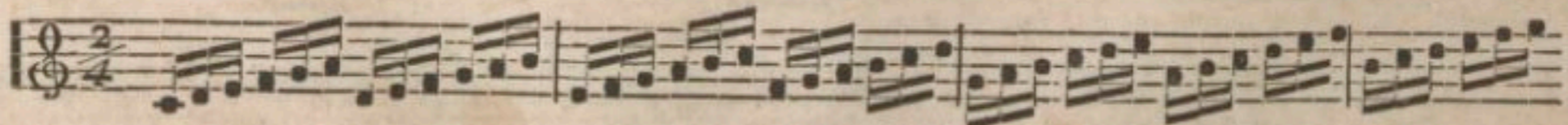
Die nächstfolgenden Übungen müssen abwechselnd mit
den Vocalen a, e und o gesungen werden.

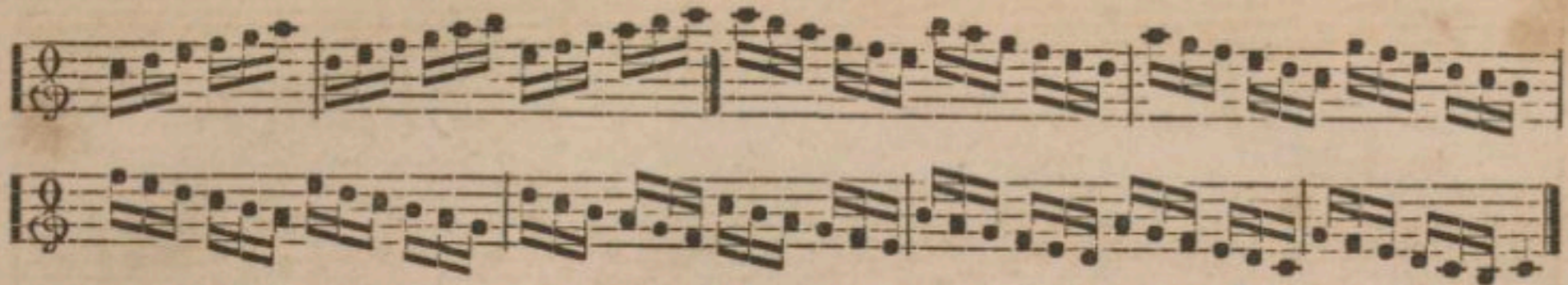
Les études suivantes sont à vocaliser alternativement
sur a, e et o.

No. 8.



No. 9.





No. 10.

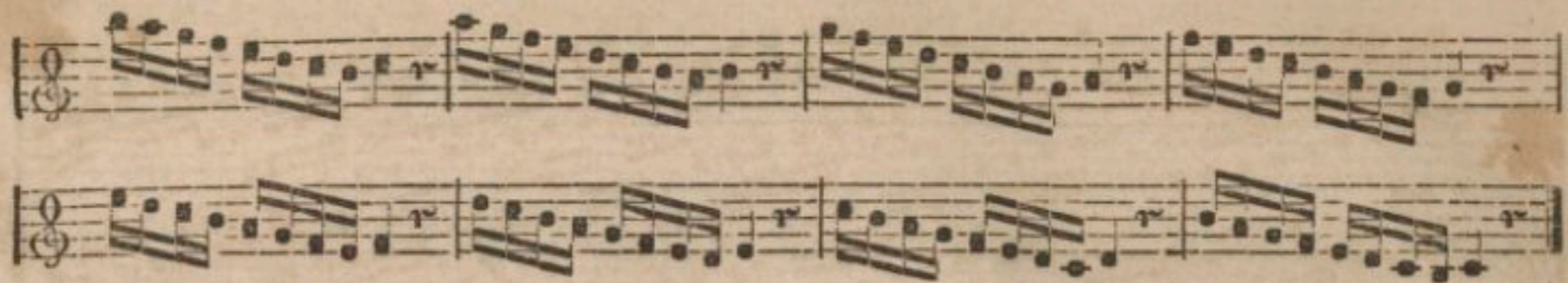


No. 11.



No. 12.





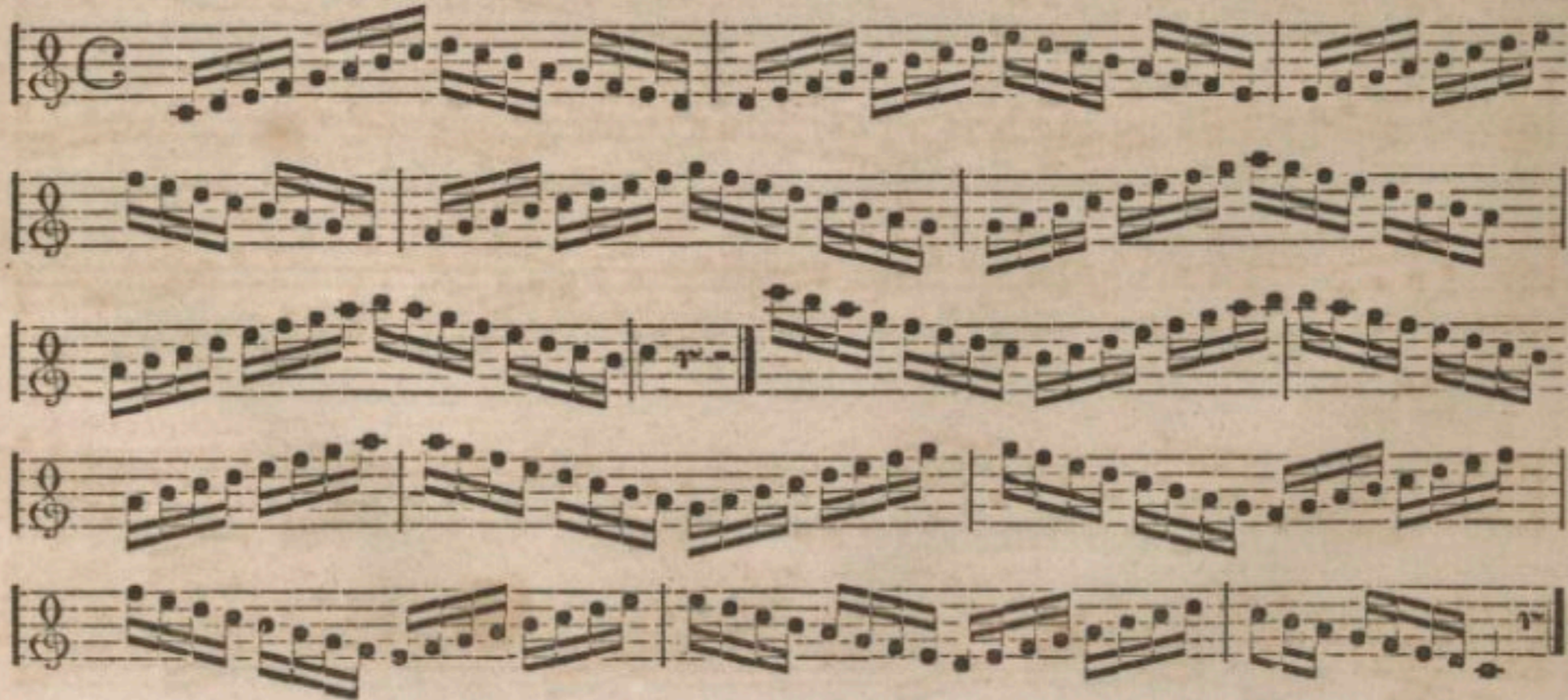
No. 13.



No. 14.



No. 15.



No. 16.

Two staves of musical notation for exercise No. 16. The music is in C major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and sixteenth notes, with some beamed sixteenth notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.

No. 17.

Two staves of musical notation for exercise No. 17. The music is in C major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.

No. 18.

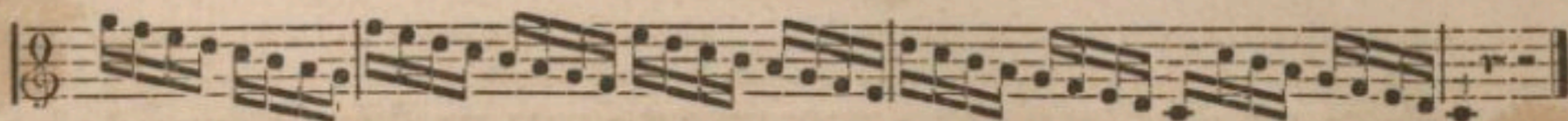
Four staves of musical notation for exercise No. 18. The music is in C major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second and third staves continue the melody. The fourth staff concludes the exercise with a repeat sign.

No. 19.

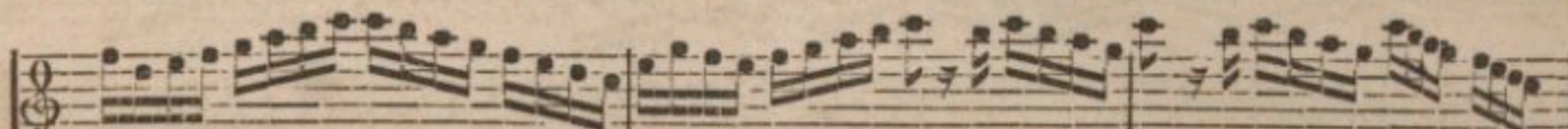
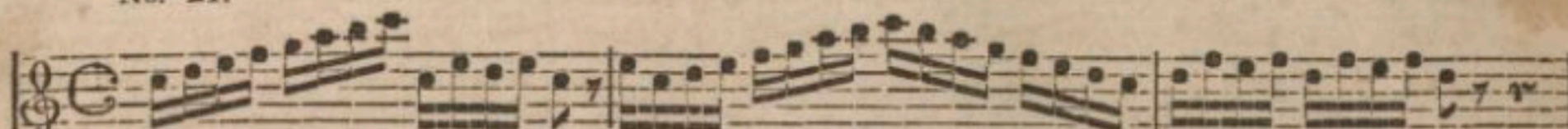
Two staves of musical notation for exercise No. 19. The music is in C major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.

No. 20.

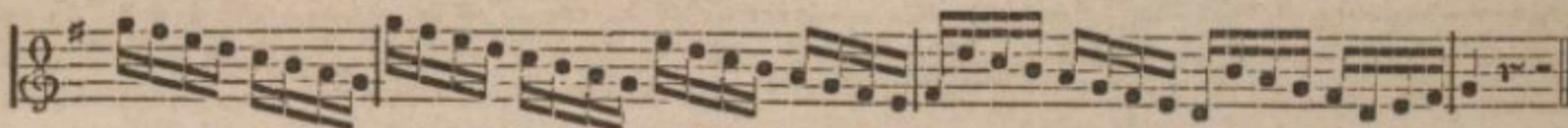
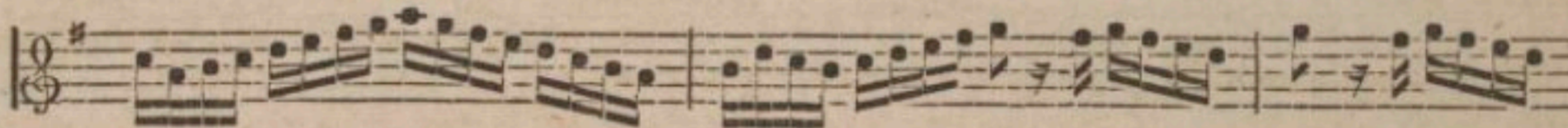
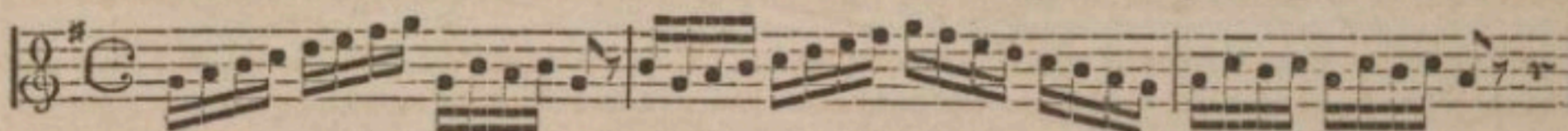
Two staves of musical notation for exercise No. 20. The music is in C major and 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature 'C'. The melody consists of eighth and sixteenth notes. The second staff continues the melody and includes a repeat sign at the end.



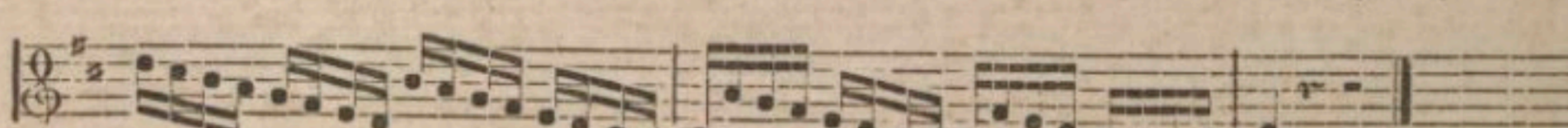
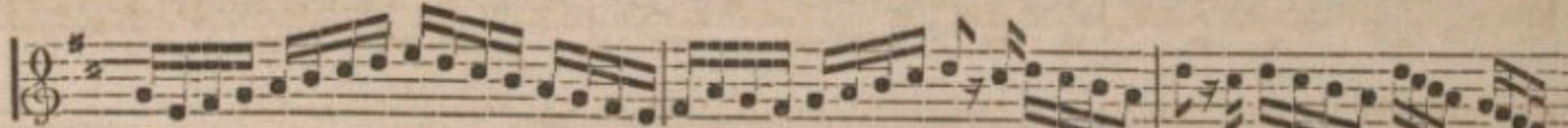
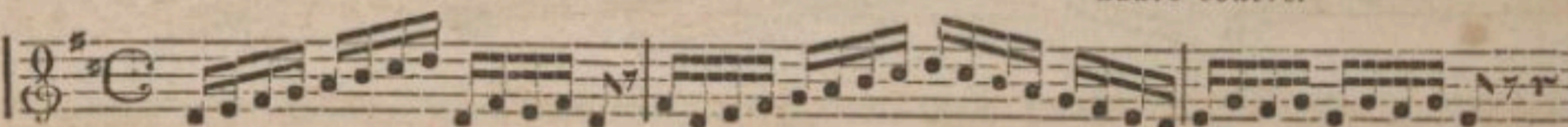
No. 21.



Dieselbe Übung für Tenor-Stimmen und Soprane La même étude pour les voix de taille et de soprane de peu d'étendue.
von weniger Höhe.

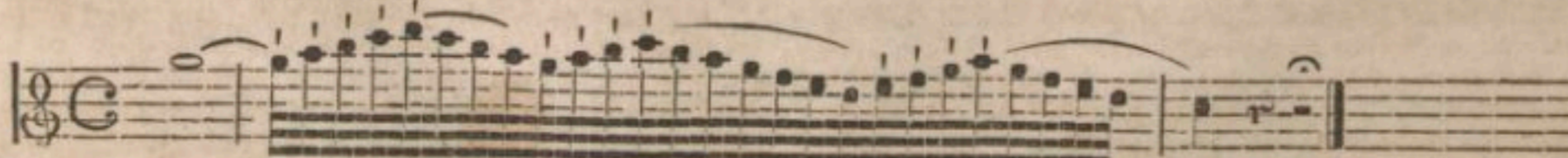


Dieselbe Übung für Bass- und Alt-Stimmen. La même étude pour les voix de basse et de haute-contre.



Manche Sänger, welche keine vollkommene Ausbildung des Organismus besitzen, suchen bei Läufem mit fallender und steigender Bewegung der Schwerfälligkeit desselben im Aufwärtsgehen dadurch zu Hilfe zu kommen, daß sie die Noten nach aufwärts abstossen und nicht zugleich binden, was einem schlecht ausgeführten Staccato gleicht. Diese falsche Methode nennt man *alla Cavalletta* singen. Z. B.:

Il y a des chanteurs, dont l'organisme de la voix n'est pas assez cultivé, et qui dans les traits d'un mouvement ascendant et descendant cherchent à y subvenir par un pointé qu'ils appliquent aux notes ascendantes sans les lier en même tems, ce qui ressemble à un staccato mal exécuté. Cette fausse méthode s'appelle chanter *alla Cavalletta*. P. ex.:



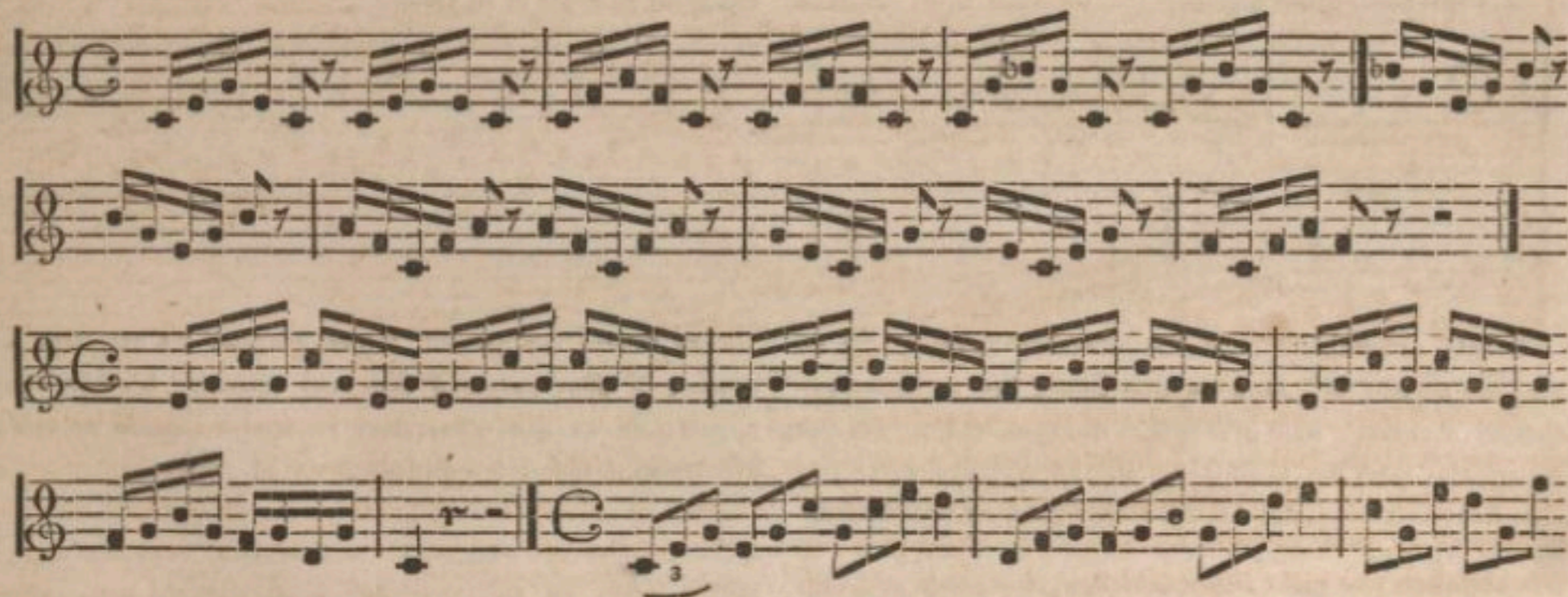
Das sogenannte *Staccato* gehört nur für die höchsten Sopranstimmen und besteht darin, daß jede Note mit einem besonderen Athemstosse gegeben wird, der aber sehr gemäßig sein muß.

Das *Staccato* muß ferner mit etwas verengtem Munde, halber Stimme (*mezza voce*) und nach folgender Übung mit den Vocalen a, e und o studirt werden.



Ein besonderes Studium erfordern auch die Sprünge über mehre Intervalle hinter einander, welche hier am füglichsten Erwähnung finden.

Wie bei allen Gesangübungen, so müssen auch hierbei die Regeln über die äußere Haltung, und zwar ganz besonders genau, beobachtet werden. Man kann Sprünge nur dann richtig ausführen lernen, wenn man vom Leichten zum Schweren nach folgendem Muster allmählig übergeht. Dem zu Folge darf nur dann eine beschleunigtere Bewegung des Taktes genommen werden, wenn der Schüler im langsamsten Tempo jeden Ton mit größter Sicherheit trifft *).



* Es hat mit jeder Khefertigkeit des Sängers ungefähr dieselbe Bewandniß, wie mit der Fingerfertigkeit eines guten Pianisten. Dieser übt auch die verschiedenen Schwierigkeiten in unveränderter Haltung, mit systematischem Fingersatz und langsamem Zeitmaße, bis ihm Alles, so zu sagen, zur zweiten Natur geworden und er vor jedem Fehlgriff sicher ist.

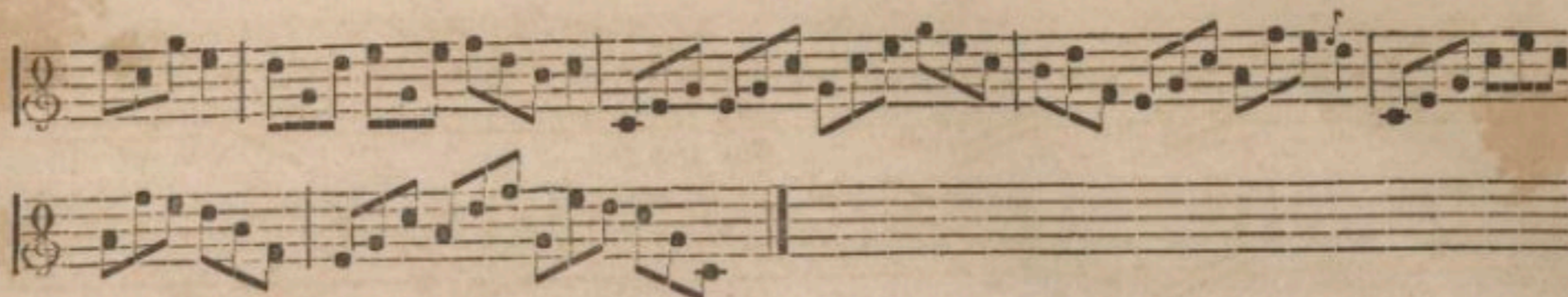
Le *staccato*, proprement dit, n'est du ressort que des voix de dessus les plus aigües; il exige que chaque note soit bien pointée par un coup d'haleine qui toutefois ne doit pas être trop fort.

D'ailleurs, l'élève doit, en s'appliquant à l'exécution du *staccato*, étreücir un peu la bouche, et chanter sur les voyelles a, e, o avec mi-voix — *mezza voce* — l'exercice suivant.

Il est convenable d'y faire mention de l'étude particulière qu'exigent les sauts ou l'intonation consécutive des intervalles éloignés.

Il serait superflu de rappeler à l'élève l'observation scrupuleuse des règles que nous avons établies dans le chapitre de l'attitude dans le chant, et qui est de toute nécessité dans cette étude. On ne saurait réussir à bien exécuter les sauts, qu'en procédant graduellement du facile au plus difficile, comme dans l'exercice suivant. Par conséquent, l'élève se gardera bien de passer à un mouvement plus accéléré, avant qu'il soit à même d'attaquer, dans le mouvement le plus lent, chaque ton avec la plus grande sûreté *).

* Il n'y a qu'un moyen de devenir parfait dans quelque art que ce soit, c'est cette marche graduelle dont nous avons parlé. De même que le pianiste parvient à force d'exercices uniformes et à l'aide d'une étude systématique du doigter à faire face à tout ce qu'il peut rencontrer de difficultés: de même le chanteur, se faisant à cette marche, sera en état de triompher de tout ce que le chant présente de plus difficile.



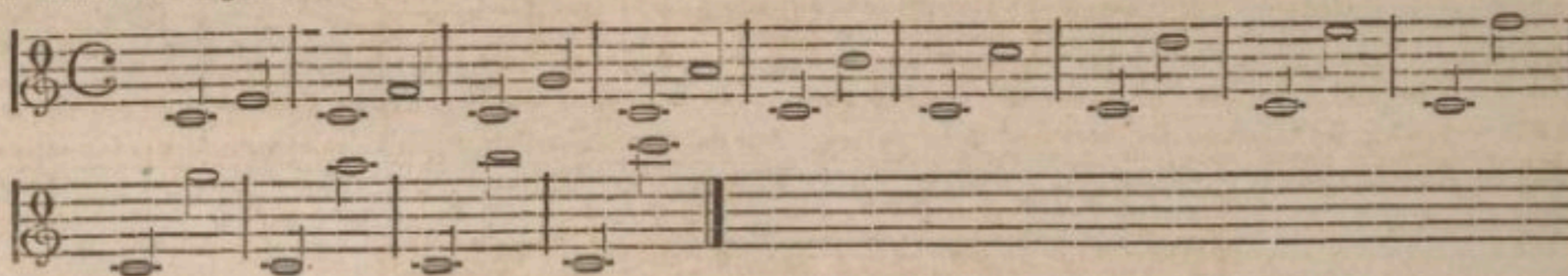
Besondere und große Schwierigkeiten hat das Springen über die Intervalle in Molltonarten. Zu Erlernung desselben dienen folgende Beispiele:

Les sauts présentent surtout de grandes difficultés dans les modes mineurs. Exercices à cet égard:



Darstellung der Sprünge bis zur Quint-Decime. Sie müssen vor- und rückwärts geübt werden.

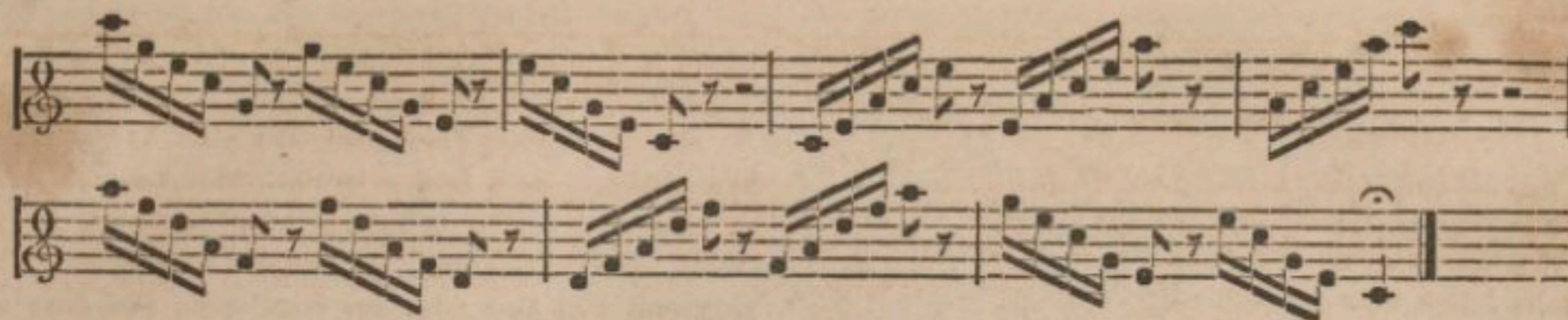
Exercices sur les sauts jusqu'à la dixième-quinte. Il faut les travailler en avant et en arrière.



Sobald der Schüler die vorhergehenden Beispiele gut zu singen im Stande ist, kann zu der Übung des folgenden geschritten werden. Das gründliche Studium dieser wenigen Übungstücke wird ihn befähigen, alle im Gesange vorkommenden Schwierigkeiten der Art mit Leichtigkeit zu überwinden.

Si l'élève est parvenu à bien exécuter les exercices précédents, il peut passer à ceux qui suivent. L'étude fondamentale de ce peu d'exercices le rendra capable de vaincre avec facilité toutes les difficultés de ce genre.

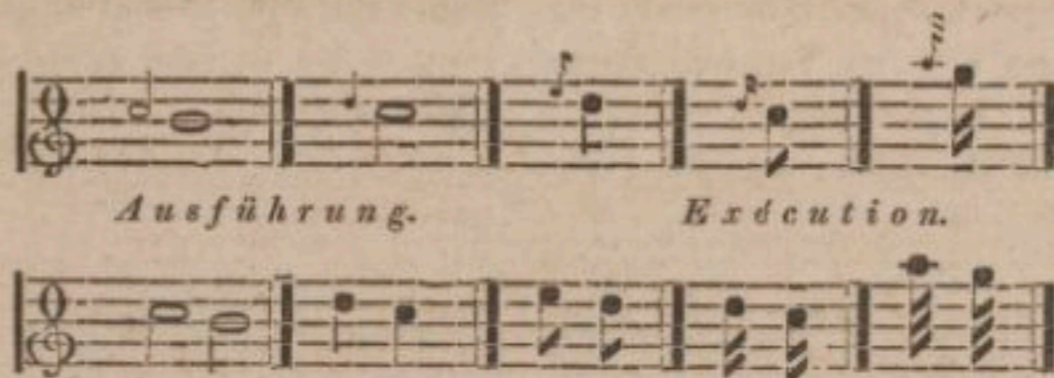




Zweites Kapitel.

Vom Vor- und Nachschlag.

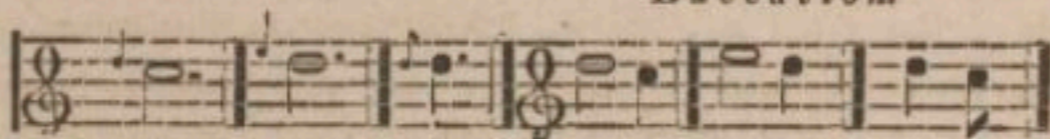
Der Vorschlag (Appoggiatura von den Italienern genannt) wird durch kleine Noten bezeichnet, welche vor größere gesetzt werden. Er hat keinen bestimmten Zeitwerth, sondern seine Geltung hängt lediglich von der Geltung der Hauptnote ab. Ist diese eine geradtheilige, so bekommt er die Hälfte ihres Werthes *). Z. B.:



Ausführung.

Exécution.

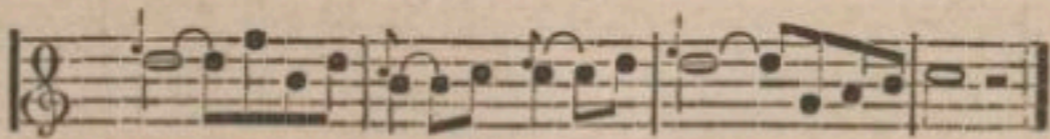
Bei punktirten Noten erhält der Vorschlag außer der Hälfte des Zeitwerthes der Hauptnote auch noch die volle Dauer des Punktes, also die doppelte Geltung der Hauptnote. Z. B.:



Ausführung.

Exécution.

Ist die Hauptnote mit einer von geringerer Geltung als sie selbst verbunden, so bekommt der Vorschlag ihren vollen Werth. Z. B.:

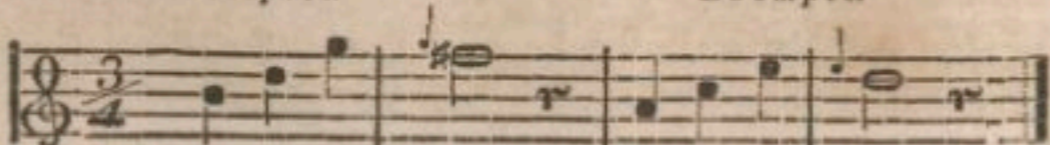


Ausführung.

Exécution.

*) Hier macht eine strenge und klassische Gesangsschule noch einen feinen Unterschied zwischen vorbereitetem und unvorbereitetem Vorschlage. Vorbereitet ist er, wenn ihm eine große Note, d. h. eine solche, welche zu keiner Verzierung gehört, auf derselben Stufe vorangeht. In diesem Falle ist seine Geltung ganz streng gemessen.

Beispiel.



Chapitre II.

Des Appoggiatures.

L'appoggiature — en italien appoggiatura — est désignée par de petites notes placées devant de plus grandes. Elle n'a pas de valeur déterminée en elle, mais sa valeur dépend uniquement de celle de la note principale. Si ses parties sont au pair, l'appoggiature en absorbe la moitié *). P. ex.:

Si les notes sont pointées, l'appoggiature reçoit, outre la moitié de la valeur de la note principale, la pleine valeur du point, par conséquent la double valeur de la note principale. P. ex.:

Si la note principale est jointe à une note de moindre valeur qu'elle-même, l'appoggiature en absorbe la pleine valeur. P. ex.:

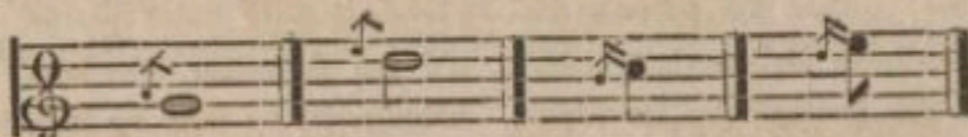
*) Une méthode de chant rigoureuse et classique établit une différence entre l'appoggiature préparée est celle qui ne l'est pas. Elle est préparée, si elle est précédée d'une grande note, c'est-à-dire d'une note de la même portée, qui ne fait pas partie d'un ornement. Dans ce cas, la valeur en est rigoureusement déterminée.

Exemple.

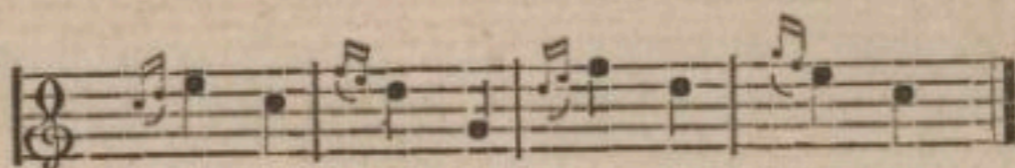
Der Vorschlag muß stärker betont werden als die Hauptnote selbst.

Der Vorschlag kann von oben und von unten, (über und unter der Note) gemacht werden. Jener kann mit der Hauptnote ein Intervall von einem ganzen oder halben Tone bilden; dieser muß hingegen stets ein Intervall von einem halben Tone betragen. Der Vorschlag von oben muß noch etwas kräftiger hervorgehoben werden, als der von unten.

Es gibt noch einen Vorschlag, der in Gestalt eines durchstrichenen Achtels oder Sechszehnteils dargestellt wird. Dieser wird jederzeit kurz ausgesprochen. Z. B.:

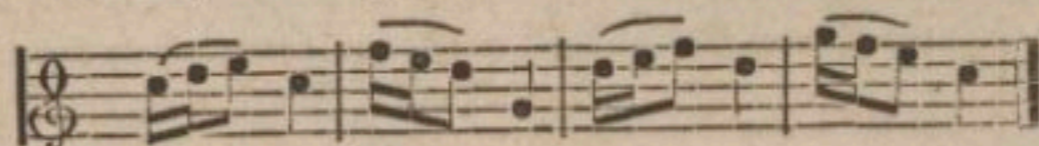


Oft kommen auch mehre kleine Noten vor, welche Doppelvorschläge genannt werden und eigentlich daraus entstehen, daß vor den Vorschlag noch ein Vorschlag gesetzt wird. Man gibt ihnen ihren vorgeschriebenen Zeitwerth, der von der Note, vor welcher sie stehen, abgezogen wird. Z. B.:

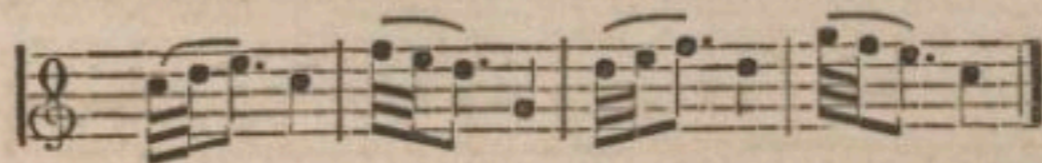


Ausführung.

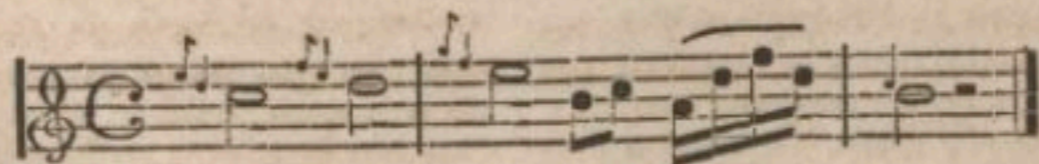
Exécution.



Hier gleitet die Stimme über die kleinen Noten, beide gleich stark artikulierend, hinweg und haftet nur auf der Hauptnote. Je schneller dies geschieht, desto brillanter und effectreicher ist die Verzierung. Am vollendetsten würde also folgende Ausführung obigen Beispieles sein:

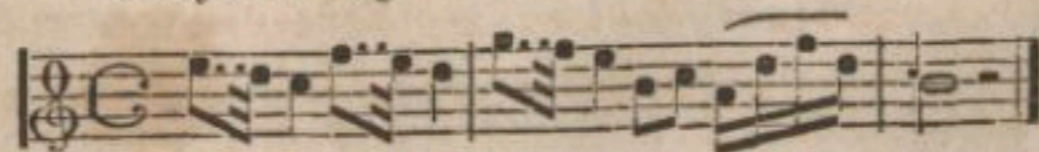


Das Gegentheil von dieser Ausführung findet statt, wenn vor den Vorschlag wirklich noch ein kleines Nötchen gesetzt ist. In diesem Falle ruht die Stimme auf dem ersten Vorschlage und gleitet über den zweiten zur Hauptnote äußerst flüchtig hinüber. Z. B.:



Ausführung.

Exécution.



L'accentuation de l'appoggiature doit être plus forte que celle de la note principale.

On peut exécuter l'appoggiature ou d'en haut ou d'en bas. Celle-là peut former un intervalle d'un ton entier ou d'un demi-ton de la note principale; celle-ci, en revanche, doit toujours avoir un demi-ton d'intervalle. L'appoggiature d'en haut exige une accentuation plus forte que celle d'en bas.

Il y a encore une espèce d'appoggiature représentée en forme d'une croche ou d'une double croche rayée. Elle demande de la brièveté dans l'exécution. P. ex.:

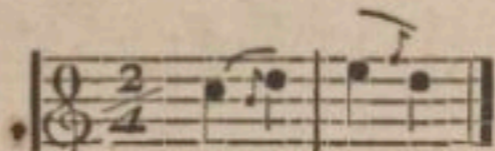
Souvent on trouve devant une note principale plusieurs petites notes qui forment ce qu'on appelle appoggiatures doubles, et qui ne sont qu'une réunion de deux appoggiatures placées l'une près de l'autre. Elles reçoivent leur valeur déterminée qu'on déduit de la note devant laquelle elles se trouvent. P. ex.:

Dans cet exemple, la voix, en glissant sur les petites notes avec une articulation également forte, ne s'arrête que sur la note principale. Plus grande est la rapidité avec laquelle on effectue cette glissade, plus on réussit à rendre l'ornement brillant et expressif. L'exécution suivante de l'exemple ci-dessus donné serait donc parfaite:

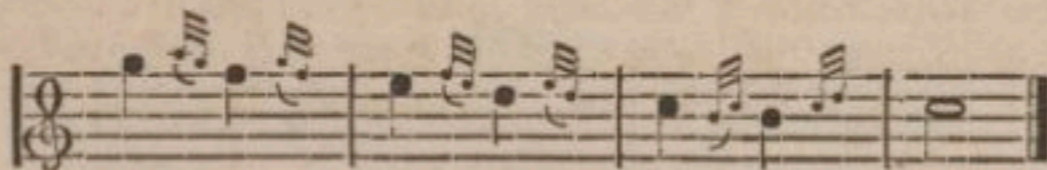
Une exécution contraire a lieu, si l'appoggiature est précédée d'une petite note. En ce cas, la voix repose sur la première appoggiature et passe, en glissant rapidement sur la seconde, à la note principale. P. ex.:

Doch wird von den Componisten diese Art des Doppelvorschlags selten so bezeichnet, wie wir es in obigem Beispiele gethan, sondern nur das einfache Vorschlagnötchen gesetzt. Der Geschmack des Sängers muß dann entscheiden, wo diese Verzierung mit gutem Erfolge anzuwenden ist.

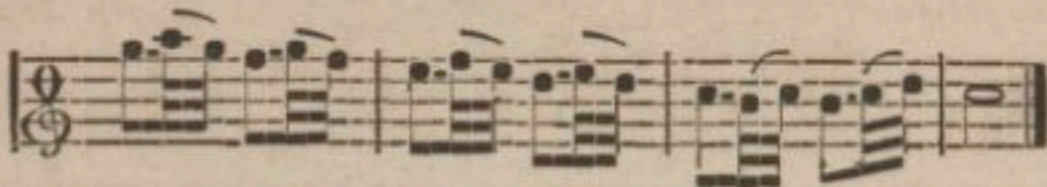
Eine Abart des Vorschlags ist der Nachschlag, welcher, wie schon sein Name andeutet, nach einer Note steht, von welcher ebenfalls sein Zeitwerth abgezogen wird, keinesweges jedoch von der darauf folgenden. Er kann nach oben und nach unten gemacht werden. Z. B.:



Es gibt auch Doppelnachschläge. Sie treten ein, wenn statt einer, wie in obigem Beispiele, zwei Noten gesetzt werden. Auch sie können nach oben und nach unten ausgeführt werden. Z. B.:



Die Ausführung ist ganz dieselbe, wie bei dem gleichartig geschriebenen Doppelvorschlage. Also:



Drittes Kapitel. Vom Schleifer.

Die Verzierung des Schleifers besteht aus einer Gruppe kleiner, stufenweise auf einander folgender Noten, in fallender oder steigender Bewegung, und wird eigentlich dadurch hervorgebracht, daß man zu dem Vorschlage noch mehrere Nötchen hinzusetzt. Er kann durch alle Intervalle gehen und ist, wenn er mit Bravour ausgeführt wird, eine wirkungreiche Verzierung. Zu bemerken ist jedoch, daß der Schleifer sich nur für Sopran-Stimmen eignet *).

Am schönsten ist er dann gemacht, wenn die Note, zu der er hinführt, durch ihn nichts an Zeitwerth verliert, sondern auf den ihr bestimmten Takttheil kommt. Demnach muß er wo möglich vorausgenommen werden.

*) Wenn Quartan-Intervalle durch kleine Nötchen mit einander verbunden werden, so bilden diese eigentlich keinen Schleifer, sondern nur einen Doppelnachschlag. Doch fügen wir Übungen für dieses Intervall bei, weil sie Vorübungen zu größeren Schleifern machen.

Les compositeurs désignent rarement cette sorte d'appoggiature double de la manière dont nous l'avons fait dans l'exemple précédent, ils emploient presque toujours une petite note pour cet effet. C'est au goût du chanteur à décider où cet ornement est applicable avec succès.

Une variété de l'appoggiature c'est l'appoggiature subséquente c'est-à-dire celle qui est placée après une note, dont il faut en déduire la valeur et nullement de la note qui suit. On peut l'exécuter d'en haut et d'en bas. P. ex.:

Il y a aussi des appoggiatures subséquentes doubles qui naissent du placement de deux petites notes après la note principale. On peut l'exécuter de même d'en haut et d'en bas. P. ex.:

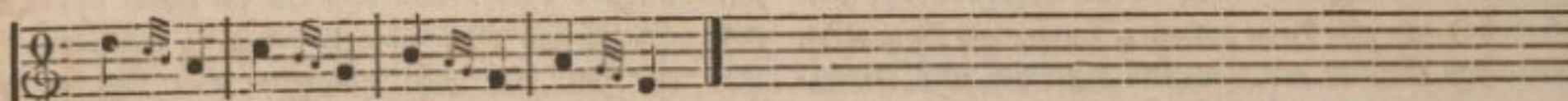
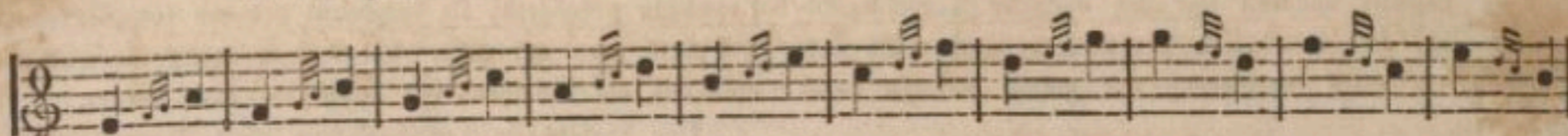
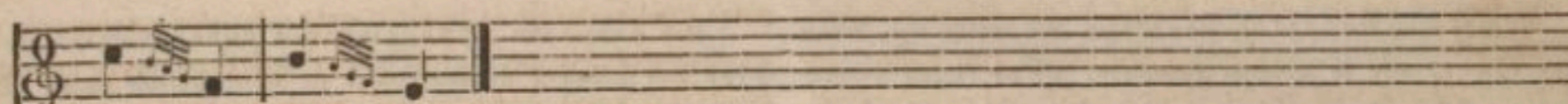
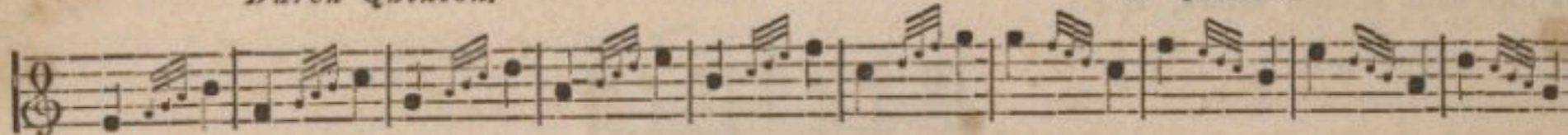
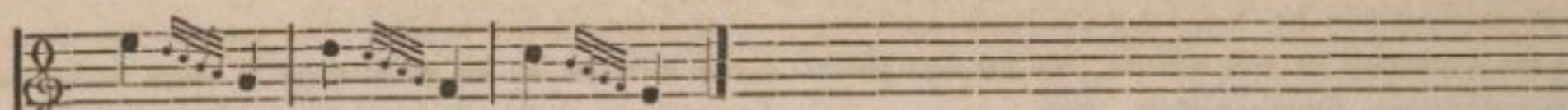
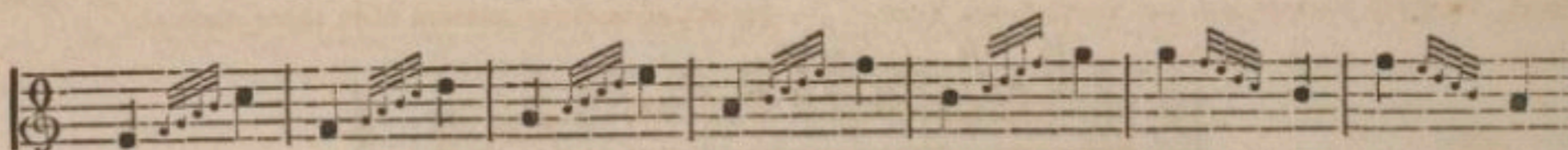
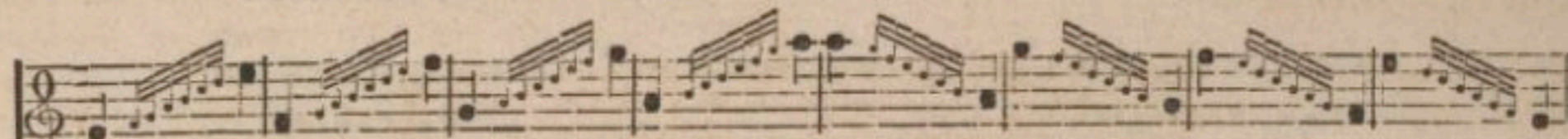
L'exécution en est parfaitement la même comme dans l'appoggiature double du même genre. Donc:

Chapitre III. Du Coulé.

Le coulé consiste dans un groupe de petites notes graduellement ascendantes ou descendantes, et naît proprement de ce qu'on ajoute plusieurs petites notes à l'appoggiature. On peut l'employer à tous les intervalles, et, exécuté avec hardiesse, il devient un des ornemens les plus efficaces. Nous remarquons encore que le coulé ne convient qu'aux voix de soprane *).

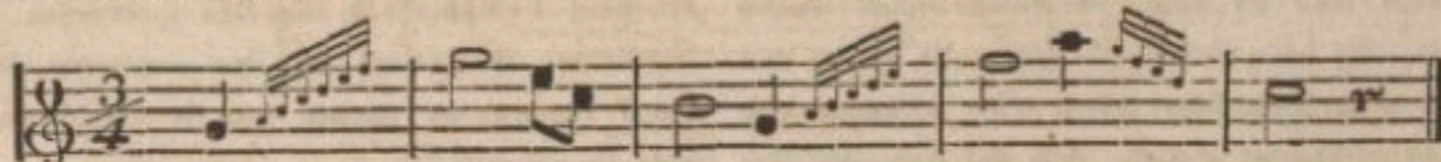
Il est du plus bel effet, lorsqu'il n'enlève point de valeur à la note à laquelle il se rattache, et qu'il la fait tomber sur la partie de la mesure qui lui est destinée; c'est pourquoi il faut l'anticiper autant que possible.

*) Les intervalles de quartes liés ensemble par de petites notes ne forment proprement pas de coulé, mais plutôt une appoggiature subséquente double. Cependant nous y ajoutons des études sur cet intervalle, c'est qu'elles servent de préparation à des coulés plus grands.

*Übungen für den Schleifer.**Exercices sur le Coulé.**Durch Quarten.**En Quartes.**Durch Quinten.**En Quintes.**Durch Sexten.**En Sixtes.**Durch Septimen.**En Septièmes.**Durch Oktaven.**En Octaves.*

Wenn der Schleifer von dem leichten oder schlechten Takttheil anhebt und diesen also mit dem nächsten guten oder schweren verbindet, so heißt er Tirade. Z. B.:

Le coulé prend le nom de tirade, quand il part d'une note de moindre valeur et qu'il se rattache à une note qui en a une plus grande. P. ex.:

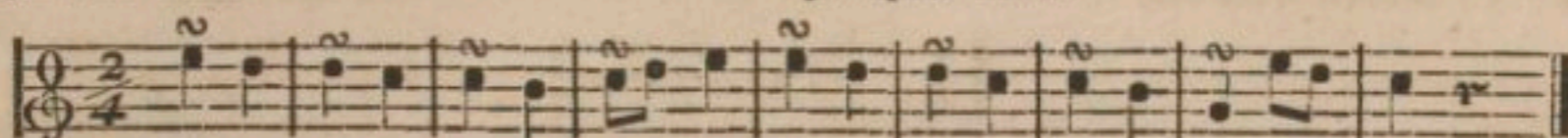
**Viertes Kapitel.***Vom Schneller.*

Der Schneller besteht wie der Doppelvorschlag aus zwei kleinen Noten und unterscheidet sich von diesem dadurch, daß die erste derselben jedesmal einen und denselben Ton mit der Hauptnote bezeichnet. Die zweite kleine Note des Schnellers kann den nächstgelegenen höheren oder tieferen Ton angeben.

Chapitre IV.*Du Demi-mordente.*

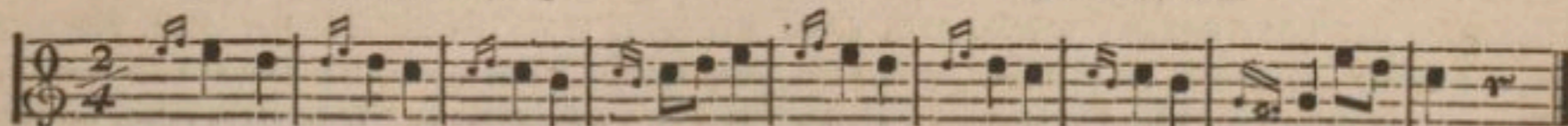
Le demi-mordente est formé, ainsi que l'appoggiature double, par deux petites notes et diffère de celle-ci en ce que la première de ces deux petites notes désigne toutes les fois le même ton qui est désigné par la note principale. La seconde petite note du demi-mordente peut désigner le ton qui suit immédiatement, soit en montant ou en descendant.

Er wird mit \sim bezeichnet und sein Zeitwerth von der Hauptnote abgezogen. Z. B.:



Ausführung.

Exécution.

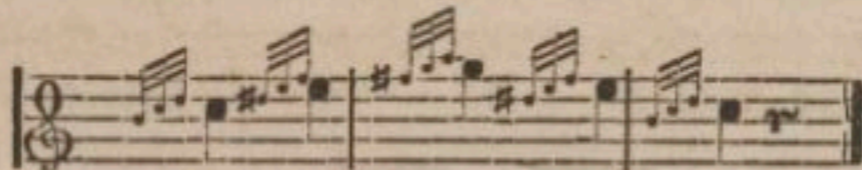


Fünftes Kapitel.

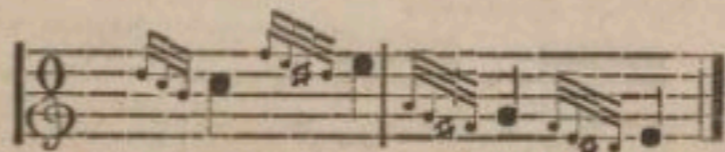
Vom Doppelschlag.

Der Doppelschlag, Gruppetto oder Mordent genannt, ist eine Gruppe von drei kleinen Noten, welche bald eine kleine, bald eine verminderte, niemals aber eine große Terz bilden, im Auf- und Absteigen, bald vor, bald hinter eine Note gesetzt werden.

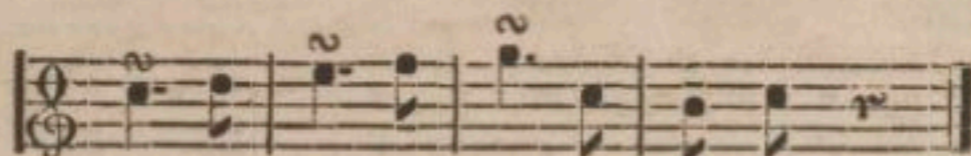
Doppelschlag vor der Note, von unten hinauf (im Aufsteigen), innerhalb einer kleinen und verminderten Terz.



Doppelschlag vor der Note, von oben nach unten (im Absteigen), innerhalb einer kleinen und verminderten Terz.

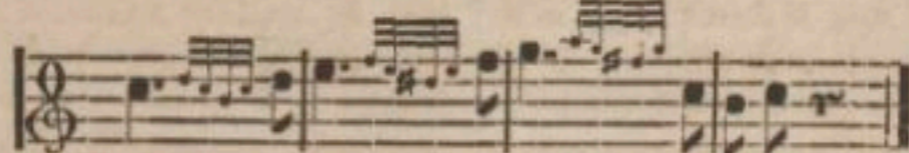


Wenn der Doppelschlag nach einer Note zu stehen kommt, so wird dieselbe am Schluss des Doppelschlages wiederholt. Diese Art des Doppelschlages wird oft auch wie der Schneller mit \sim bezeichnet.



Ausführung.

Exécution.



Man sieht aus dem Gesagten, daß der Doppelschlag aus zwei kleinen Vorschlag-Noten besteht, von welchen die eine über, die andere unter der Hauptnote angehängt wird. Daher kommt auch die Regel, daß der Doppelschlag nur innerhalb einer kleinen oder verminderten Terz sich bewegen darf, weil die Lehre vom Vorschlage den Grundsatz enthält, daß zwischen der kleinen Note nach unten und der Hauptnote nur ein Intervall von einem halben Tone stattfinden darf.

On le dénote par \sim et sa valeur est déduite de la note principale. P. ex.:

Le gruppetto ou le mordente est un groupe de trois petites notes placées devant ou après la note principale en montant ou en descendant, et qui peuvent former tantôt une tierce mineure, tantôt une tierce diminuée mais jamais une tierce majeure.

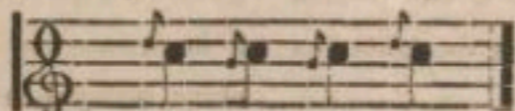
Gruppetto devant une note, d'en bas en haut, n'outrepasse ni la tierce mineure ni la tierce diminuée.

Gruppetto devant la note, d'en haut en bas, n'outrepasse ni la tierce mineure ni la tierce diminuée.

Si le gruppetto est placé après la note, il faut la répéter à la fin du gruppetto. Cette espèce de gruppetto est désignée comme le mordente par \sim

D'après ce que nous venons de dire, il est constant, que le gruppetto consiste en deux petites notes d'appoggiature, dont l'une a sa portée immédiatement au-dessus et l'autre au-dessous de la note principale. De là vient la règle qui prescrit que le gruppetto n'outrepasse point une tierce mineure ou une tierce diminuée, elle est basée sur un principe, énoncé dans le chapitre: de l'appoggiature, selon lequel il ne peut y avoir entre la petite note et la note principale qu'un intervalle d'un demi-ton

Beispiel. Exemple.



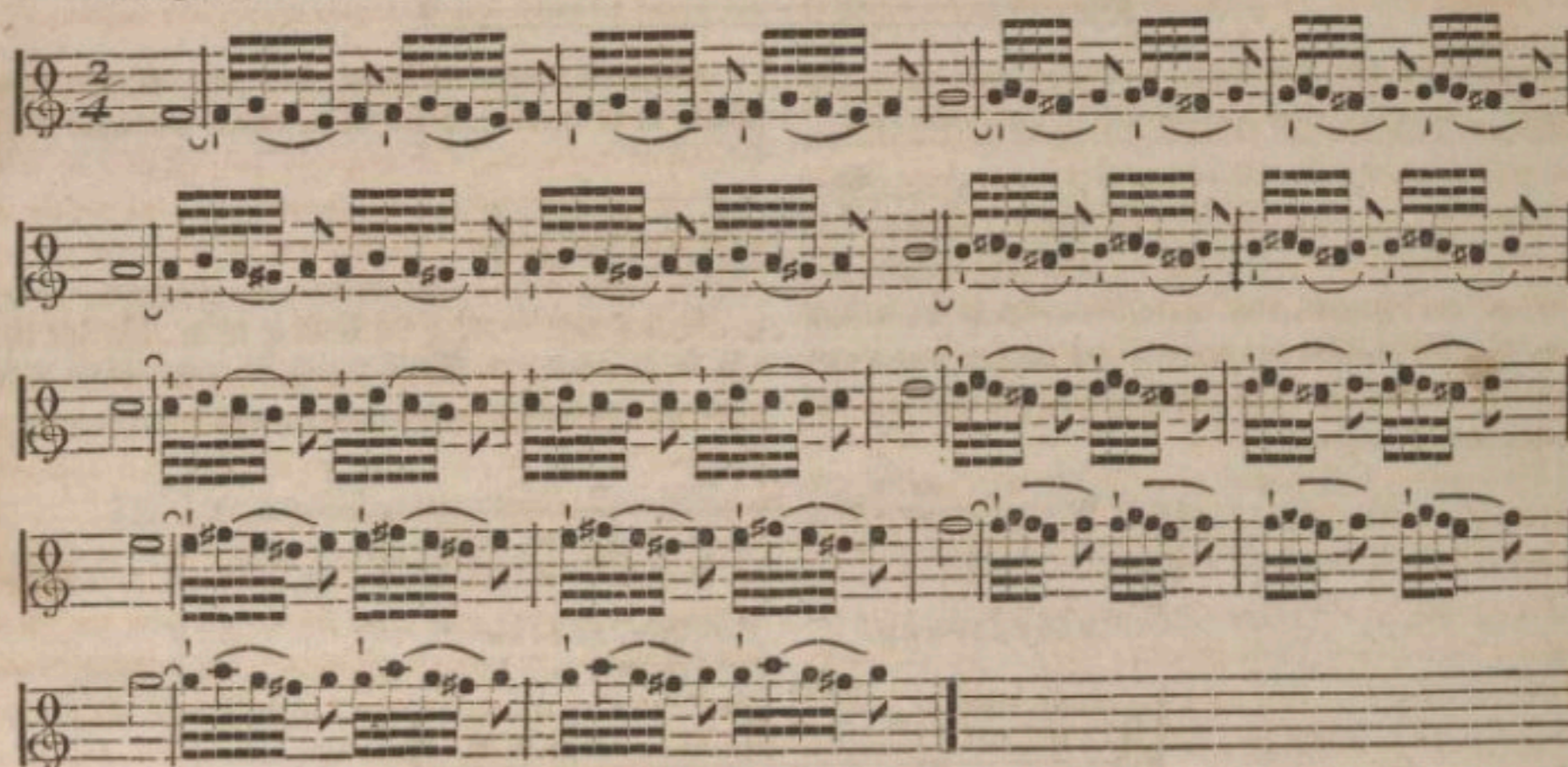
Diese Vorschläge geben, mit ihren Hauptnoten gehörig zusammengestellt, folgende Doppelschläge.



Die Töne, aus welchen der Doppelschlag besteht, müssen flüchtig angegeben und leicht artikuliert werden. Um diese Verzierung meisterhaft auszuführen, reicht dieses jedoch nicht hin, sondern es muß dabei auch Rücksicht genommen werden auf die Bewegung des vorzutragenden Gesangstückes. Demnach muß man sie im Adagio langsam und mit Würde, im Allegro schnell und feurig ausführen.

Hier bemerken wir noch besonders, daß der Zeitwerth des Doppelschlages vor der Note nicht von der Geltung der damit bezeichneten abgezogen, sondern daß er nach dem Schlusse des vorhergehenden Takttheils gemacht, mithin vorausgenommen wird, während des Vierviertel-Taktes z. B. also während des Nieder-, Her-, Hin- oder Aufschlages. Nur der Doppelschlag nach der Note wird von der Geltung dieser abgezogen.

Übungen für den Doppelschlag.



Sechstes Kapitel.

*Von dem Suchen des Tones,
italienisch: Cercar il tuono.*

Bisweilen lassen sich entferntere Intervalle auf eine anmuthige Weise dadurch verbinden, daß man einen harmonischen Zwischenton ziemlich stark angibt. Diese Manier nennt man metaphorisch das *Cercar il tuono*, d. h. das Suchen des Tones. Oft angewendet, schadet sie jedoch dem Vortrage, wie jede Überladung, welche stets das Zeichen eines mittelmäßigen Sängers sein wird.

Ces appoggiatures, jointes convenablement à leurs notes principales, donnent les gruppetto suivans:

Les sons, composant le gruppetto, demandent une intonation rapide et une articulation légère. Mais, pour exécuter cet embellissement avec succès, il faut-aussi avoir égard au mouvement de la pièce à chanter. L'Adagio en exige, par conséquent, une exécution lente et pleine de dignité; l'Allegro au contraire veut qu'on y mette de la rapidité et de la verve.

Enfin, nous observons, que la valeur du gruppetto ne se déduit point de la note devant laquelle il est placé, mais qu'il faut l'anticiper sur la dernière partie de la mesure précédente, donc, dans une mesure entière, pendant le frappé, le battement à gauche et à droite et pendant le levé. Mais la valeur du gruppetto après la note doit en être déduite.

Exercices sur le Gruppetto.

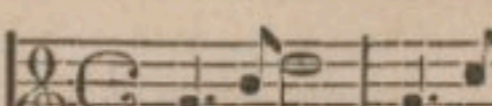
Chapitre VI.

*De la Manière de chercher le Ton,
en italien: Cercar il tuono.*

Quelquefois on peut établir d'une manière gracieuse une liaison entre des intervalles éloignés à l'aide d'un ton intermédiaire harmonique, qu'il faut accentuer assez fortement. On désigne cette manière par la métaphore: *Cercar il tuono*, c'est-à-dire, chercher le ton. Trop souvent employée, elle nuit à la beauté de l'exécution, comme chaque surcharge d'ornemens marque caractéristique d'un chanteur médiocre.

Wird der Zwischenton nicht schwächer als die Haupttöne angegeben, so erhält diese Manier einen schwerfälligen und plumpen Ausdruck *).

Si le ton intermédiaire ne le cède pas en force aux tons principaux, cette manière gagne alors un air de lourderie et de pesanteur *).

<i>Beispiel:</i>	<i>Exemple:</i>
	
<i>Ausführung:</i>	<i>Exécution:</i>
	

Siebentes Kapitel.

Vom Triller.

Der Triller ist eine so wirkungreiche, aber auch so schwierige Gesangverzierung, daß man ehemals jeden Sänger, der seiner nicht vollkommen mächtig gewesen wäre, für einen Dilettanten gehalten haben würde. Seit längerer Zeit ist man aber von dieser Meinung so weit abgekommen, daß jetzt, gerade umgekehrt, ein Sänger, der einen guten Triller hat, zu den höchst seltenen Erscheinungen gehört. Viele halten ihn geradezu für durchaus überflüssig.

Überhaupt entfernt man sich, da der reine Begriff von der Gesangkunst verschwunden und Verwirrung an seine Stelle getreten ist, durch falsche und schiefe Reflexionen immer mehr vom rechten Wege. In der alten Schule waren Tonbildung und Coloratur unzertrennlich. Der Sänger besaß die Fähigkeit, die Herzen zu erschüttern, und zwar durch die unbeschränkte Herrschaft, die er über eine große Tonmasse ausübte; hingegen entging ihm auch jene Fähigkeit nicht, durch große Beweglichkeit der Stimme in Erstaunen zu setzen. Niemals jedoch ward diese von der bloßen Begierde nach vorübergehendem Beifall einer einsichtlosen Menge geleitet, sondern durch Gesetze eines großartigen Geschmacks bestimmt.

Die Agilität der alten Sänger war voll Bravour und stets von der Regel des schönen Tones geführt. Es war jedoch ganz in der Ordnung, daß, als diese verschwand, auch jene zu Grunde ging, und so ist es geschehen, daß die Coloratur der meisten Neueren so aus der Art geschlagen ist, daß der Wunsch nach einfachem Gesange überall sich regt und selbst die Sänger, im Gefühl ihrer Schwäche, ihm entgegenkommen. Man hüpfet aber von einem Äußersten zum andern, denn sehr Viele wollen jetzt plötzlich ganz schmucklos singen, was sie noch weit weniger als den verzierten Gesang können und was auch unsere großen Vorgänger nicht thaten. In diesem mißverstandenen Eifer nun verschmähen sie das, was sie leicht haben könnten, ohne das Fernliegende zu gewinnen, d. h. die verzierte Gesangsweise wird vernachlässigt, und zum einfachen Styl besitzt man das Mittel,

*) Unwissende Gesanglehrer haben in neuerer Zeit das Cercar il tuono für Portamento di voce ausgehen wollen.

Chapitre VII.

Du Trille.

Le trille est un ornement si efficace, mais en même tems d'une exécution si difficile, qu'autrefois tout chanteur qui n'y aurait pas excellé, aurait seulement passé pour un amateur. Mais depuis qu'on est devenu moins exigeant sous ce rapport, les chanteurs, capables d'exécuter un trille avec perfection, sont d'une rareté extrême. Il y en a même un assez grand nombre, qui le croient absolument superflu.

Hélas! il est à plaindre que l'idée du véritable chant se soit viciée à un point que les chanteurs, égarés par des raisonnemens biscornus, s'éloignent de plus en plus de la vraie voie. Dans l'ancienne école la formation du son n'était guère séparée des ornemens. Le chanteur ne possédait pas seulement le moyen d'émouvoir vivement son auditoire, par l'empire absolu qu'il a su acquérir dans le domaine du son, il avait aussi celui de l'étonner par une grande agilité de voix, mais dont il ne se servait que lorsque les lois d'un goût classique l'exigeaient, et jamais pour gagner les applaudissemens d'une multitude sans jugement.

L'agilité de voix des anciens chanteurs était pleine de hardiesse et toujours réglée par les lois du beau ton. Il n'est pas surprenant que celle-là ait disparu par suite de l'inobservation de celles-ci, et l'on en est venu au point que, vu la dégénération des ornemens des chanteurs modernes, tout le monde désire un chant simple — désir que nos chanteurs, sentant leur faiblesse, s'efforcent de remplir. Mais comme on aime à se porter d'un extrême à l'autre, beaucoup de chanteurs, ayant banni tout ce qui a l'air d'ornement, s'attachent à une simplicité absolue dans le chant, ce qui leur réussit encore moins et ce que nos grands prédécesseurs dans l'art du chant ne faisaient pas du tout. Ce zèle mal-entendu, tout en les portant à la solution d'un problème, pour laquelle il leur manque le moyen indispensable, c'est-à-dire, la grandeur du ton, les détourne d'une tâche, à laquelle leurs for-

*) Des maîtres de chant ignorans ont qualifié de nos jours le Cercar il tuono de Portamento di voce.

den großen Ton, nicht. Eine andere Partei, welche der Beweglichkeit der Stimme nachjagt, scheut wieder die Studien, die zu ihr führen, und insbesondere die mühsamen des Trillers, der schwierigsten aller Gesangverzierungen *).

So ist es denn gekommen, daß der Triller, auf dessen Erlernung sonst so vieler Fleiß verwandt wurde, fast ganz verloren gegangen ist, ja in manchen Gesangschulen sogar unrichtig gelehrt wird.

*) Man kann hieraus lernen, mit welcher gewissenhaften Genauigkeit beim Gesangunterrichte zu verfahren ist. Wird diese nur im Mindesten aus den Augen gesetzt, so bricht das Übel gleich herein, und zwar immer in Gesellschaft. Als man anfing, die Masse des Tones zu verachten, war es natürlich, daß der Ton mit dem allmählichen Ableben großer Singmeister immer mehr in Verfall kam, so daß heut zu Tage davon fast gar nicht mehr die Rede ist. Die neueren Compositionen verdrängten den Ton weiter und weiter, weil sie nur auf Beweglichkeit berechnet waren. Hiermit nun ist nicht gesagt, daß die alten Sänger nicht vermocht hätten, solche zu singen, sie konnten das und noch weit mehr, aber sie brauchten ihre Agilität nicht als Gesang selbst, sondern nur als Verschönerungsmittel desselben. Im Anfange des Tonverfalles respektirte man wenigstens noch den Klang des Tones, wenn man auch nicht mehr Umfang und Fülle von ihm forderte, auch bemühte man sich noch, die Coloratur fehlerfrei zu erhalten, denn es war noch nicht alle Lust am Studium verschollen. Nicht lange jedoch währte diese Periode, die Vernachlässigung des Tones ging Schritt vor Schritt vorwärts, und je mehr er als solcher überhaupt abnahm, desto weniger konnte er sich in der Coloratur rein erhalten. Die gute Mundstellung, deutliche Aussprache der Vocale, kurz Alles, was zu einer guten Coloratur gehört, ging nach und nach verloren, und so hören wir jetzt Meckern statt Triller, ohrzerreißendes Kichern statt der Läufer und ein förmliches Miauen statt Portamento. Nasen- und Kehnton streiten um die Herrschaft, die Kunst des Athmens ist verschwunden, Analogie der Manieren heißt Pedanterie, weil man nicht mehr weiß, was sie ist, und wenn der Verfall der Kunst wie bisher vorschreitet, so ist das Resultat davon gar nicht abzusehen.

Die glänzendsten Erscheinungen in der Gesangwelt unserer Tage sind die, welche die Coloratur rein zu erhalten suchten und einiges Stadium auf den Ton verwandten. Dieß wird treffend durch ein paar Aussprüche großer Künstler bezeugt. Als Madame Catalani, ein Abkömmling der Glanz-Periode des Gesanges, gefragt wurde, was sie von der berühmten Sängerin Henriette Sonntag halte, antwortete sie: „*E grande nella sua piccola scuola*“, d. h. „Sie ist groß in ihrer kleinen Schule.“

Ein alter Sänger wurde gefragt, worin der Unterschied zwischen der Coloratur von sonst und der besten von jetzt bestehe. Er antwortete: „Die Passagen der alten Sänger kommen mir vor wie Figuren des Michael Angelo, die der besten heutigen wie Gestalten des Netzscher oder Mieris. Jene scheinen die Erde, diese kaum einen Centner forttragen zu können. So regelrecht, voll, kühn und brillant erscheint mir die Coloratur unserer Vorgänger in der Gesangkunst im Gegensatze zu der unserer Zeitgenossen.“

Aber wie trieb man sonst den Gesang und wie treibt man ihn jetzt! Jeder, der sich zum Sänger bilden wollte, mußte sich erst einer genauen ärztlichen Untersuchung unterwerfen, welche ausweisen sollte, ob er von der Natur Beruf zur Kunst habe, ob seine Brust breit und stark, sein Hals kräftig, seine Zunge schmal und dünn, sein Gaum gewölbt, seine Lippen wohlgeformt, seine Zähne vollständig und sein Unterkiefer naturgemäß gebildet sei. Von einem Menschen, der diese Eigenschaften nicht hatte, aber zu singen verstand, sagten sie: „*E un professore di musica, ma non cantante*“, d. h.: „Er ist ein Musikkenner, aber kein Sänger.“ Mit den Studien der Tonbildung und Aussprache, des Trillers und jeder Beweglichkeit wurde ein Zeitraum von vier Jahren ausgefüllt und nun erst zur De-

ces pourraient suffire, c'est-à-dire du chant orné. D'autres, tout en courant après l'agilité de voix, fuient les études qui seules peuvent y conduire, et surtout celles du trille, le plus difficile de tous les ornemens *).

De là vient, que le trille, à l'étude duquel on s'appliquait autrefois avec tant d'assiduité, a presque entièrement disparu du chant; il y a même des méthodes de chant qui contiennent de fausses indications sur le trille.

*) Ce que nous venons de dire démontre suffisamment, combien il est essentiel de diriger avec une exactitude scrupuleuse les leçons de chant. Pour peu qu'on la perde de vue, on verra se reproduire incessamment divers inconveniens. Lorsque l'on commença à vilipender le ton, il s'ensuivit naturellement, qu'avec le décès de chanteurs classiques il se détériorait de jour en jour, de sorte qu'aujourd'hui il n'en est presque plus question. Les compositions modernes, calculées seulement sur l'agilité, l'ont formellement banni. Nous ne prétendons pas dire, que les anciens chanteurs n'aient pas été capables d'exécuter ces compositions, ils les auraient exécutées à coup sûr; mais ils ne faisaient pas jouer à leur agilité le rôle de chant, ils en servaient seulement comme d'un moyen de l'embellir. Dans le commencement de la décadence du ton, on en respectait encore le timbre, quoiqu'on lui pardonnât de manquer d'étendue et de plénitude, et l'on cherchait aussi à conserver la pureté des ornemens, parce qu'on a pas encore perdu tout le goût pour l'étude. Mais cette période n'était pas de longue durée, la décadence du ton allait en croissant, et les ornemens devaient naturellement s'en ressentir aussi. Une juste position de la bouche, une prononciation distincte des voyelles, en général, tout ce qui constitue un bon coloris fut négligé; voilà pourquoi nous entendons de nos jours du chevrotement au lieu de trilles, un ricanement, rompant la tête, au lieu de traits, et du miaulement au lieu du Portamento. Des sons de gosier et ceux du nez se disputent l'empire, l'art de la respiration a disparu et l'analogie des manières est qualifiée de pédantisme, parce qu'on n'en a pas d'idée. Qui est en état de déterminer, jusqu'où ira cette dégénération de l'art, si elle ne trouve pas de point d'arrêt?

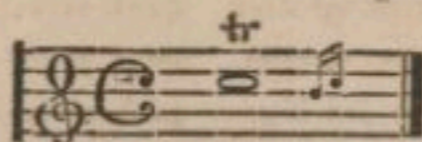
Ceux qui ont su conserver le coloris dans toute sa pureté et se sont attachés à l'étude du ton, sont censés être les notabilités les plus brillantes parmi les chanteurs de nos jours, témoin quelques propos de grands artistes. On demanda à Madame Catalani, appartenant encore à cette époque brillante du chant, son avis sur la célèbre cantatrice, Henriette Sonntag, elle répondit: „*E grande nella sua piccola scuola*“, c'est-à-dire: „Elle est grande dans sa petite école.“

Un chanteur âgé, ayant été demandé quelle était la différence entre le coloris d'autrefois et le meilleur d'à présent, dit: „Les passages des anciens chanteurs sont comparables aux figures du Michel-Ange, ceux des meilleurs chanteurs modernes aux figures de Netzscher ou de Mieris. Celles-là paraissent pouvoir porter la terre, celles-ci à peine un quintal. De même le coloris de nos prédécesseurs est, en comparaison avec celui des nos contemporains, régulier, plein, hardi et brillant.“

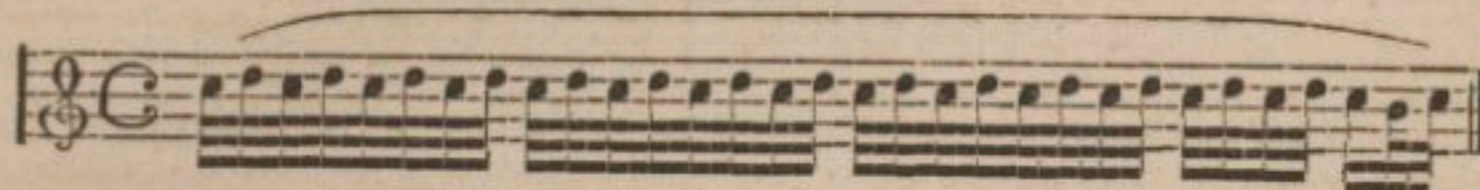
Mais jetons un regard sur la manière de pratiquer le chant autrefois et aujourd'hui! Quiconque voulait embrasser la carrière de chanteur se soumettait auparavant à l'examen d'un médecin, pour savoir si son physique n'était pas contraire à l'exercice de l'art auquel il voulait s'appliquer, c'est-à-dire, si sa poitrine était large et forte, son cou vigoureux, sa langue étroite et mince, son palais convexe, ses lèvres bien formées, ses dents complètes et sa mâchoire inférieure régulièrement formée. On disait d'un homme qui ne possédait pas ces qualités, mais qui savait chanter: „*E un professore di musica, ma non cantante*“, c'est-à-dire: „C'est un connaisseur en musique, mais il n'est pas chanteur.“ Avant de procéder à la déclamation, on s'appliquait pendant quatre ans aux études de la formation du ton, de la prononciation, du trille et de toute autre habi-

Der Triller besteht darin, daß die Stimme zwei nebeneinander liegende Töne schnell, gleichmäßig und abwechselnd wiederholt. Der erste dieser Töne heißt Grundton, der zweite Hilftön.

Seine Bezeichnung ist diese:



Seine Ausführung:



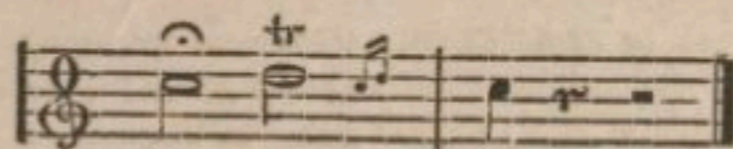
Man sieht aus diesem Beispiele, daß er von der Haupt- und nicht von der Hilfnote ausgeht. Je weniger Anstofs von der Brust aus der Triller erhält, desto schöner ist er, und lediglich in der Kehle gebildet, ist er vollendet zu nennen. Die beiden Töne, die ihn ausmachen, müssen gleichen Zeitwerth haben und gleiche Stärke; tritt einer derselben mehr hervor als der andere, so ist der Triller schon fehlerhaft.

Er bekommt mittels der unter der Hauptnote zunächst gelegenen Note einen Schluß.

Hinsichtlich der Schnelligkeit seiner Bewegung richtet er sich nach dem Musikstück, in welchem er vorkommt, so daß er im Allegro am raschesten, im Adagio am langsamsten ist. Diefes gilt besonders vom Schlusse desselben.

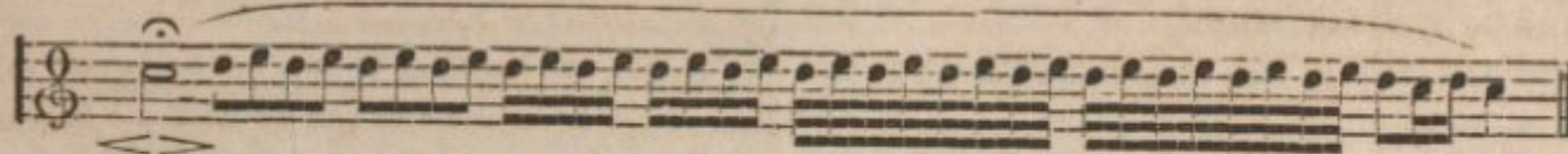
Er darf nicht zu laut, geschweige denn schmetternd sein.

Der Triller auf einer Schlußcadenz und Fermate ist von dem gewöhnlichen wesentlich verschieden. Hier muß er an Schnelligkeit zunehmen und zugleich ein An- und Ab-schwellen des Tones einschließen.



Ausführung.

Exécution.



In einem Athem und so lange als möglich.

Avec une respiration pendant aussi long tems que possible.

clamation geschritten. So vergingen fünf bis sechs Jahre unter unablässigen Studien, bevor ein Schüler nur den Namen eines Sängers erhielt.

Nun stelle man einen Vergleich an zwischen dem Gesange von jetzt und von ehemals! Was jetzt Studium genannt wird, dient in der Regel nur dazu, Naturfehler mit Kunstfehlern zu verschwistern, und kaum hat der Schüler es begonnen, so tritt er öffentlich auf und Unverständige oder verächtliche Schmeichler verblenden den, der noch gar nichts ist, mit unsinnigen Lobeserhebungen dermaßen, daß er sich für ein ausgezeichnetes Genie und einen klassischen Meister hält. Traurig genug, aber strenge Wahrheit!

Le trille consiste en ce que la voix répète avec rapidité, égalité et alternativement deux tons placés l'un près de l'autre. Le premier de ces tons s'appelle ton fondamental, le second ton auxiliaire.

Son signe est:

On voit par cet exemple, qu'il part de la note principale et non pas de la note auxiliaire. Moins il fait remarquer d'efforts de la poitrine plus il est beau, et lorsqu'il est uniquement formé dans le gosier on peut l'appeler parfait. Les deux tons qu'ils le composent, doivent avoir la même valeur et la même force; si l'un de deux se fait sentir davantage, le trille est défectueux.

On le finit à l'aide de la note qui précède immédiatement la note principale.

Sa vitesse est déterminée par le mouvement du morceau de musique, où il se trouve, en sorte que dans l'Allegro il est très-rapide et dans l'Adagio très-lent. Ceci se rapporte principalement à la terminaison du trille.

Il ne doit pas être trop fort et encore moins éclatant.

Le trille sur une cadence finale et une fermate diffère essentiellement du trille ordinaire. Il faut l'exécuter dans ce cas avec plus de rapidité et en même tems avec la mise de voix.

leté. C'est ainsi que se passaient cinq à six années d'études continuelles avant que l'élève parvint à obtenir seulement le nom de chanteur.

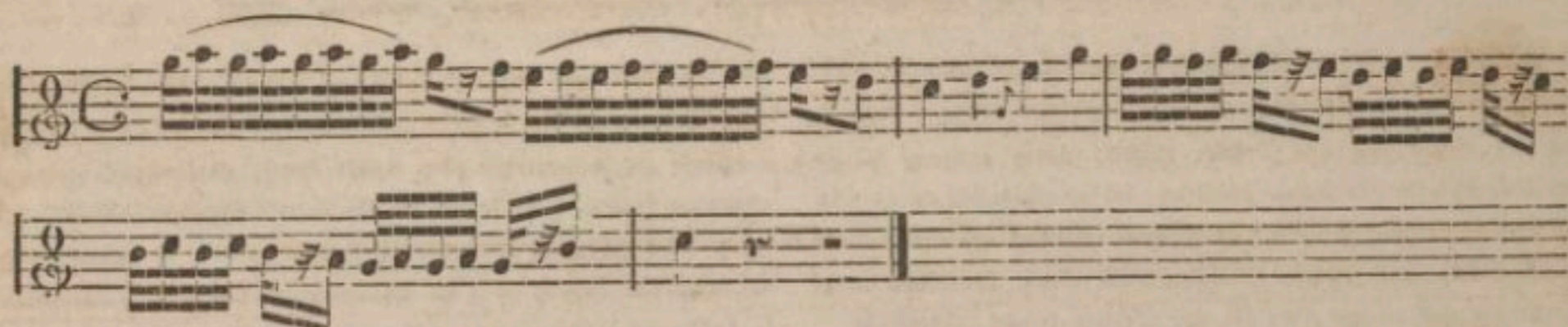
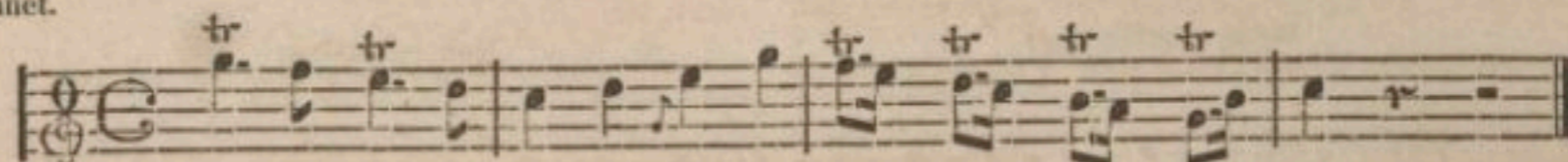
Faisons maintenant le parallèle du chant d'aujourd'hui avec celui d'autrefois! Ce qu'aujourd'hui on appelle étude ne sert ordinairement qu'à plâtrer des défauts naturels de défauts factices, et à peine l'élève a-t-il mis le pied sur le seuil du temple de l'art qu'il veut déjà se produire et briller, et, pour comble de malheur, il y a partout des insensés et des parasites qui se mettent en devoir de l'admirer et de le combler de louange outrées, de manière qu'il se croit un génie du premier ordre et un maître classique. C'est triste, mais, hélas! c'est vrai.

Bei diesem Triller kann der Sänger den Schluss auf manch-
fache Art machen, und je größere Abwechslung er bei uh-
lichen Gelegenheiten darin trifft, desto gebildeteren Geschmack
und desto mehr Phantasie wird er verrathen.

Der Schluss oder Nachschlag darf nur beim Pralltriller
fehlen, ja dieß ist hier sogar Regel. Der Pralltriller darf
jedoch einzig bei punktirten Noten angewendet werden.
Er wird auf die gewöhnliche Art, bisweilen auch wie das Mor-
dent bezeichnet.

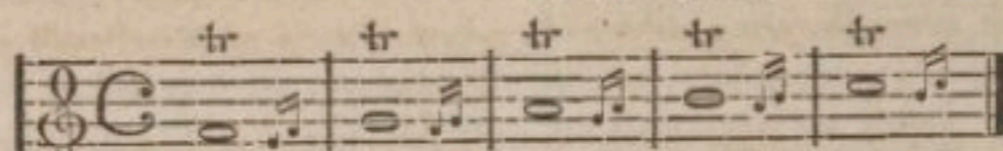
Le chanteur peut amener la fin de ce trille de plusieurs
manières, et plus il saura y mettre de diversité, plus il mani-
festera de goût et de fantaisie.

L'appoggiature subséquente n'est applicable qu'au de-
mi-trille, et le demi-trille ne peut avoir lieu que sur les
notes pointées. Il est marque de la manière ordinaire, quel-
quefois aussi comme le mordente.



Sollen mehre Töne in aufsteigender Reihe getrillert werden,
so ist die Bezeichnung folgende:

Si le trille doit parcourir une série de notes ascendantes,
on le marque de la manière suivante:



Die Ausführung ist die im Anfange dieses Kapitels vorge-
schriebene. Da in den Compositionen bisweilen solche Gange
vorkommen, so müssen sie geübt werden. In abwärts gehender
Reihe ist die Ausführung ganz dieselbe.

L'exécution est telle que nous l'avons décrite au com-
mencement de ce chapitre. Il faut travailler de pareils pas-
sages, car on les rencontre quelquefois dans les compositions.
L'exécution est la même quand le trille doit parcourir une
série de notes descendantes.

Es ist eine irrige Meinung, dafs manche Menschen auf
keine Weise den Triller lernen können, das Studium desselben
fällt diesem nur leichter, jenem schwerer, je nachdem die
Organe mehr oder weniger bildsam sind.

C'est un préjugé que de croire qu'il y a des hommes
absolument incapables d'apprendre à faire un trille; ce qui
en est de vrai c'est que l'étude du trille présente plus ou
moins de difficultés à l'un qu'à l'autre selon la flexibilité des
organes.

Nachstehende Übungen müssen mit strenger Beobachtung
folgender Regeln getrieben werden:

Il faut travailler les exercices ci-après en s'astreignant
rigoureusement aux règles suivantes:

Der Schüler mufs in der Übung mit Viertelnoten die zweite
jedemal stärker als die erste angeben.

L'élève, en travaillant le trille sur les noires, doit tou-
jours rendre la seconde avec plus de force que la première.

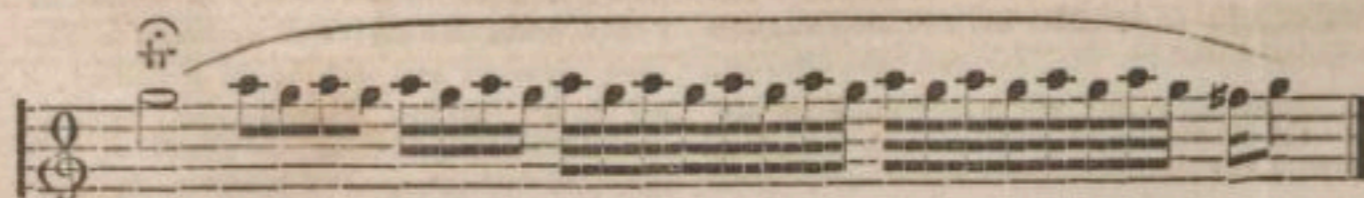
Er darf weder Lippen, noch Zunge, noch Unterkiefer be-
wegen.

Il y à éviter tout mouvement de lèvres de langue et de
machoire inférieure, ainsi que tout effort de poitrine.

Eben so wenig darf der Anstofs mit der Brust gegeben
werden.

L'élève parvenu à une assez grande vitesse dans le trille,
prend souvent l'habitude de l'attaquer au ton auxiliaire, ce
que le maitre est appelle a empêcher soigneusement; car ce
n'est qu'une manière musicale et point de trille, quoi qu'en
disent les méthodes de chant modernes. P. ex.:

Bei zunehmender Schnelligkeit des Trillerns mufs der
Lehrer genau darauf merken, dafs der Schüler niemals mit dem
Hilftone anfange, wodurch eine musikalische Manier entstehen
würde, welche, obwol von den neueren Gesangschulen für
Triller ausgegeben, dennoch keiner ist. Z. B.:



Statt:

Au lieu:



Nicht weniger muß verhütet werden, daß der Schüler in den eben so tadelswerthen Fehler verfalle, den Triller in einem Terzen-Intervall zu schlagen, oder eine und dieselbe Note abzustossen, was man, wie den schlechten Läufer, Meckern nennt.

En outre, le maître doit éviter que l'élève ne contracte pas le défaut de faire le trille sur l'intervalle de tierce, ou de piquer à chaque reprise la même note, ce qu'on appelle chevroter.

Übungen zur Erlernung des Trillers.

Exercices sur le Trille.

In der nun folgenden Übung muß bei jedem Taktabschnitte nach dem Ermessen des Lehrers ein Trillerschluss angehängt werden.

Le maître aura à décider, si, dans l'exercice suivant, l'élève doit, à chaque mesure, appliquer la cadence.



Der Hauptkunstgriff, dem Schüler die Fähigkeit des Trillerns beizubringen, besteht darin, daß man ihm frühzeitig die Kunst lehrt, mit einem ganz kleinen Athem den Triller auszuführen. Dieß geschieht auf folgende Art: Sobald der Schüler durch das Studium der vorhergehenden zweiten Übung die Fertigkeit erlangt hat, den Triller mit Achteln zu machen, so lasse man ihn jedesmal, bevor er einen Ton trillert, erst *Messa di voce* bilden und an diese den Triller anhängen, und zwar in der Art, daß er die ersten Töne ganz langsam und nur die späteren etwas bewegter singen muß. Durch diese Methode wird sein Triller leicht, voll Anmuth und Grazie werden, und er wird bei Zeiten die Kunst erlernen, Cadenzen und Fermaten prächtig zu schließen. Wollte hingegen der Lehrer, diesen wichtigen Erfahrungssatz hintansetzend, den Triller mit vollem Athem machen lassen, so würde sein Schüler diese Kunst nicht nur nicht erlernen, sondern sein Triller würde auch ein sogenannter *Bocktriller* werden, d. h. ein solcher, der, mit Brustanstofs und großer Athemmasse gebildet, stolpernd und schwerfällig statt sicher und flüchtig sich bewegt.

Haben sich die Fähigkeiten des Lehrlings auf die vorgeschriebene Weise entwickelt und fester gestaltet, so muß er nach der unten folgenden Mustertafel im vollkommenen Cadenzen- und Fermaten-Triller fleißig und sorglich geübt werden.

Wie überall, so kommt es auch hier darauf an, daß der angehende Sänger seine körperliche Kraft nicht nur möglichst ausbilde, sondern sie auch genau berechnen lerne. Denn was würde es einem Künstler helfen, wenn er z. B. im Stande wäre,

Le principal moyen de former l'élève au trille, c'est de lui enseigner de bonne heure l'art d'exécuter le trille avec une courte respiration. Cela se fait de la manière suivante: Aussitôt que l'élève est parvenu, par l'étude du seconde exercice précédent, à bien exécuter le trille sur des croches, il faudra lui faire former, avant qu'il se mette à exécuter un trille, la mise de voix, à laquelle il aura à attacher le trille et à chanter les premiers tons très-lentement et les suivans avec un mouvement un peu plus vif. Par cette méthode, il réussira à former le trille avec grâce et facilité, et apprendra l'art de finir brillamment les cadences et les fermates. Si, au contraire, le maître voulait, en dépit de ce principe fondé sur l'expérience, faire faire à l'élève le trille avec une respiration pleine, il n'apprendrait pas non seulement l'art, dont nous venons de parler, mais son trille deviendrait chevrotant, c'est-à-dire, un trille qui, formé par des efforts de poitrine et une grande masse d'halcine, est chancelant et lourd, au lieu d'être assuré et léger.

Si l'élève a développé et consolidé ses dispositions dans la voie que nous avons prescrite, le maître aura l'obligation de lui faire travailler assidument, d'après le modèle ci-après, des trilles de cadences et de fermates.

Il est essentiel ici, comme partout ailleurs, que l'élève donne non seulement le plus grand développement à ses forces physiques, mais qu'il apprenne en même tems aussi

die Scala dreimal vortrefflich zu durchlaufen, er aber versuchte es das vierte Mal und müßte wegen eintretender Mattigkeit seines Organismus abbrechen? oder mit Mühe stümperhaft schliessen? Eben so bedauernswerth würde es sein, wenn ein Sänger einen klassisch-schönen Triller besäße, aber ihn oft aus demselben Grunde oder aus Mangel an Athem nicht schliessen könnte.

Daher muß ein guter Lehrer, wie bei jeder Gelegenheit, so auch hier den Unterricht in dem von uns bezeichneten Sinne leiten, was beim Studium des verlängerten Trillers dann geschieht, wenn der Schüler angehalten wird, gleich beim Aushalten des ersten Tones daran zu denken, daß ihm die Kraft für die noch zu überwindende Schwierigkeit nicht ausgehe. So oft er sich darin verrechnet, muß er den Triller von vorn beginnen, nachdem er sich zuvor völlig erholt hat. Durch diese Methode, unausgesetzt beibehalten, wird der Sänger auf jedem Punkte seiner Bildungs-Periode sich seiner Fähigkeit im großen Triller auf das Klarste bewußt werden, was seinem Vortrage zuletzt den Stempel der unerschütterlichen Ruhe, das Zeichen der vollendeten Meisterschaft, aufdrücken wird *).

à les bien calculer. A quoi cela pourrait-il servir, qu'un artiste fût en état de parcourir avec perfection trois fois de suite la gamme, et obligé la quatrième fois de s'arrêter au milieu, faute de forces, ou de ne finir qu'avec peine et assez mal? De même serait-il à plaindre, qu'un chanteur possédât un beau trille et qu'il ne fût en état de le terminer par la même raison ou faute d'haleine.

Voilà pourquoi un bon maître de chant tâchera d'habituer son élève, s'appliquant à l'étude du trille prolongé, à commencer de ménager ses forces à la tenue du premier ton, afin d'en conserver assez, pour l'emporter sur les difficultés subséquentes. Toutes les fois, qu'il a fait un mécompte sous ce rapport, il faut qu'il recommence le trille, après avoir repris de nouvelles forces. Cette méthode, constamment suivie, ne tardera pas à faire atteindre à l'élève de la perfection dans le trille et à lui donner, dans toutes les exécutions, du calme et de l'assurance inébranlables, marques caractéristiques d'un virtuose accompli *).

Mustertafel.

Modèle.

*) Den Sinn dieser wichtigen Lehre bezeichneten die alten Sänger mit den Worten: *Formare, Fermare e Finire*, und wandten dieses Princip nicht nur auf jeden einzelnen Ton, sondern auf jeden im Gesange vorkommenden Gegenstand an, bis zur Arie, ja bis zur ganzen Partie. Wir glauben, den Tiefsinn dieser Worte hier nicht breiter auseinander setzen zu müssen, und erwähnen nur noch, daß der Triller nie allzu langsam, aber auch nie allzu schnell sein darf.

*) Les anciens chanteurs désignaient le sens de cet important principe par les mots: *Formare, Fermare e Finire*, et en faisaient l'application non seulement à chaque ton, mais à chaque objet qui se trouvait dans le chant, même jusqu'à l'air et toute la partie. Nous croyons pouvoir nous dispenser de développer plus amplement le sens profond de ces paroles, et y ajoutons seulement que l'exécution du trille ne doit être ni trop lente ni trop rapide.

Vierter oder ästhetischer Theil. *)

Partie Quatrième ou Esthétique. *)

Erstes Kapitel.

Von dem Vortrage der verschiedenen Gattungen
des Gesanges.

Einleitung. **)

Zum künstlerischen Vortrage gehört die genaue Kenntniß des Styles eines jeden Gesangstückes, damit man 1) die vorliegende Composition schulgerecht singe und 2) die Freiheit des Sängers, nach seinem Ermessen Verzierungen anzubringen, weislich nütze.

Dieses Letztere gehört zu dem Schwierigsten in der ganzen Gesangkunst, weil die verschiedenen Gesangarten zwar wissenschaftlich bestimmt sind, jede einzelne musikalische Aufgabe aber durch ihren individuellen Charakter das Genie des Sängers auf besondere Weise wieder in Anspruch nimmt. Der Singmeister, der seinen Schülern eine für jeden einzelnen Fall gültige Norm geben wollte, würde sich sehr in seinem Berufe irren, weil er auf diese Weise nur geistlose Manieristen bilden könnte. Es lassen sich nicht für alle Zeiten und Fälle Verzierungen aufstellen, denn der Geschmack wechselt, wie überall, so auch im Gesange, und was Gutes in ihm ist, das wird der wahre Künstler stets auffassen und auf seine Art wiedergeben. Eben so wenig kann man Stellen angeben, wo gewisse Manieren anzubringen wären, denn man kann in demselben Gesangstücke an verschiedenen Punkten Verzierungen mit großem Effecte einschalten. Nun bleibt zwar Eines immer das Beste; wer aber wollte sich anmaßen, unter zahllosen Fällen dieß voraus zu bestimmen?

Als allgemein und für den Vortrag jeder besonderen Gattung gültige Regeln sind folgende anzusehen: Jede Ausschmückung sei sinngemäß, dem Worte, dem Charakter des Musikstückes und der jedesmaligen Lage der durch den Gesang zu schildernden Person entsprechend und harmonisch richtig ***). Sie werde ferner so ausgeführt, daß man ihr ja nicht die Noth und Mühe anhöre, die ihre Erlernung dem Sänger kostete, und um diesem Grundsatz immer treu zu sein, vermeide er Manieren, die seiner Organisation nicht zusagen. Denn es ist eine ausgemachte Sache, daß durch großartigen Unterricht zwar die außerordentlichsten Schwierigkeiten zu besiegen sind, daß aber doch nicht alle Stimmen alle Verzierungen wiedergeben lernen.

*) Mehrere ästhetische, hierher gehörende Regeln, z. B. Aesthetik des Tones, des Portamento u. s. w., mußten, um Zerrissenheit zu vermeiden, den betreffenden Kapiteln beigelegt werden.

**) Wir halten es für nöthig, diesem Kapitel die allgemeinen Betrachtungen über das Ausschmücken einer Melodie voran zu schicken, zum besseren Verständniß der für die einzelnen Gesangarten zu gebenden Bestimmungen. Denn der große Sänger zeigt sich nicht allein im stylgemäßen Vortrage des vom Componisten Gegebenen, sondern auch in dem, was er von dem Seinen hinzuthut.

***) Die Befolgung dieser Regel nannten die alten Sänger: Ripilogare.

Chapitre Premier.

De l'Exécution des divers Genres
de Chant.

Introduction. **)

Toute exécution, prétendant à la valeur esthétique, doit être basée sur l'exacte connaissance du style du morceau de chant à exécuter, pour que le chanteur puisse 1) chanter la composition conformément aux règles de l'art, et 2) profiter sagement du droit, qui lui est accordé, d'appliquer, à son avis, des ornemens.

Le sage emploi de ce droit est ce qu'il y a de plus difficile dans l'art du chant, car, quoique les divers genres de chant soient systématiquement déterminés, chaque problème musical porte, toutefois, un caractère individuel qui réclame une activité particulière du génie du chanteur. Le maître de chant qui voudrait donner à ses élèves une règle applicable à tous les cas particuliers, se tromperait grossièrement, car il ne formerait d'eux, par ce moyen, que des manéristes sans ame. Il est impossible de fixer des ornemens valables pour tous les tems et tous les cas, c'est que le goût change partout, par conséquent aussi dans le chant; le vrai artiste saura toujours discerner et s'approprier ce que cette faculté esthétique a produit de bon. De même, il est impossible de préciser les endroits, où certains moyens d'agrément sont applicables, car on peut dans le même morceau de chant faire, avec beaucoup de succès, usage de divers ornemens en divers endroits. Il est vrai, que, parmi tant d'ornemens possibles, il n'y en a qu'un qui soit le meilleur; mais qui voudrait s'aviser de déterminer cela d'avance sur des cas innombrables? —

Les règles suivantes sont générales et valables pour l'exécution de tous les genres de chant: Chaque ornement doit être conforme aux lois de l'harmonie, au sens des paroles, au caractère du morceau de musique et à la situation de la personne qui doit être caractérisée par le chant ***). En outre, son exécution doit être aisée, et pour qu'elle puisse l'être, le chanteur aura à éviter toutes les manières qui répugnent à son organisation; car il est constant que, guidé par une bonne méthode de chant, on peut parvenir à vaincre les plus grandes diffi-

*) Nous avons été obligé, pour éviter une dilacération de matières, d'annexer aux divers chapitres les règles esthétiques qui y sont relatives, p. ex. de l'esthétique du ton, du portamento ect.

**) Pour faire mieux comprendre les règles spéciales, concernant les divers genres de chant, nous avons jugé à propos, d'exposer préliminairement les observations générales sur les ornemens d'une mélodie; car le bon chanteur ne se caractérise pas seulement par une exécution conforme au style de la composition, mais aussi par ce qu'il y met de sien.

***) Les anciens chanteurs appelaient l'observation de cette règle: Ripilogare.

Der Sänger muß sich zwar fleißig in der Ausschmückung der Melodien üben, um sie überall mit Leichtigkeit und Eleganz anbringen zu können, aber das Erlernte nur mit großer Auswahl anwenden, damit er nicht das musikalische Verbrechen begehe, eine Melodie, deren schönster Vorzug in edler Einfachheit besteht, zu verschnörkeln. Ein Sänger, der das thut, ist aus doppeltem Grunde verwerflich, denn nicht genug, daß er eine wichtige Kunstsatzung leichtsinnig überschreitet, er stiehlt auch dem Tonsetzer sein Verdienst, und es wäre besser, daß gediegene Compositionen in den Bücherschränken vermoderten, als daß sie von schlechten Sängern heillos verpfuscht in's Leben gerufen werden.

Um nie Gefahr zu laufen, gegen diese Grundregeln zu verstossen, ist es nöthig, daß der Schüler den Styl der verschiedenen Gesangarten und die demselben entsprechende Ausführungsmethode kennen lerne.

§. 1.

Die einfachste Gesangart, welche dem gesprochenen Vortrag am meisten sich nähert und daher auch declamatorischer Gesang heisst, ist das Recitativ. Das Recitativ ist im Grunde eine mit Noten bezeichnete Declamation und seine Aufgabe die, singend zu sprechen und sprechend zu singen. Hierunter verstehen wir die Kunst, bald den Gesang, bald die Sprache vorherrschen zu lassen, niemals aber eine Stelle völlig zu sprechen, was zwar besonders im komischen Gesange bisweilen gehört wird, nichts desto weniger aber gerade so thöricht ist, als wollte man im gesprochenen Vortrage plötzlich einen Satz singen.

Da, wo im Recitativ das Ton-Element das vorherrschende ist, wo es also darauf ankommt, durch eine vom Componisten sorgfältig vorgezeichnete Melodie zu rühren, da kann der Sänger mehr oder weniger das Portament anwenden. In demselben Falle dürfen auch nur, da das Recitativ einfach und schmucklos sein soll, Verzierungen angebracht werden, doch müssen diese in hohem Grade bezeichnend sein. Ist der Sänger nicht im Stande, dergleichen zu erfinden, so thut er wohl, auch hier die schlichte Melodie gefühlvoll zu singen. Sehr häufig sind aber nur solche Noten von den Componisten vorgeschrieben, welche den in der Harmonie begründeten Melodie-Gang bezeichnen sollen. Hier kann nun der Sänger, um Anmuth und Manchfaltigkeit in den Vortrag zu bringen, melodische und metrische Abänderungen treffen, und hat dabei nur die harmonischen Wendungen zu berücksichtigen.

Doch auch da, wo die Melodie vom Tonsetzer reicher ausgestattet ist, kommen bei Schlusfällen auf den guten Takttheilen fast nur harmonische Noten vor. Diese muß der Sänger dahin abändern, daß er die erste derselben um einen halben, ganzen Ton, oder um eine Terz u. s. w. höher singt als die zweite. Z. B.

cultés, mais il n'est pas moins certain, que toutes les voix ne se prêtent pas aux mêmes ornemens.

Le chanteur doit s'exercer assidûment à bien exécuter les ornemens, pour se mettre à même de les appliquer partout avec légèreté et élégance; mais il faut en même tems qu'il procède à cette application avec beaucoup de discernement et de tact, pour ne pas commettre un crime en musique, c'est-à-dire, pour ne pas surcharger d'ornemens la mélodie, dont le plus bel avantage consiste dans une noble simplicité. Un chanteur qui tombe dans cette faute, se charge d'une double culpabilité, d'abord pour avoir contrevenu à une importante règle de l'art, et puis pour avoir volé au compositeur son mérite. En vérité, il voudrait mieux que de solides compositions se pourrissent dans des armoires, que d'être impitoyablement massacrées par de mauvais chanteurs.

Pour ne jamais pécher contre ces règles fondamentales il est nécessaire que l'élève se familiarise avec le style des divers genres de chant, ainsi qu'avec le mode d'exécution qui lui convient le plus.

§. 1.

Le genre de chant le plus simple qui approche le plus de la parole et qui, pour cette raison, est appelé chant declamatoire, c'est le Récitatif. Le Récitatif n'est proprement qu'une declamation marquée de notes et consiste en ce que l'on parle en chantant et que l'on chante en parlant. Nous entendons par là l'art de faire prédominer tantôt le chant, tantôt la parole; mais il ne faut jamais proprement parler des passages entiers, ce qui en vérité se pratique quelquefois dans le chant bouffon, cependant, cette liberté ne répugne pas moins au bon sens, que ne répugnerait celle de chanter tout d'un coup une phrase dans le discours.

Si dans le Récitatif le chant est prédominant et qu'il s'agisse, par conséquent, de toucher par une mélodie prescrite par le compositeur, le chanteur peut employer plus ou moins le portamento. Ce n'est que dans ce cas, le Récitatif devant se distinguer par une noble simplicité, qu'il est permis de se servir d'ornemens, cependant il faut bien qu'ils soient caractéristiques. Si le chanteur n'est pas en état d'en inventer de pareils, il fera mieux de chanter avec une simple mélodie. Les compositeurs ne prescrivent ordinairement d'autres notes que celles qui sont destinées à désigner la marche de la mélodie, fondée dans les lois de l'harmonie. Pour mettre de la grâce et de la diversité dans l'exécution, il est permis au chanteur d'y employer des modifications mélodieuses et métriques, pourvu qu'il ne néglige pas les tours harmoniques.

Même dans le cas, où le compositeur a fourni une riche mélodie, les notes harmoniques tombent presque toujours dans les cadences sur les parties de mesure accentuées. Les modifications, que le chanteur aura à y faire, consisteront en ce qu'il entonnera la première de ces notes d'un demi-ton ou d'un ton entier ou d'une tierce ect. plus haut que la seconde. P. ex.



Im Recitativ ist kein Zeitmaß der Bewegung vorgeschrieben, und diese große Ungebundenheit gibt dem wahren Sänger einen unüberschbaren Spielraum zur Schilderung wechselnder Gefühle und Leidenschaften, welcher noch dadurch erweitert wird, daß er nicht einmal an die vom Tonsetzer vorgezeichnete Takteintheilung sich zu kehren braucht. Er kann demnach Noten verlängern oder verkürzen, Pausen vermehren oder vermindern, einschalten oder weglassen, die Bewegung des Vortrages bald hemmen, bald beflügeln, je nachdem er es für seine Absicht zweckdienlich findet.

Soll eine Stelle im Recitativ in einem gewissen Takte gesungen werden, so muß beim Anfange einer solchen Stelle ein Tempo oder auch *arioso* geschrieben stehen.

Zur Verdeutlichung der über den Vortrag des Recitativs gegebenen Regeln lassen wir Seite 73 Beispiele folgen, welche von den Schülern fleißig studirt werden müssen *).

§. 2.

Die höchste Aufgabe für den Gesang, ja man möchte fast sagen der eigentliche Gesang ist das *Cantabile*, welches auch, eben wegen der Größe seines Wesens, den Namen von *Cantare*, singen, führt. Im *Cantabile* zeigt sich der wahre Sänger, weil er, um es gut zu singen, alle jene Eigenschaften besitzen muß, die den echten Künstler charakterisiren: Tonbildung im höchsten Sinne des Wortes, vollkommenes *Portamento di voce*, das Element des *Cantabile*, tiefes Gefühl, klassischen Geschmack, die Kunst des Athmens, deutliche und edle Aussprache.

Das *Cantabile* kann nur im langsamsten Tempo vorkommen, deshalb müssen alle Ausschmückungen, die nur selten anzudringen sind, einen würdevollen, mit Anmuth und Lieblichkeit gepaarten Charakter tragen. Der Triller muß langsamer als in den übrigen Gesangarten geschlagen und sein Schluß besonders mit großer Ruhe ausgeführt werden. Cadenzen und Fermaten müssen mit möglichst langem An- und Abschwellen des Tones beginnen und mit sehr verlängertem Triller schliessen. Zwischen jenem und diesem können noch vielfache Verzierungen inne liegen, nur hat der Sänger hier mehr als sonst wo Vorsicht nöthig, um

*) Die oberste Zeile enthält die nöthigen und verschönernden Veränderungen und Ausschmückungen, die dort der Sänger zu treffen hat, ein Bogen \frown bedeutet das *Portamento*.

Le *Récitatif* n'est astreint à aucun mouvement déterminé. Par cette liberté le chanteur est mis à même de choisir les teintes propres à la peinture des sentimens et des passions, liberté, qui le dégage en même tems de se soucier trop de la partition des mesures, observée par le compositeur. Il peut par conséquent prolonger ou abrégier la valeur des notes, augmenter ou diminuer les silences, intercaler ou omettre, ralentir ou accélérer le mouvement, en général se servir de chaque moyen de succès.

Dans un *Récitatif*, les passages à chanter d'un mouvement déterminé, doivent porter en tête le signe d'un tems ou bien l'inscription d'*arioso*.

On trouvera page 73 les exercices servant à éclaircir les règles que nous avons données sur le *Récitatif*, et nous en recommandons l'étude aux élèves *).

§. 2.

L'apogée de la perfection du chant est placé dans le *Cantabile*, ou c'est plutôt le véritable chant et voilà pourquoi sa dénomination est dérivée de *Cantare*, chanter. Le *Cantabile* est la pierre de touche du chanteur, car, pour le bien chanter, il faut qu'il réunisse toutes les qualités qui caractérisent le véritable artiste, savoir: la formation du ton par excellence, le *portamento* parfait, étant l'élément du *Cantabile*, la profondeur du sentiment, un goût exquis, l'art de la respiration et la prononciation distincte et noble.

Le *Cantabile* demande un mouvement très-lent, c'est pourquoi tous les ornemens, dont, d'ailleurs, il ne faut se servir que rarement, doivent porter un caractère de grâce et de douceur. Le martellement du trille doit être plus lent que dans tous les autres genres de chant, et sa cadence exige une exécution des plus calmes. Les cadences et les fermates doivent commencer par une mise de voix aussi longue que possible, et finir par un trille prolongé. Il n'est pas défendu au chanteur de faire usage d'embellissemens approuvés par le bon goût, mais qu'il se garde d'en user trop fréquemment et

*) La ligne supérieure contient les modifications et les embellissemens nécessaires que le chanteur doit y appliquer, un demi-cercle \frown marque le *portamento*.

nicht den Tadel der Überladung zu verdienen, weil edle Einfach die schönste Zierde des Cantabile ist. In der

Cadenz (oder dem auf das Ende hinleitenden Taktabschnitte) und der Fermate kann sich überhaupt die ganze Kunst und Phantasie des Sängers entwickeln. Langsame und schnellere Läufer, Triller, eine Reihe Doppelschläge, Stimmaushalle, sogar Übergänge in andere Tonarten sind hier erlaubt, nur muß der Sänger stets die unterliegende Harmonie im Auge behalten, damit er nicht etwa in einer fremden Tonart schliefse. Auch in der Cadenz und Fermate gilt das Gesetz, daß alle Manieren dem Charakter des ganzen Stückes verwandt sein müssen.

§. 3.

Die Arie, im verringerten Mafsstabe Cavatine oder Ariette genannt, ist ein Gedicht, in welchem ein Hauptgedanke (Motiv) auf verschiedene Weise lyrisch ausgesprochen und vom Componisten durch manchfache und vielseitige Behandlung zum erhabensten Ausdrucke emporgehoben wird.

Die Arie kann, je nachdem sie einen Gegenstand hat, in jedem Tempo sich bewegen. Geschieht diefs in einem sehr langsamen, so ist sie Cantabile; im Allegro ist sie vom Componisten bisweilen in der Absicht geschrieben, dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, die Gewalt und Gewandtheit seiner Stimme zur Schau zu tragen, und heißt dann Bravour-Arie. In dieser hat der Sänger weniger nöthig, auf Sinngemäßheit der Verzierungen zu sehen, wenn sie nur der Absicht des Componisten entsprechen und harmonisch richtig sind.

Die Arie im Allegro muß mit lebhaften und kraftvollen Manieren ausgestattet sein und ihr ganzer Vortrag das Gepräge der Kühnheit tragen.

Die Arie im Andante liegt zwischen dem Cantabile und dem Allegro mitten inne, d. h. ihre Bewegung ist beschleunigter als die des Cantabile und langsamer als die des Allegro, es ist eine mäfsige Bewegung. Der Vortrag des Andante darf nicht die Salbung und Weihe von dem des Cantabile und nicht die Kühnheit von dem des Allegro haben, sein Charakter ist Anmuth und Grazie, dem gemäß die Manieren sein müssen, voll rührender Einfach, dabei leicht und gefällig.

Das Agitato trägt den Charakter der Spannung, Verwirrung, des Aufersichseins. Diese Zustände lassen nur wenige und brillante Verzierungen zu, wenn die Aufregung des Gefühles den höchsten Gipfel erstiegen hat.

Es gibt Arien mit zwei Charakteren oder Bewegungen, wovon die erste gewöhnlich Cantabile, die zweite Allegro oder Agitato ist.

§. 4.

Große Schwierigkeiten hat der Vortrag des Rondo. Dieses besteht aus mehren Strophen und hat die Eigenthümlichkeit, daß die erste nach jeder folgenden wiederholt wird.

de nufre ainsi au plus bel ornement du Cantabile, qui consiste dans une noble simplicité.

Le chanteur peut déployer tout ce qu'il possède d'art et de fantaisie dans la Cadence — mesure finale d'une phrase musicale — et dans la Fermate. Des traits plus ou moins rapides, des trilles, des grupetto, la mise de voix, diverses transitions, tout cela lui est permis d'appliquer, il faut seulement, qu'il ne perde pas de vue l'harmonie dominante, pour qu'il ne finisse pas sur un mode hétérogène. La loi, qui ordonne d'adapter toutes les manières au caractère du morceau de musique à exécuter, est aussi de rigueur dans la Cadence et la Fermate.

§. 3.

L'Air, appelé aussi Cavatine ou Ariette lorsqu'il est d'une petite étendue, est un poème dans lequel le compositeur traite d'une manière lyrique une idée primitive, appelée motif, en cherchant à lui imprimer, dans toutes ses modifications, un caractère de noblesse et de dignité.

L'air peut avoir, selon son sujet, un mouvement différent. On l'appelle Cantabile, s'il a un mouvement très-lent. Les compositeurs lui donnent quelquefois le mouvement d'Allegro dans la vue de procurer au chanteur l'occasion de montrer la force et la flexibilité de sa voix; il prend alors le nom d'air de bravoure. Dans cet air, le chanteur n'est pas si rigoureusement obligé de conformer exactement les ornemens aux paroles, pourvu qu'ils répondent aux lois de l'harmonie et à l'intention du compositeur de faire briller le chanteur.

L'air du mouvement d'Allegro doit être orné de manières vives et énergiques, et toute son exécution doit porter l'empreinte de la hardiesse.

L'air du mouvement d'Andante occupe le milieu entre le Cantabile et l'Allegro, c'est-à-dire, son mouvement n'a ni la lenteur du Cantabile ni la rapidité de l'Allegro, mais un mouvement modéré. L'exécution de l'Andante ne doit pas avoir non plus l'onctueux du Cantabile, ni la hardiesse de l'Allegro, ce sont la suavité et la grâce qui doivent le caractériser, et voilà pourquoi toutes les manières, dont il est orné, doivent être légères, agréables et pleines d'une simplicité touchante.

L'Agitato porte le caractère de l'inquiétude, du trouble et de la fougue. Ces situations d'ame n'admettent que peu d'ornemens brillans, si la passion en jeu est parvenue à son comble.

Il y a aussi des airs à deux caractères ou mouvemens, dont le premier est ordinairement Cantabile et le second Allegro ou Agitato.

§. 4.

L'exécution du Rondo présente de grandes difficultés. Il se compose de plusieurs strophes, dont la caractéristique consiste en ce que la première se répète après chacune qui

So abschreckend diefs auch scheinen mag, so bietet es doch gerade dem Sänger ein weites Feld, seine schöpferische Phantasie und seinen Geschmack glänzen zu lassen. Um nämlich den Namen eines Sängers zu verdienen, muſs er die wiederkehrende Strophe bei jeder Wiederholung, ohne die Grundharmonie zu verletzen, so mit sinareichen und anmuthigen Verzierungen ausschmucken, das der Zuhörer jedes Mal eine neue Composition zu vernehmen glaubt. Damit man aber nicht versucht werde, dieses grose Verdienst des Sängers auf Rechnung des Tonsetzers zu schreiben, muſs er jene wiederkehrende Strophe das erste Mal ganz so singen, wie es die Noten verlangen.

Es gibt ernste und heitere Rondo, Rondo mit einer und zwei Bewegungen.

Die erste Bewegung des Rondo der zweiten Art ist ein Adagio oder langsames Andante, die zweite ein Allegro oder Agitato. Der Vortrag des ersteren darf nicht so feierlich und erhaben wie im Cantabile, der des zweiten nicht so glühend wie im Agitato sein. In diesem Geschmacke müssen auch die Verzierungen ausgeführt werden.

Der Vortrag und die Ausschmückungen des Rondo mit einer Bewegung werden so sein müssen, wie sie der Charakter der letzteren bedingt.

§. 5.

Die Bitte — *Preghiera* im Italienischen —, die besonders in neueren Opern häufig wiederkehrt, muſs als ein Gebet, als eine Anrede an das höchste Wesen die tiefste Demuth, die unbedingtste Hingebung, das unterwurfigste Flehen athmen. Jede Ausschmückung könnte hier nur komisch sein, weil sie, statt obiger Empfindungen, Trotz oder Dünkel verathen würde.

§. 6.

Die Romanze ist eine einfache poetische Schilderung irgend einer ungewöhnlichen, fast immer rührenden Begebenheit, die auch in das Erhabene und Furchtbare hinüberschweifen kann. Da sie erzählend oder schildernd ist, so verlangt sie einen prunklosen, aber innigen und ergreifenden Vortrag, der mit malerischer Kraft ein lebenvolles Bild des Ganzen vor die Seele führt. Wer nur einigermaßen Sänger ist, wird in der Romanze keine Schwierigkeiten finden, und die hohe Meinung, die manche Neuere von ihr haben, ist ein Zeichen ihrer künstlerischen Schwäche.

§. 7.

Das Lied schildert irgend eine wohlthuende Empfindung und kann weltlichen Inhalts, National-Gesang, Volks- oder Liebeslied, oder religiösen Inhaltes sein. Sein Vortrag ist der leichteste und bedarf keiner weiteren Anweisung, als das der Sänger, wenn mehre Verse nach einer und derselben Melodie gesungen werden, jeden einzelnen mit kleinen gefalligen Manieren ausschmucken kann, um der Einformigkeit vorzubeugen.

Quelque décourageant que cela paraisse, un chanteur pour peu qu'il ait de fantaisie et de goût, y trouvera l'occasion la plus favorable de les faire briller. Pour mériter à juste titre le nom de chanteur, il faut qu'il embellisse, sans dénaturer l'harmonie fondamentale, d'ornemens gracieux et elegans chaque strophe qui revient, pour que l'auditeur croie entendre toujours une nouvelle composition. Mais, pour qu'on ne mette pas sur le compte du compositeur ce qui doit être imputé à mérite au chanteur, il faut qu'il chante la première fois cette strophe qui revient exactement comme elle se trouve dans les notes.

Il y a des Rondo gais et sérieux, ainsi que des Rondo à un et à deux mouvemens.

Le premier mouvement du Rondo de la dernière espèce est un Adagio ou un Andante lent, le second, un Allegro ou Agitato. L'exécution du premier ne doit pas être si solennel et si sublime comme dans le Cantabile, et celle du second ne doit pas avoir tant de verve comme dans l'Agitato. Les ornemens doivent être exécutés aussi dans le même goût.

L'exécution et les ornemens du Rondo à un mouvement devront être tels que le caractère de ce mouvement les demande.

§. 5.

La Prière — en italien *Preghiera* — si souvent employe dans les nouveaux opéras, doit respirer, étant un discours adressé à l'être suprême, la plus profonde humilité, une résignation absolue et une grande ferveur. Tout ornement y serait déplacé, parce que, au lieu de caractériser ces sentimens il n'exprimerait que de la morgue et de la suffisance.

§. 6.

La Romance est une peinture simple et poétique de quelque vnement extraordinaire et presque toujours touchant, lequel peut aussi être sublime et redoutable. Comme elle est narrative ou descriptive, elle demande une exécution sans fard mais vive, propre à émouvoir et capable de fournir à l'ame de l'auditeur une idée vivante de l'vnement  dépeindre. Pour peu que le chanteur ait d'habileté, il ne trouvera nulle difficulté dans l'exécution de la Romance, et voilà pourquoi la haute idée que quelques chanteurs modernes y attachent fait plutôt preuve de leur incapacité.

§. 7.

La Chanson dépeint un sentiment quelconque de nature agréable; elle peut être mondaine, religieuse, nationale ou érotique. L'exécution en est la plus facile, et le chanteur n'a pas d'autre soin à prendre que d'orner chaque couplet, qu'il faut chanter sur la même mélodie, de petites maneres elegantes pour obvier à la monotonie.

Zweites Kapitel.

Von der Aussprache.

Wie relativ auch jede Bevorzugung, die man irgend einer Sache ertheilt, sein mag, und wie vorsichtig man auch zu Werke gehen muß, ehe man einem Gegebenen vor Allen seines Gleichen den Rang einräumt, weil jedes eigenthümliche Vorzüge besitzt; so kann man doch von der Menschenstimme behaupten, daß sie das vollkommenste Instrument ist. Sie vereinigt Kraft und Metall der Blasinstrumente mit der Weichheit und Biagsamkeit des Tones vom Saiteninstrument. Aber einen unschätzbaren Vorzug theilt sie mit keinem und wird ihn auch ewig allein besitzen: die Fähigkeit, dem Tone jenes belebende Wort unterzulegen, welches einzig ein Erzeugniß des edelsten Schatzes, der Vernunft, ist. Singen ist also nichts Anderes, als die schönste Sprache mit dem schönsten Tone sprechen. Sprechen und Singen zugleich! Man kann das nur fühlen. — Was vermag nicht schon der Instrumentalist für Wirkungen auf das Gemüth hervorzubringen, dessen Werkzeug nicht die Hälfte von dem entzückenden Reize des schönen Tones der Menschenstimme, geschweige jene erhabene Fähigkeit besitzt.

Es wird demnach Jedem einleuchten, daß der Sänger, der die Aussprache vernachlässiget, sich des edelsten Naturgeschenkes entäußert und auf die außerordentlichsten Effecte freiwillig verzichtet. Ja, er thut noch mehr, denn da nur mittels der Vocale der echte Gesangton gebildet werden kann, so muß dieser nothwendig aus der Tonschöpfung verschwinden, sobald jenen nicht ihr Recht geschieht. Das Wort ist der Körper, der Ton die Seele, Eines kann ohne das Andere nicht bestehen. Ein Gesang ohne reine und verständliche Aussprache hat schon aufgehört, Gesang zu sein, er ist nur noch ein Tönen ohne Sinn und Inhalt.

Das Erste nun, was Einer zu thun hat, um eine gute Aussprache beim Gesange sich anzueignen, ist, daß er sich übe, jeden Vocal rein und deutlich zu geben.

Die Vocale sind das Beste im Schatze der Sprache, die Edelsteine, die Kronjuwelen, und unter sich wieder von verschiedenem Werthe.

Der König des Alphabets, der Grundlaut, auf dem alle andern Laute erst fußen, ist *a*. Wer dieses gut aussprechen kann, hat schon viel gewonnen.

In den verschiedenen Dialekten der deutschen Zunge ist das *a* ein anderes. Manche Provinzen sprechen es unendlich breit, schreiend hell aus, andere so dunkel, daß es dem *o* gleicht, noch andere machen ein halbes *e* daraus, und die höheren Stände in einem gewissen Distrikte halten es sogar für schön, statt *a* geradezu *e* zu sprechen. Alle diese Idiome sind falsch und verwerflich. Weder zu breit, noch zu dunkel, weder ein halbes noch ein ganzes *e* oder *o* darf das *a* sein, sondern es muß voll und frei von allem Nebenklinge aus dem Munde kommen. Dabei ist zu merken, daß sich für Sopran, Alt und Tenor eine lichtere, für Bass eine dunk-

Chapitre II.

De la Prononciation.

Quelle relative que soit toute préférence que l'on décerne à une chose et quelque réflexion qu'il faille apporter avant de lui adjuger la primauté, parce que chacune a des avantages qui lui sont propres, on ne peut pourtant pas hésiter à soutenir, que la voix d'homme est l'instrument le plus parfait. Elle réunit la force et le timbre des instrumens à vent à la mollesse et à la flexibilité de ceux à cordes. Mais elle a un avantage inappréciable qu'elle possédera toujours exclusivement, c'est-à-dire, la faculté de marier au ton la parole vivifiante, apanage essentiel de la raison. Chanter n'est donc autre chose que de parler le plus beau langage du plus beau des tons. Parler et chanter en même tems! c'est ce qu'on ne peut que sentir. — Quelles impressions étonnantes peut même faire sur l'ame l'instrumentiste, dont l'instrument ne possède pas la moitié des charmes ravissans de la voix d'homme, abstraction faite de la faculté d'y joindre la parole!

Tout le monde sera donc convaincu, qu'un chanteur, qui néglige la prononciation, renonce de bon gré au plus noble don de la nature et au moyen des succès les plus brillans. Il y perd encore davantage; car, comme le véritable ton chantant est formé à l'aide des voyelles, il est évident, que celui-là disparaît du chant aussitôt qu'on néglige la juste prononciation de celles-ci. La parole c'est le corps, et l'ame c'est le ton, l'un ne peut pas subsister sans l'autre. Un chant sans une prononciation pure et distincte ne mérite pas d'être qualifié de chant, ce n'est qu'une suite de tons dépourvus de sens et de signification.

Quiconque désire s'approprier une bonne prononciation dans le chant, doit s'appliquer à proférer chaque voyelle distinctement et avec netteté.

Les voyelles sont ce que la langue a de plus précieux dans son trésor, ce sont ses joyaux qui, entre eux, sont de différente valeur.

Le roi de l'alphabet, le son fondamental auquel s'appuient tous les autres, c'est *a*. On a déjà beaucoup gagné quand on est parvenu à le bien prononcer.

On est d'accord, que l'*a* se prononce différemment dans les différens dialectes de la langue allemande. Il y a des provinces, où on le prononce avec infiniment de largeur et d'éclat ou bien avec tant d'obscurité qu'il ressemble plutôt à *o*, dans quelques autres, il s'approche d'*e* et il y a même un district, où l'on se pique de le prononcer comme *e* tout pur. Tous ces idiomes sont faux et, par conséquent, rejetables. La prononciation d'*a* doit être pleine et exempte de tout autre son accessoire, par conséquent ni trop obscure; c'est pourquoi elle ne doit renfermer ni un demi-*e*, ni un *e* entier, ni un *o*. A cette occasion, nous remarquons qu'une prononciation d'*a* plus large convient mieux au soprano, à la haute-contre et à la taille, à la basse, au contraire,

lere Aussprache desselben eignet. Zärtlichen Gefühlen sagt jene, düsteren Empfindungen diese zu, und man muß nach diesen Erfahrungen die Aussprache modeln, ohne in einen der erwähnten Fehler zu verfallen. (Siehe die Ästhetik der Mundstellung.)

E und *o* folgen an Klangwerthe dem *a*. Ihre Aussprache ist bereits in dem Kapitel über das Scala-Singen abgehandelt worden, und wir erwähnen hier nur noch, daß man auf *o* ehemals ungeru lange Passagen machte. In der neuern Zeit ist diese Bedenklichkeit verschwunden.

I und *u*, überhaupt für den Gesang etwas ungünstig, haben noch die Eigenheit, daß sie sehr zum Kehltone hinneigen. Um sie angenehm zu singen, muß man das *i* dem *e*, das *u* dem *o* in der Aussprache nähern. Diefs geschieht hinlänglich, wenn man den richtigen Anschlagpunkt auch mit ihnen gewonnen hat, was Vielen große Schwierigkeit macht, da sie mehr als die übrigen Vocale im Hintermunde gebildet werden. Auf *i* und *u* große Verzierungen auszuführen, ist völlig unerlaubt.

Das sind die Vocale, die im italienischen Gesange vorkommen, woraus hervorgeht, daß, um gut deutsch zu singen, noch mehr Studium der Aussprache erfordert wird als für den italienischen Vortrag, und zwar wegen der Doppel-Vocale, die in jenem fast gar nicht vorkommen.

Einen großen Vorzug hat allerdings die italienische Sprache vor der deutschen, weil sie nämlich keine Consonanten-Anhäufungen hat, wie diese; diese hingegen hat wieder eine größere Mannichfaltigkeit in den Vocalen, und zwar wegen der Doppel-Lauter *ä*, *ö*, *au*, *ei*, *äu*, *ai*, *eu* und *ü*. Wenn daher der deutsche Sänger seinen Vortheil zu nützen versteht, wird er die Härte der Sprache durch die Abwechslung unter den Vocalen vergüten.

Für die Aussprache des *ä* gelten dieselben Regeln, wie für das *e*, nur daß jenes seiner Natur nach breiter ist. Im Gesange ist die Beobachtung dieses Unterschiedes schwieriger als in der Rede, weil dort das *e* schon gedehnter ist als hier.

So gelten die Regeln für die Aussprache des *e* auch für die des *ö*, welches sich von jenem nur dadurch unterscheidet, daß es eine kleine Rundung der Lippen heischt.

Gleiche Bewandniß hat es mit der Anwendung der Regel für *i* auf den Diphthong *ü*.

Von der Aussprache der übrigen Doppel-Vocale ist bereits in dem Abschnitte über das Portamento die Rede gewesen, und wir haben hier nur noch Folgendes zu erwähnen: die falsche Aussprache dieser Diphthongen tritt besonders bei Noten von größerer Geltung ein. Um sie zu verhüten, muß der Sänger die Anhängung des zweiten Vocals, des *i* und *ü*, bis auf den letzten Moment der zu haltenden Note verschieben, so daß sie höchstens ein Vierundsechzigtheil an Zeitwerth

une prononciation plus obscure. Celle-là convient mieux aux sentimens tendres, celle-ci aux sentimens mélancoliques. En général il faut adapter la prononciation à la situation d'ame à dépendre, sans tomber dans la faute dont nous venons de parler. (Voyez: Du rapport esthétique de la position de la bouche.)

Les voyelles *e* et *o* occupent, après *a*, la place la plus proche relativement à leur valeur orthoépique. Nous avons déjà parlé de leur prononciation dans le chapitre: de l'exercice de la gamme. Nous y observons seulement qu'autrefois on n'aimait pas à faire de longs passages sur la voyelle *o*. Récemment on n'y voit pas de si près.

Les voyelles *i* et *ou* — *u* — peu favorables au chant, disposent, comme l'expérience prouve au son de gosier. Pour les chanter agréablement, il faut dans la prononciation rapprocher *i* d'*e*, et *ou* — *u* — d'*o*. Cela s'effectue comme il faut, si l'on a rencontré juste le point d'attouchement; mais beaucoup de chanteurs y trouvent des difficultés, c'est que ces voyelles doivent être formées au fond de la bouche. Il n'est pas du tout permis d'exécuter de grands ornemens sur les voyelles *i* et *ou* — *u*. —

Ce sont les voyelles que l'on rencontre dans le chant italien; ce qui prouve en même tems, que, pour bien chanter en allemand, la prononciation demande encore plus d'étude qu'en italien, et principalement à cause des voyelles doubles, qu'on ne trouve presque pas dans le chant italien.

Il est constant, que la langue italienne a un grand avantage sur la langue allemande, c'est qu'elle n'a presque pas d'accumulations de consonnes comme celle-ci; la langue allemande a, en revanche, une plus grande diversité dans les voyelles et principalement à cause des voyelles doubles *a*, *æ*, *au*, *ei*, *äu*, *ai*, *eu* et *ü*. Un chanteur allemand sachant profiter de cet avantage, sera bien en état d'adoucir la dureté de sa langue par la diversité de voyelles.

La prononciation d'*a* est sujette aux mêmes règles comme celle d'*e* à la différence près qu'*a* est naturellement plus large. L'observation de cette différence est plus difficile dans le chant que dans le discours c'est que *e* est déjà plus prolongé dans celui-là que dans celui-ci.

De même, la prononciation d'*e* et d'*æ* est astreinte aux mêmes règles. Le premier ne diffère du second qu'en ce que la prononciation de celui-ci demande un léger arrondissement de lèvres.

Il en est de même de l'application de la règle concernant *i* et le diphthongue *ü*.

Ayant déjà parlé de la prononciation des autres voyelles dans la section: du Portamento, nous nous bornerons ici à remarquer seulement ce qui suit: la fausse prononciation de ces diphthongues se fait surtout sentir dans les notes de grande valeur. Pour l'éviter, le chanteur ne doit consommer la liaison de la seconde voyelle, d'*i* et d'*ü* que sur le dernier instant de la note à tenir de sorte que sa durée se monte

beträgt. Widrigenfalls erfolgt sofort die Wortverderbnis, daß zwei Vocale statt eines einzigen gehört werden.

Zu einer guten Aussprache gehört ferner die genaueste Betonung aller Consonanten. Es ist allemal ein Zeichen geringer Ausbildung, wenn diese vernachlässigt wird. Am meisten ist dieser Vorwurf den deutschen Sängern zu machen, die mit den Diphthongen und Consonanten gewöhnlich eine klägliche Wirthschaft treiben. Den allermeisten von ihnen ist es eine Kleinigkeit, für *t* ein *d*, für *p* ein *b*, für *eu* ein *ai* u. s. w. einzuschmuggeln. Gegen solche unverantwortliche Sprachfälschung muß ein guter Gesanglehrer mit aller Macht eifern.

Besondere Rücksicht fordern im Deutschen die Consonanten *l* und *r*, wenn sie am Ende einer musikalisch und sprachlich kurz betonten Silbe stehen, *m* und *n*, wenn sie eine kurze oder lange Silbe schließen.

Im ersten Falle wird der kurze Vocal von vielen Sängern ganz weggelassen, wie z. B. in „Tadel“, „Mutter“ u. s. w., woraus dann „Tadll“, „Muttrr“ wird. Im zweiten Falle wird von Vielen ein Theil von der Geltung der zu singenden Note auf den Consonanten *m* und *n* ausgehalten, oder ebenfalls der Selbstlauter, wenn er ein kurzer ist, ganz weggelassen, z. B. in „Gesetzen“, „Thaten“ u. s. w. Wer das thut, verräth allemal einen schlechten Geschmack. Der Ton kann nur mit Vocalen gegeben werden, und die Consonanten müssen mit derselben Schnelligkeit, welche für die Bildung der Diphthongen vorgeschrieben wurde, an sie angehängt werden.

Im Recitativ, wo dem Sänger volle Freiheit gelassen ist, die Töne zu verlängern und zu verkürzen, muß er den prosodischen Werth der Silben berücksichtigen, damit er nicht kurze Silben lang und lange Silben kurz betone.

Übrigens sind alle Provinzialismen, sie seien welcher Art sie wollen, aus dem Gesange völlig zu verbannen.

Wer alle diese Regeln genau beobachtet, der wird den Forderungen einer guten Aussprache überall genügen. Rücksichtlich des Deutschen wäre zu wünschen, daß das neuerdings überall eingeschobene Binde-*s*, das oftmals die herbeste Härten ohne Noth hervorbringt, nur da eingeschaltet würde, wo es nach den Regeln der Grammatik einzig stehen kann, nämlich in Zusammensetzungen, in welchen das erste Wort den zweiten Beugefall auf *s* bildet. Unsere ohnehin schon rauhe Sprache würde dadurch oft für den Sänger an Schwierigkeit verlieren und an Wohl laut gewinnen.

Drittes Kapitel.

Vom Ausdruck.

Der Ausdruck ist das Erzeugniß jener wunderbaren geistigen Gesamtkraft, die den ausgezeichneten Menschen bildet, er ist das Gepräge aus der Münze des Talenten, das

au plus à la valeur d'une quadruple croche; autrement une prononciation corrompue est inévitable, et l'on entend deux voyelles au lieu d'une.

Une bonne prononciation exige, en outre, l'accentuation la plus exacte des consonnes. Une négligence sous ce rapport prouve toujours une instruction peu soignée. Ce sont surtout les chanteurs allemands qui méritent ce reproche; ils sont ordinairement peu scrupuleux dans l'emploi des consonnes et des diphthongues. De là vient, qu'ils prononcent *t* au lieu de *d*, *p* au lieu de *b*, *eu* au lieu d'*ai* ect. Il est de toute nécessité que le maître de chant s'oppose puissamment à cette altération inexcusable qui survient si souvent dans la prononciation.

La prononciation des consonnes *l* et *r* demande en allemand un soin particulier, lorsqu'elles se trouvent à la fin d'une syllabe brièvement accentuée en musique et en prosodie; il en est de même des consonnes *m* et *n* si elles terminent une syllabe brève ou longue.

Dans le premier cas, beaucoup de chanteurs omettent la voyelle brève, comme p. ex. dans les mots *Tadel*, *Mutter* ect. ce qui fait sentir dans la prononciation *Tadll*, *Muttrr*. Dans le second cas, ils font tomber une partie de la valeur de la note à chanter sur les consonnes *m* et *n*, ou bien ils omettent pareillement la voyelle, si elle est brève comme p. ex. dans *Gesetzen*, *Thaten* ect. On fait preuve d'un mauvais goût, si l'on se permet ces irrégularités. Le ton ne peut tomber que sur les voyelles, et il faut y joindre les consonnes avec la même rapidité, comme nous l'avons déjà dit ci-dessus, en parlant de la formation des diphthongues.

Le chanteur doit dans le Recitativ, où il a la liberté de prolonger et d'abrégier les tons, prendre égard à la valeur prosodique des syllabes, pour qu'il ne rende pas brèves les syllabes longues, et vice-versa.

Du reste, il s'entend que tous les provincialismes de quelque couleur qu'ils soient, sont bannis du chant.

Quiconque s'attache à une stricte observation de toutes ces règles ne manquera pas de parvenir à une prononciation comme il faut. Quant à l'allemand, il serait à désirer que l'*s* jointive fût bannie de tous les mots où elle entraîne sans nécessité une prononciation dure. Il ne faudrait s'en servir que dans ces substantifs composés, dont le premier demande une *s* au génitif. La langue allemande, sans cela assez dure, deviendrait plus harmonieuse et présenterait moins de difficultés au chanteur.

Chapitre III.

De l'Expression.

L'expression est une émanation de cette mystérieuse puissance d'âme qui forme les hommes par excellence; c'est le diplôme nobiliaire de l'artiste, c'est le moyen, par lequel

Mittel, wodurch der Sänger das Werk der Dichtkunst und Musik zum zweiten Male schöner schafft, weil er durch die Kunst des Ausdruckes selbst Poët wird. Suchen wir den Begriff des Ausdruckes durch einen Vergleich der Gesang- mit der Malerkunst zu verdeutlichen. Bevor der Maler selbst Gemälde erfinden und ausführen kann, muß er die Zeichnung gründlich erlernt und seinen Geschmack durch häufiges Anschauen und Studiren schöner Formen und Gruppen geläutert und gebildet haben; nicht minder nöthig ist ihm die Kenntniß der Farbenbehandlung und Übung im Führen des Pinsels. Erst nachdem er das Alles sich angeeignet, kann er die eigene Phantasie üben, indem er Entwürfe zu künftigen Werken macht und diese später beginnt. Just so ist es auch mit dem Sänger. Tonbildung, die Kunst des Athmens, Portamento, Beweglichkeit der Stimme, Vortraglehre und musikalische Kenntnisse sind ihm Zeichnung, Farbenbehandlung und Führen des Pinsels, was dem Maler das Anschauen schöner Formen, das ist diesem das Anhören klassischer Sänger; jener erlangt Geschmacksbildung durch Vermittelung des Auges, dieser durch Vermittelung des Ohres. Das aber macht noch keinen echten Künstler, denn es kann Jemand das Alles getrieben und sich angeeignet haben, ohne es durch selbsteigene Schöpfung in's Leben rufen zu können, d. h. es auszudrücken, das ist einzig und allein Sache des Talenten. Wo dieses nicht ist, da ist alle Mühe vergebens, den Ausdruck beizubringen, der eben nur durch die That erwiesen, doch nicht gelehrt werden kann; wo aber Talent sich regt, da braucht es auch nur des belehrenden Beispiels und leitender Winke. Der beste Meister vermag nichts weiter, als die Materie, die der große Urgeist schuf, zu veredeln, er ist ein Bildner, kein Prometheus, er kann nicht das belebende Feuer aus der Werkstatt der Natur entführen und der todten Masse einflößen.

Die Kunst des Ausdruckes also ist nichts Geringeres als die Kunst, das erkante Vortreffliche mit den erworbenen Mitteln zur schönen Erscheinung zu machen *).

Der Ausdruck ist mithin von dem Vortrage merklich unterschieden; dieser ist der Körper, jener der Geist im Gesange, der Vortrag entspricht der Form und Gruppierung im Gemälde, der Ausdruck der Idee des Göttlichen, die uns aus dem großen Bilde entgegenstrahlt, und nur wenn Vortrag und Ausdruck gleich vollendet sind, erhebt sich der Gesang zum Kunstwerke.

Nachdem wir so den Begriff des Ausdruckes festgestellt haben, wollen wir auch den Weg zeigen, auf welchem er einzig zu erlangen ist.

In der neueren Zeit hat der Wahn allgemein überhand genommen, ja Manche haben ausdrücklich behauptet, das

*) Die Nebenbegriffe, welche man mit dem Worte „Ausdruck“ verbindet, sind zu bekannt, als daß sie einer Erläuterung bedürften

le chanteur reproduit avec plus de beauté l'ouvrage de la poésie et de la musique, car, étant maître de l'expression, il devient poète lui-même. Essayons d'éclaircir l'idée d'expression, en faisant le parallèle du chant avec la peinture. Avant que le peintre devienne capable d'inventer et d'exécuter des tableaux, il faut qu'il se soit appliqué à une profonde étude du dessin, qu'il ait formé son goût par l'étude de belles formes et de groupes et qu'il soit maître du coloris et du pinceau. Ce n'est qu'après s'être mis en possession de toutes ces connaissances qu'il peut donner l'essor à sa fantaisie, en faisant des esquisses pour des ouvrages, qu'il veut finir dans la suite. Il en est de même du chanteur. La formation du ton, l'art de la respiration, le portamento, l'agilité de voix, l'exécution et les connaissances musicales sont pour lui le dessin, le coloris et le maniement du pinceau. L'un se forme le goût, en s'appliquant à regarder de belles formes, l'autre, en cherchant à entendre des chanteurs classiques. L'organe médiateur de la culture du goût est chez celui-là, l'oeil, chez celui-ci, l'oreille. Mais tout cela ne constitue pas encore le véritable artiste; car on peut avoir acquis toutes ces connaissances et toutes ces habiletés, sans avoir la faculté reproductive, c'est-à-dire, celle d'expression — c'est uniquement l'affaire du talent. Tous les efforts d'enseigner l'expression demeureront sans succès dans le cas qu'on n'en a pas le talent, car elle doit être documentée par le fait et ne saurait être enseignée; cependant quand on en a le talent, on n'a qu'à lui donner éveil par des exemples instructifs et par des indications sagement calculées. Le meilleur maître ne peut faire plus que se borner à ennobler la matière que l'être suprême a créée, il n'a qu'une faculté formatrice; mais il n'est pas Prométhée, il ne peut pas enlever de l'atelier de la nature le feu vivifiant pour le communiquer à une masse inerte.

L'art de l'expression consiste donc à donner du corps au beau idéal qu'on a saisi, à l'aide de moyens qu'on a acquis *).

L'expression diffère, à ce qu'on voit, sensiblement de l'exécution; celle-ci c'est le corps, celle-là c'est l'ame dans le chant; l'exécution répond à la forme et aux groupes dans un tableau, l'expression, à l'idée du divin qui s'y manifeste, et voilà pourquoi le chant ne saurait être qualifié d'ouvrage de l'art qu'en tant que l'exécution et l'expression en sont également finies.

Après avoir fixé l'idée d'expression, nous essaierons de tracer le chemin qui y conduit.

Récemment, il s'est répandu l'erreur que le véritable talent n'avait besoin ni de culture ni d'études; il y a même des personnes qui soutiennent tout de bon, que les études lui sont nuisibles, et qu'il ne brille de son plus vif éclat,

*) Les idées accessoires que l'on attache au terme d'expression sont trop connues pour avoir besoin de quelque éclaircissement.

echte Talent brauche als solches keine Studien zu machen, ja diese seien ihm sogar nachtheilig, es wäre am reinsten und vollendetsten, wie es aus der Hand der Natur komme. Es gibt keine größere Irrung als diese, welche aber leider einen Anstrich der Wahrscheinlichkeit und durch die Bequemlichkeit, die sie bietet, unzählige Anhänger sich erworben hat.

Wie Alles im Menschen, so bedarf auch sein Talent der Ausbildung, wenn es nicht zum sogenannten wilden Genie ausarten soll. Denn was ist das Talent anders als ein hoher, unter alle geistigen Fähigkeiten gleichmäfsig vertheilter Grad von Kraft? Je gleichmäfsiger diese nun ist, desto mehr ist geistige Harmonie im Menschen vorhanden, und je größer sie ist, desto mehr nähert sie sich dem Genie. Die geistige Harmonie findet sich nirgends vollkommen, da sie aber die Mutter des Kunstwerkes ist, so mufs sie ein guter Lehrer in seinem Schüler begründen und befördern, sowie es seine Aufgabe ist, die einzelnen Kräfte desselben mehr und mehr fortzubilden. Diese einzelnen, beim Ausdrucke thätigen Kräfte sind: der Verstand, das Gefühl und die Phantasie.

Vor allen Dingen mufs der Verstand des Schülers entwickelt werden, d. h. er mufs dem Lehrer stets Rechenschaft geben können, worin das Vortreffliche und worin das Verwerfliche bestehe. Das wird er aber nur dann lernen, wenn dieser, so oft er ihm irgend Etwas als Muster vorsingt, ihm auch die Gründe auseinander setzt, warum so gesungen werden mufs. Um dabei aber alle Einseitigkeit zu vermeiden und geistlose Manier zu umgehen, mufs er ihm mehre Wege zum Ziele zeigen, ihn auch selbst welche finden lassen. Dadurch wird ein bedeutender Fortschritt gethan werden, weil der Schüler begreifen wird, dafs im Gesange ein Sinn liegen könne und liegen müsse. Indem diefs aber geschieht, wird auch sein Gefühl geweckt und geläutert werden, denn die Erkenntniß des Schönen geht sogleich in alle Geisteskräfte über. Wie der Mensch das Gute nur zu kennen braucht, um es zu lieben, zu verehren, zu wünschen, mit einem Worte: um dafür zu fühlen, so braucht er auch das Schöne nur zu kennen, um davon begeistert zu werden, dafür zu fühlen.

Wird die grofse Lehre, dafs einzig durch die Entwicklung des Erkenntnißvermögens der Schönheitsinn ausgebildet werden kann, nicht befolgt, so wird das Gefühl in ein unklares, bewußtloses Schwärmen ausarten, das, statt gleich einer Sonne zu erwärmen, wie ein Irrlicht trügerisch und verlockend wirkt. Ein durch jene Vernachlässigung Verbildeter wird gewöhnlich das Überraschende für schön, das Schöne für matt und alltäglich, das Originell-Unnatürliche für erhaben und das Natürliche für gemein halten.

Wer hingegen auf die von uns vorgeschriebene Weise gebildet ist, der wird gegen jeden Irrthum durch doppelte Waffen geschützt sein: einmal durch einen scharfen Verstand und zweitens durch ein veredeltes und richtiges Gefühl. Ja

que lorsqu'on le laisse tel qu'il vient de la main de la nature. Il n'y a pas d'erreur plus grande que celle-ci; cependant, comme elle est entourée de quelques apparences de vérité et qu'elle n'empiète pas sur la commodité, elle a trouvé d'innombrables partisans.

Tout dans l'homme a besoin de culture, par conséquent le talent aussi, à moins qu'on ne veuille le laisser dégénérer en un soi-disant sauvageon de génie; car, qu'est-ce que le talent, sinon un haut degré de force départie également à toutes les facultés mentales? Plus cette distribution est égale, plus il y a d'harmonie dans l'économie intellectuelle de l'homme, et plus cette harmonie est grande, plus elle est se rapproche du génie. L'harmonie intellectuelle ne se trouve nulle part dans toute sa perfection; mais comme elle est la force génératrice de tout ouvrage de l'art, un bon maître est appelé à en jeter les fondemens dans son élève, et en général à développer et à cultiver toutes ses forces. Voilà les forces qui concourent à produire l'expression, ce sont: l'entendement, le sentiment et la fantaisie.

Il faut, avant toute autre chose, développer l'entendement de l'élève, c'est-à-dire, il faut qu'il ait une connaissance raisonnée de ce qui est excellent et de ce qui est rejetable. Mais pour l'y conduire, le maître sera obligé, toutes les fois qu'il lui chantera quelque morceau, de lui développer les raisons, pour lesquelles une telle manière de chanter est préférable à telle autre. Cependant, pour y éviter une uniformité trop scrupuleuse et une manière sans ame, le maître lui indiquera plusieurs chemins qui conduisent au but, et lui en fera trouver lui-même. Cette manière de procéder hâtera considérablement les progrès de l'élève qui comprendra en même tems, que le chant doit avoir une signification. Cela étant, son sentiment s'éveillera et s'épurera aussi, car la connaissance du beau pénètre incessamment toutes les facultés mentales. Pour aimer, honorer, désirer, en un mot: pour sentir ce qui est bon, l'homme n'a qu'à le connaître: de même, il n'a qu'à connaître le beau, pour en être inspiré, pour le sentir.

Si l'on perd de vue la grande vérité, que la culture du sens pour le beau dépend uniquement du développement des facultés pensantes, on trouvera bientôt, que le sentiment, dégénéré en fanatisme, au lieu de réchauffer comme le soleil, agira comme un feu follet, en égarant ceux qui le suivent. Un homme, ainsi conduit, prendra pour beau ce qui est surprenant, pour fade et banal ce qui est beau, pour sublime ce qui est contre nature, et pour naturel ce qui est vulgaire.

Quiconque, au contraire, s'est formé de la manière, comme nous l'avons prescrite, aura deux puissances à son côté qui le garantiront de toute erreur, savoir: un entendement pénétrant, et un sentiment juste et ennoblé. Le sentiment peut acquérir un tel degré de justesse qu'il devient

dieses kann dadurch in dem Grade erhöht werden, daß es auch da, wo das Definiren endet, ein untrüglicher Führer wird.

Ist das Gefühl ein natur- und kunstgemäfs gebildetes, so wird auch die Phantasie diesen Eigenschaften entsprechen, weil durch und während der Ausbildung des Verstandes und des Gefühles dieselbe theils vor Verirrungen bewahrt, theils geübt und gekräftigt wird.

Die Phantasie ist die schaffende Kraft im Künstler, welche durch das Gefühl in Bewegung gesetzt und durch den Verstand geleitet wird, oder, um ein Bild aus dem Leben zu entlehnen: Der Verstand ist die Überzeugung des Rechten, das Gefühl der Entschluß der Ausführung, die Phantasie die Thatkraft. Jene sind nichts ohne diese, und es ist daher die Aufgabe eines guten Lehrers, nicht nur durch den Verstand und das Gefühl mittelbar, sondern auch unmittelbar auf sie einzuwirken. Diefs geschieht theils durch Schilderungen großer Kunstmomente, theils durch Einführung in die poetischen Geheimnisse vollendeter Werke, theils durch Charakteristiken echter Künstler, durch Einweihung in den Gang ihrer Entwicklung, durch erhebendes Darstellen ihrer hohen Begeisterung, Ausdauer und deren herrlichen Folgen u. s. w.

Einer durch solches Verfahren veredelten und gesteigerten Phantasie werden keine Schwierigkeiten im Ausdrucke unbesiegbar sein, ihr wird jede zu lösende Aufgabe als Erscheinung entgegentreten, die als Ideal dem innern Gesichte des Schaffenden vorschwebt; was weder Verstand noch Gefühl ihn ahnen lassen, das wird sie dem Begeisterten wie im Blitze zuführen.

Begeisterung schafft den Ausdruck, die Nüchternheit aber wird den großen und echten nie finden, sie sieht nichts als Räthsel, wo jene nur Wesenheit und vernünftigen Zusammenhang entdeckt.

Hier werden viele Gesanglehrer verwundert fragen: Wie ist es aber möglich, diefs Alles in eine Unterrichtsstunde zusammenzudrängen?

Darauf antworte ich: Es kommt nicht darauf an, wie viel, sondern wie gesungen wird. Man muß nur den Gedanken aufgeben, nach dem von uns bisher aufgestellten Systeme im Laufe eines Jahres große Sänger zu bilden. Die Unbilligkeit wäre zu weit getrieben. Gibt man doch einem Handwerker drei bis vier Jahre Zeit zum Lernen, und ein Künstler möchte in einem Monate fertig sein. Wer aber ist Schuld daran als die Unwissenheit der Singmeister, deren ganzes Wissen oft kaum einen Monat ausfüllt.

Die gewöhnliche Unterrichts-Methode besteht darin, daß der Lehrer den einigermaßen mechanisch ausgebildeten Schüler nach der Quantität singen läßt, den Vortrag und Ausdruck aber ganz vernachlässiget, wie dermalen sogar am Conservatorium zu Paris. Nein, diefs ist erstens dem Organismus schädlich, und zweitens bleibt bei dieser Methode allerdings keine Zeit zu geistiger Ausbildung des Zöglings, welche doch, wie wir gezeigt haben, unerläßlich zum Ausdrucke ist, durch

même un guide infallible dans les régions où les définitions laissent en défaut.

Si le sentiment a reçu ce développement conforme à sa nature et aux principes de l'art, la fantaisie ne restera pas en arrière sous ce rapport, c'est que la culture de l'entendement et du sentiment prévient ses égaremens et lui imprime de l'activité et de la force.

La fantaisie, puissance créatrice dans l'artiste, est mise en jeu par le sentiment et réglée par l'entendement, ou, pour emprunter une image à la vie: l'entendement opère la conviction du juste, le sentiment la résolution de l'exécution, et la fantaisie c'est la force mouvante. Ceux-là ne peuvent rien sans celle-ci, et voilà pourquoi un bon maître apportera tous les soins de la cultiver dans son élève, non seulement médiatement, par l'entendement et le sentiment, mais aussi immédiatement. Il lui dépeindra, pour cet effet, les triomphes de l'art, il cherchera à l'initier aux mystères poétiques des ouvrages finis, à lui caractériser de véritables artistes, en dirigeant en même tems son attention sur la marche de leur développement, sur leur enthousiasme, leur persévérance et les suites brillantes qu'ont amenées ces qualités ect.

Une fantaisie ainsi cultivée ne rencontrera pas de difficultés insurmontables dans l'expression, elle trouvera pour chaque problème à résoudre un type convenable dans ces richesses idéales; enfin, son enthousiasme lui fournira des moyens, dont l'entendement et le sentiment ne sauraient rien se figurer.

L'enthousiasme, c'est la force génératrice de l'expression, la sobriété n'en rencontrera jamais celle qui est grande et véritable, celle-ci verra des énigmes, où celui-là découvre un enchaînement raisonnable et de la clarté.

Beaucoup de maîtres de chant s'écrieront tout étonnés: mais, comment est-il possible de resserrer tout cela dans une heure de leçon?

J'y réponds: Peu importe combien, mais comment on chante. On sera probablement convaincu, d'après le système que nous avons établi, qu'il est impossible de former de grands chanteurs dans le courant d'une année. En vérité ce serait une prétention outrée. N'accorde-t-on pas à un artisan trois à quatre années d'apprentissage? et un artiste qui a tant d'études à faire, doit les avoir faites dans l'espace d'un mois? Soyons justes et convenons, que l'ignorance des maîtres de chant en est la cause, car leur savoir est souvent si mince qu'il suffit à peine pour un mois.

La méthode d'enseignement ordinaire consiste en ce que le maître fait beaucoup chanter son élève tant soit peu formé mécaniquement, sans se soucier trop de l'exécution ni de l'expression, comme on le voit actuellement même au conservatoire de Paris. Ce mode de procéder nuit à l'organisme et prive l'élève du tems qu'il devrait employer à sa culture intellectuelle, démontrée comme indispensable à l'expression,

den der glänzendste Vortrag erst zum Gesange wird. Der Meister lasse den Schüler vielmehr wenig, aber mit allen Anforderungen einer strengen Schule singen und benutze die Pausen, welche er dem Schüler zur Erholung gönnt, dazu, die in diesem Kapitel von uns gegebenen Lehren zu erfüllen. Dadurch wird er noch den Vortheil gewinnen, daß sein Unterricht manchfaltig, ergötzlich sein und somit dem Schüler nie Überdruß einflößen wird.

Fünfter oder diätetischer Theil.

Von der Erhaltung der Stimme.

Wie zur Erhaltung der Gesundheit überhaupt, so dient auch zur Erhaltung der Stimme eine geregelte und mäßige Lebensweise. Diesem Grundsatz zufolge hat sich der Sänger zunächst des häufigen und starken Genusses hitziger Getränke zu enthalten. Vor Allem ist der des Bieres zu meiden, weil dieses die Stimmorgane besonders verschleimt und dadurch eine Abspannung oder Erschlaffung darin bewirkt. Der dadurch erweckte Reiz zum Husten und Spucken erzeugt überdies noch eine Art chronischer Heiserkeit, welche man wieder durch neues Trinken zu beseitigen sucht, was nicht selten Stimmverlust zur Folge hat. Viele haben überdies noch den verderblichen Wahn, daß Trinken kurz vor dem Singen und kurz nachher die Stimme stärke. Weit entfernt aber, dies zu thun, ist es vielmehr das sicherste Mittel, früher oder später die Brustwassersucht hervorzubringen. Im Gegentheile hat sich der Sänger gerade zu dieser Zeit das Trinken gänzlich zu versagen und den Durst höchstens mit etwas nicht allzu kaltem Quellwasser zu löschen. Wer bei erhitztem Körper kalt trinkt, sei es auch noch so wenig, der wagt allemal entweder völligen Verlust, oder mindestens Schwächung der Stimme, sollte es auch seiner übrigen Gesundheit nicht nachtheilig sein.

Allzufette Speisen sind der Stimme in keinem Falle zuträglich, und nicht minder schädlich ist ihr das Tabakrauchen.

Ein Hauptmittel zu ihrer Erhaltung ist ferner, daß der Sänger Nachtschwärmen und heftige Leidenschaften meide. Man wird finden, daß nach jeder durchlebten Nacht die Stimme matt, klanglos und besonders zur Coloratur untauglich ist. Dem Sänger ist nichts nöthiger als der Schlaf vor Mitternacht. Ärger, Kummer, Sorge und jedes unangenehme Gefühl, sowie die durch Hazard-Spiel erzeugte Geistesanspannung üben einen zerstörenden Einfluß auf die Tonwerkzeuge aus.

Manche Sänger pflegen durch heftig erregten und befriedigten Geschlechtstrieb die Stimme zu reizen. Nun ist zwar nicht zu leugnen, daß sie einige Stunden nach Anwendung dieser Aufregung von erhöhter Kraft scheint. Da es aber eben nur künstliche Aufregung, so ist sie das Unheilvollste, was ein

qui proprement imprime à l'exécution et même la plus brillante, le cachet du chant. Que l'élève chante peu, mais toujours avec l'observation la plus scrupuleuse des préceptes d'une école rigoureuse, et qu'il emploie les pauses, que le maître lui accorde, à étudier les principes que nous avons exposés dans ce chapitre. En faisant cela, son enseignement deviendra varié, hilare et n'inspirera pas de dégoût à son élève.

Partie Cinquième ou Diététique.

De la Conservation de la Voix.

La conservation de la voix n'exige pas moins une vie réglée et modérée que la conservation de la santé en général. Conformément à ce principe, le chanteur doit d'abord s'abstenir de l'usage fréquent de boissons spiritueuses. Avant tout, il faut, qu'il ne prenne pas de bière, c'est qu'elle emplit de pituite les organes de la voix et les relâchent par-là. En outre, elle dispose à tousser et à cracher, et produit une espèce d'enrouement chronique qu'on cherche à lever par une boisson fréquente, ce qui amène très-souvent la perte de la voix. Beaucoup de chanteurs croient bonnement, que la boisson fortifie la voix peu avant et après le chant. Mais, c'est une erreur bien pernicieuse qui, tôt ou tard, produit l'hydropisie de poitrine. C'est justement à ce tems, que le chanteur ne doit pas boire, et s'il veut se désaltérer, qu'il prenne, tout au plus, un peu d'eau vive. On court risque de perdre ou du moins d'affaiblir la voix toutes les fois qu'on prend une boisson froide, étant échauffé, ne dat-elle pas même être nuisible à la santé, en général.

Des mets trop gras ne font guère prospérer la voix; il en est de même de fumer le tabac.

En outre, le chanteur doit éviter soigneusement le bacchanales nocturnes et la fougue des passions. On trouvera, qu'après chaque nuit passée en débauche, la voix devient faible, sourde et surtout inepte au coloris. Rien n'est plus recommandable au chanteur que le sommeil avant minuit. La colère, le chagrin, les soins et, en général, tout ce qui froisse le sentiment, a une influence destructive sur les organes de la voix. Les jeux de hasard, tenant l'esprit dans une tension continuelle, ne sont pas moins nuisibles sous ce rapport.

Il y a des chanteurs qui par l'assouissement de l'instinct sexuel, violemment irrité, croient relever leurs voix. Il est vrai, que cet excitatif peut donner pour quelques heures de la force à la voix; mais, comme chaque trop grande contention amène naturellement du relâchement, il est évident, que la perte de la voix est une conséquence inmanquable de ce remède drastique.

Sänger nur irgend unternehmen kann, denn völliger Stimmverlust ist die unausbleibliche Folge davon.

Der Sänger muß nie anhaltend, sondern stets mit Zwischen-Pausen studiren. Durch die unausgesetzte Beobachtung dieser Regel bekommen die Organe eine Ausdauer und Stärke, die in Erstaunen setzt. Ganz thörig ist jene von Vielen befolgte Art des Studiums, nach welcher sie mehre Stunden hinter einander bis zur Erschöpfung singen, um es dann Tage lang wieder gänzlich zu unterlassen.

Des Morgens muß man besonders mit Vorsicht beim Singen zu Werke gehen. Diefs geschieht, wenn man anfangs nur die mitteln, leicht anschlagenden Töne versucht, nach einer halben Stunde die tieferen und zuletzt die hohen.

Man darf nicht mehr als täglich zwei Stunden mit Gesangstudien zubringen, und zwar nach folgender Zeittafel:

Nach dem Frühstück:

5 Minuten	Scala-Singen.
15 -	Pause.
10 -	Scala-Singen.
15 -	Pause.
15 -	Solfeggiren.
30 -	Pause.
30 -	Solfeggiren.

Zwei Stunden nach Tische:

10 Minuten	Scala-Singen.
15 -	Pause.
15 -	Solfeggiren.
10 -	Pause.
10 -	Solfeggiren.
10 -	Pause.
30 -	Solfeggiren.

Die Zeiteintheilung während der Unterrichtsstunden bleibt nach den von uns aufgestellten Grundsätzen zu treffen der Einsicht des Lehrers überlassen.

Ein Sänger, dem es mit seiner Ausbildung Ernst ist, wird bei dieser Vorschrift Zeit genug zur Einsammlung musikalischer Kenntnisse finden. Nur rathen wir ihm, während der Pausen keine anstrengende Geistesarbeit zu treiben.

Eben so wenig darf er viel am Schreibtische sitzen, oder heftig laufen. Auch ist ihm nicht erlaubt, irgend ein Saiten-Instrument, nicht einmal das Pianofortespiel, in dem Maße zu treiben, daß er ein eigenes gründliches Studium daraus machte, denn sein Körper wird durch den Gesang und die damit verbundenen musikalischen Studien dergestalt angegriffen, daß er keiner weitem Anstrengung fähig ist. Blasinstrumente aber darf er in keinem Maße und unter keiner Bedingung üben.

Dem Eindringen heftiger Kälte muß er den Mund verschließen und den schnellen Wechsel mit großer Wärme vermeiden.

Le chanteur ne doit pas étudier sans interruption, il est, au contraire, de toute nécessité qu'il fasse des pauses de tems à autre. Par une stricte observation de cette règle, ses organes parviendront à une solidité et une force surprenantes. Qu'est-il insensé, de s'attacher à la règle qui prescrit de s'exercer plusieurs heures de suite jusqu'à un épuisement entier, la suite en est, que l'élève est obligé de renoncer pour quelque tems à toute étude!

Le matin, il faut user de la plus grande précaution dans les exercices de chant. D'abord, qu'on ne chante que les tons médiaux, faciles à rendre; une demi-heure après, les tons graves; et que l'on finisse par les tons aigus.

L'exercice journalier ne doit pas excéder la durée de deux heures; on peut le régler d'après l'ordre suivant:

Après le déjeuner:

Exercice de la gamme de 5 minutes.
Pause de 15 -
Exercice de la gamme de 10 -
Pause de 15 -
Solfège de 15 -
Pause de 30 -
Solfège de 30 -

Deux heures après le dîner:

Exercice de la gamme de 10 minutes.
Pause de 15 -
Solfège de 15 -
Pause de 10 -
Solfège de 10 -
Pause de 10 -
Solfège de 30 -

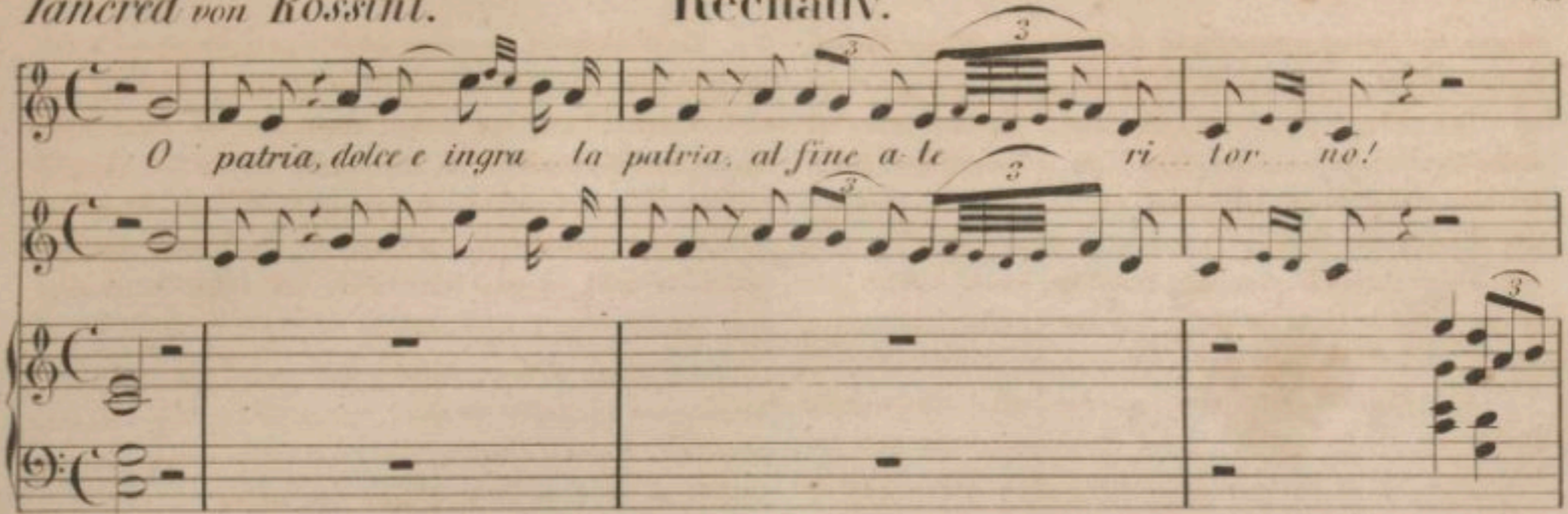
La distribution du tems pendant les heures de leçon dépendra d'ailleurs du jugement du maître.

Un chanteur qui pense sérieusement à son perfectionnement aura, en s'astreignant à cet ordre, assez de tems pour recueillir des connaissances musicales. Mais, nous lui conseillons de ne pas s'adonner, pendant les pauses, à des études qui demandent une grande contention d'esprit.

De même, il ne lui est pas permis, de s'occuper trop à écrire ou à courir. Il lui est également défendu, de s'appliquer à un instrument à cordes pas même au clavecin, du moins, il faut qu'il se garde d'en faire une étude profonde, car le chant ne réclame que trop ses forces physiques et exige, d'ailleurs, tant d'autres études. Des instrumens à vent lui sont absolument défendus.

Il faut, qu'il évite soigneusement la pénétration d'un froid violent dans la bouche, ainsi que tout changement subit de température.


O patria, dolce e ingrata patria, al fine a te ri-tor-no!



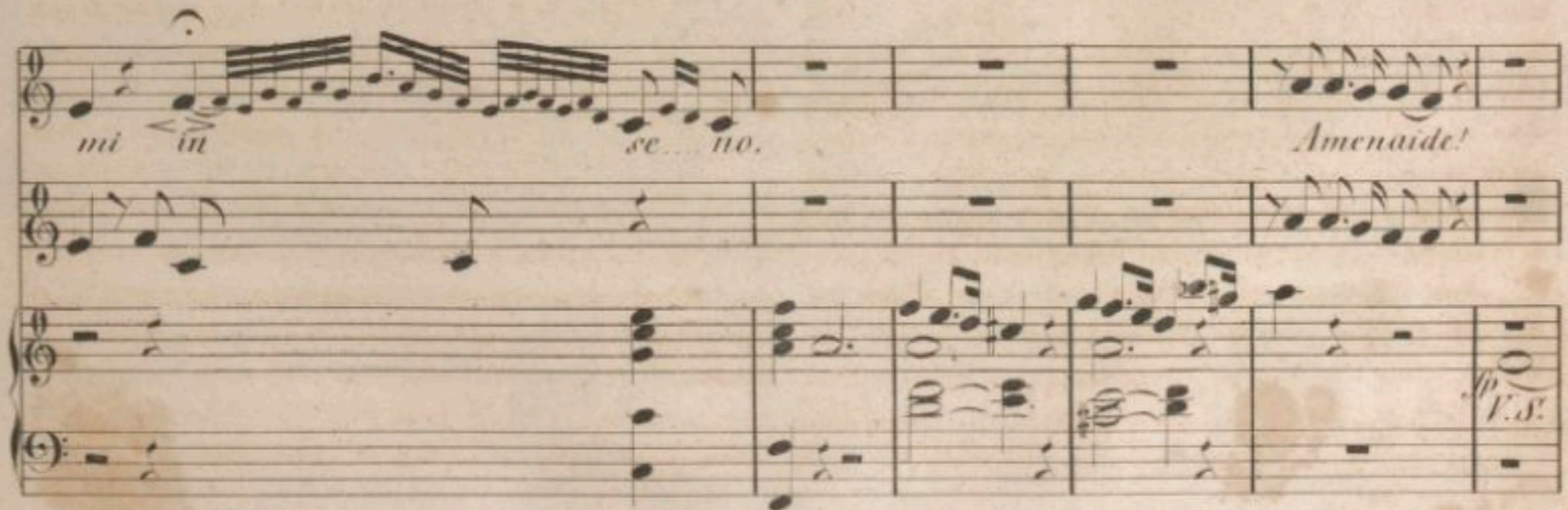
Io ti sa-luto, o cara terra deglia-vi mi-ci-li baccio!



E questo per me, gior-ao se veno comincia il core a re-spirar



mi in se-no. Amenaide!



O mio pensier so..... ave, so..... lo di miei so spi ri,

The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal lines are in a soprano and alto register. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal staves.

de vo ti miei, cele...ste o....getto!

The second system continues the vocal and piano parts. The piano accompaniment has a more active role with sixteenth-note patterns. The lyrics are written below the vocal staves.

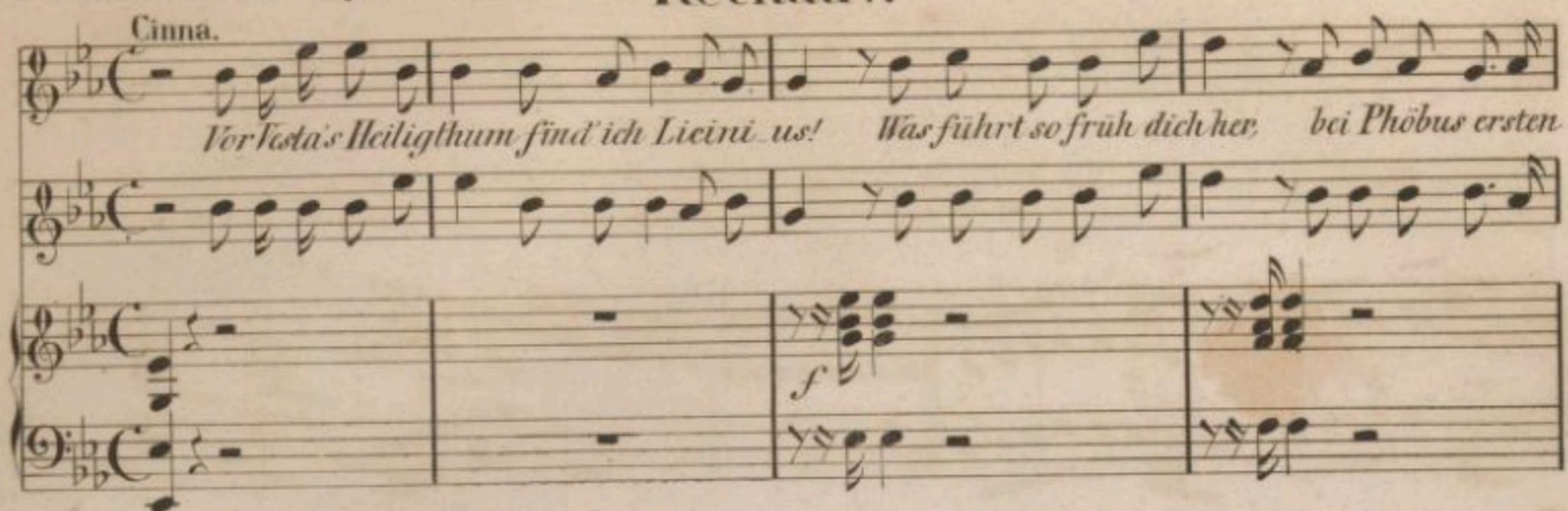
Io venni al fine, io voglio, sfidando il mio de...stino, qualunque

The third system shows the vocal lines and piano accompaniment. The piano accompaniment is characterized by a steady eighth-note accompaniment. The lyrics are written below the vocal staves.

sia, meri...tarti, o perire, a.....ni.....ma mia!

The fourth system concludes the page with the vocal lines and piano accompaniment. The piano accompaniment features a mix of eighth and sixteenth notes. The lyrics are written below the vocal staves.

Cinna.
Vor Vesta's Heiligthum find' ich Licinius! Was führt so früh dich her, bei Phoebus ersten



Strahlen? Ich las' im düstern Blick des Lebens Ueberdruß, wird

a tempo.

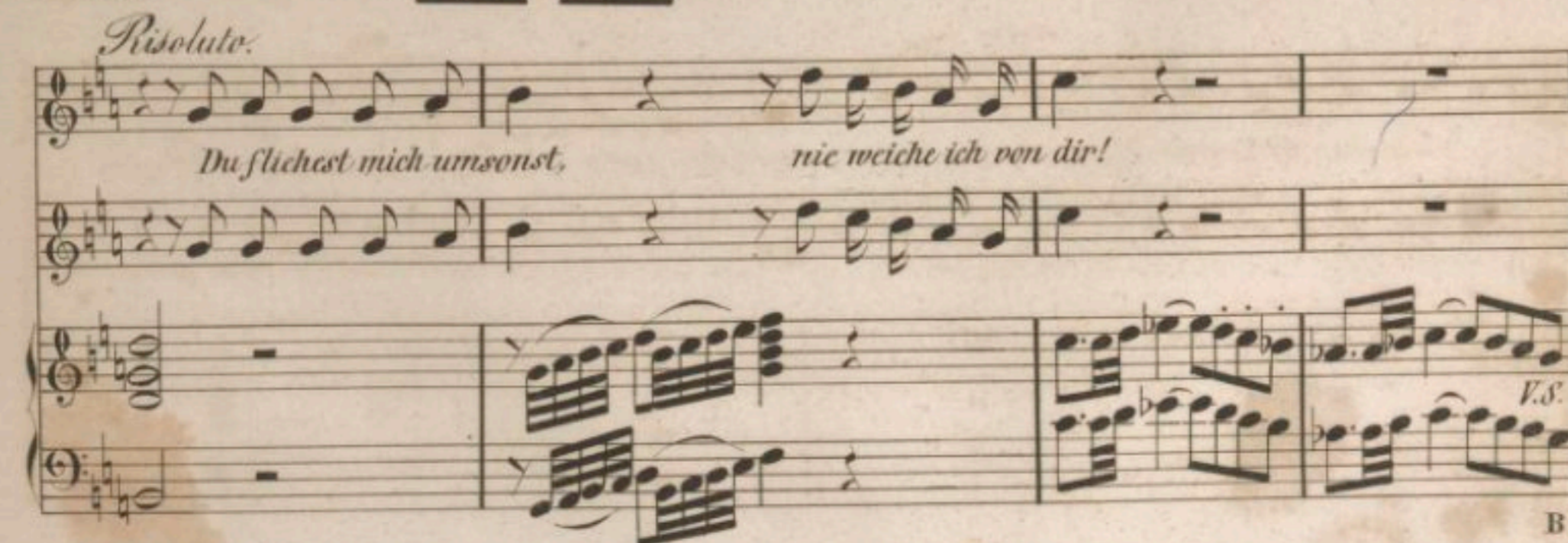


auch der Freundschaft Ton an deinem Ohr verhallen?



Risolute.
Du flüchest mich umsonst, nie weiche ich von dir!

V.S.



Licinius.

0

Cinna.

stürzt auf mich herab! o seyd barmherzig mir! Be. klagenswerth bin ich! Du!

den die Mädchen kränzen, um dessen Heldenstirn des Sieges Lorbeer glänzen,

den das zitternde Rom als Erretter be. grüßt, den der Gallier flicht dessen Schrecken du

biet. Im Triumphkehrst du heim; wor über darfst du

This system contains the first two systems of music. The first system has two vocal staves with lyrics: "biet. Im Triumphkehrst du heim; wor über darfst du". The second system continues the vocal lines. Below them is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines.

Licinius.
klagen! Des Glückes Gunst, sie schwindet leicht, auch der Lorbeer ver-

This system contains the third and fourth systems of music. The third system has two vocal staves with lyrics: "Licinius. klagen! Des Glückes Gunst, sie schwindet leicht, auch der Lorbeer ver-". The fourth system continues the vocal lines. Below them is a piano accompaniment with two staves.

welkt, auch der Purpur erbleicht! Was kann Rom meinem Herzen an zu bieten

This system contains the fifth and sixth systems of music. The fifth system has two vocal staves with lyrics: "welkt, auch der Purpur erbleicht! Was kann Rom meinem Herzen an zu bieten". The sixth system continues the vocal lines. Below them is a piano accompaniment with two staves.

Cinna.
wagen? Wo bliebe noch ein Wunsch, den Rom nicht heut erfüllt? Schon schmückt es sich zum

This system contains the seventh and eighth systems of music. The seventh system has two vocal staves with lyrics: "Cinna. wagen? Wo bliebe noch ein Wunsch, den Rom nicht heut erfüllt? Schon schmückt es sich zum". The eighth system continues the vocal lines. Below them is a piano accompaniment with two staves. The word "V.S." is written at the end of the piano part.

Fest zum fro- hen Sieges- mahle. Dann bringet dir sitt- sam ver-

Licinius.
hüllt den golde- nen Lorbeer die jüngste Ve- sta. le! Ha, was sprichst du für ein

Cinna.
Wort! Wo- her die Flammengluth! du zit- terst, du er-

bleichst, in Wall- ung ist dein Blut!

Vitellia.

Ecco il punto, o Fi- lletia! d' esaminar la tua co-

Allegro. tr

stanza, Avrai valore, che basti a ri mi rari e

tr

sangue il tuo Se sto fe - del? Se - sto, che

tr

l'ama piu della vi- ta su- a? che per tua col- pa di- venne reo?

V.S.

che t'ubbi di, cru. de. le. che in. giusta, l'a. do. ra? che in fac. cia a
morte si gran fide ti serba? e tu frattanto, non ignota a te stessa,
andrai tranquilla al la. la. mo d' Augusto? Ah! mi ve. dre
i sempre Sesto d'in. torno, E laure e i sassi temerci che lo. qua. ci

mi scoprisse ro a Tito.

The first system consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music is in a minor key, indicated by a single flat (B-flat).

A pic di suo i vada si il tutto a pale sar

The second system consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music continues in the same minor key.

Si sce mi il de lit to di Sesto. se scusar non si puo col fallo mio l'im.

The third system consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music continues in the same minor key.

pe ro ed l me nei speranza a di o!

The fourth system consists of four staves. The top two staves are vocal lines in treble clef, with lyrics underneath. The bottom two staves are piano accompaniment in treble and bass clefs. The music concludes with a double bar line.

Ihr Schwestern, heute wird Li-ci-ni-us triu-um-

phiren; er ist's, der Rom be-freit von des Ver-der-bens Rand. Euch

steht der Vor-zug zu, mit dem ge-weiheten Band des Hel-den Stirn zu

zie-ren, euch wird der Ruhm zu Theil, daß Rom vor euch sich beugt, des Völ-kes Ma-je-

stät, die Consuln und die Väter, ja, daß der Lictor selbst, vor
 euch, als Rom's Retter, in Demuth seine Fesseln neiget. Geht in den

Tempel, geht zu unsers Opfers Weihe, damit das hohe

Rom der Götter Schutz sich freue.

Recitativ.

Priester. Tamino

Wo willst du kühner Fremdling hin? was suchst du hier im Heiligthum? Der Lieb' und

Andante a tempo.

Priester.

Tugend Eigen thum. Die Wor te sind von hohem Sinn! Al lein, wie

willst du diese finden? Dich leitet Lieb' und Tugend nicht, weil Tod und Rache dich ent

Adagio a tempo.

Tamino. Priester.

sün den. Nur Rache für den Bö se wicht! Den wirst du wohl bei uns nicht

Tamino. *finden. Sarastro herrscht in diesen Gründen!* **Priester.** *Ja, ja! Sa- ra- stro herrschet*

Tamino. *hier. Doch in dem Weisheit. tempel nicht!* **Priester.** *Er herrscht im Weisheit. tempel hier.* **Tamino.** *So ist denn*

Priester. *Al- les Heuchelei! Willst du schon wie- der gehn?*

Tamino. *Ja, ich will gehn, froh und frei, nie cu- ern Tem- pel schu!*

V. S.

Tamino.

Erklär' dich näher mir, dich täuschet ein Betrug. Sa- raastro herrschet hier, dieß

The first system of music features two vocal staves in treble and bass clefs. The lyrics are written below the vocal lines. Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music is in a minor key and 3/4 time.

Priester.

ist mir schon genug! Wenn du dein Leben liebst, so rede! bleibe da! Sa-

The second system of music features two vocal staves in treble and bass clefs. The lyrics are written below the vocal lines. Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef. The music continues in the same key and time signature.

Tamino. **Priester.** **Tamino.**

raastro hassest du? Ich hass' ihn e- wig, ja! Nun gib mir deine Gründe an. Er ist ein

The third system of music features three vocal staves. The first two staves are for Tamino and the Priest, with overlapping lyrics. The third staff is for Tamino's continuation. Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef.

Priester. **Tamino.**

Unmensch, ein Ty- rann! Ist das, was du ge- sagt, er- wiesen? Durch

The fourth system of music features three vocal staves. The first two staves are for the Priest and Tamino, with overlapping lyrics. The third staff is for Tamino's continuation. Below the vocal staves is a piano accompaniment consisting of two staves, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef.

Priester.

ein unglücklich Weib er wies, das Gram und Jammer nie der drückt! Ein

The first system of music consists of two vocal staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clef). The vocal lines are in a single melodic line with lyrics underneath. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Weib hat al so dich be rückt, ein Weib thut we nig, plaudert viel, du Jüngling

The second system continues the musical piece with two vocal staves and piano accompaniment. The vocal lines are in a single melodic line with lyrics underneath. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Tamino.

glaubst dem Zungenspiel? Sarastro handelt stets nach Pflicht, doch du kennst seine Absicht nicht. Die

The third system of music consists of two vocal staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clef). The vocal lines are in a single melodic line with lyrics underneath. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand.

Priester.

Absicht ist nur all zu klar, riß nicht der Räuber, ohn' Erbarmen, Pamina aus der Mutter Armen! Ja,

The fourth system of music consists of two vocal staves (treble and bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clef). The vocal lines are in a single melodic line with lyrics underneath. The piano accompaniment features a steady bass line and chords in the right hand. The system concludes with the marking *f. s.*

Tamino.

Jüngling, was du sagst, ist wahr! Wo ist sie, die er uns geraubt? man opferte vielleicht sie

Priester. **Tamino.**

schon? Dir dieß zu sagen, theurer Sohn, ist jetzund mir noch nicht erlaubt. Erklär' dieß

Priester. **Tamino.** **Priester.**

Räthsel, täusch mich nicht! Die Zunge bindet Eid und Pflicht. Wenn also wird die Decke schwinden? So

Andante.

bald dich führt der Weisheit Hand ins Heiligthum zum ewigen Band.

Andante.

Anmerkung. Man sieht aus diesen Beispielen, daß der Sänger auch in den ausgeführtesten Recitativen zu Gunsten der Declamation hier und da Abänderungen zu treffen, dabei aber stets die vom Componisten vorgeschriebene Modulation zu berücksichtigen hat.

Largo.

Solfeggi.

Caselli.¹

Nº 1.

Alla breve.

Nº 2.

Tempo giusto.

Nº 3.

The first system consists of two staves. The upper staff contains a sequence of notes: quarter notes, eighth notes, and quarter notes, with some notes beamed together. The lower staff contains a similar sequence of notes, including quarter notes and eighth notes.

The second system consists of two staves. The upper staff features a trill (tr) over a note in the fifth measure. The lower staff contains quarter notes and eighth notes.

Largo. *Mazzoni!*

The third system is labeled 'N° 4.' on the left. It begins with the tempo marking 'Largo.' and the name 'Mazzoni!' in the upper right. The system consists of two staves with a variety of note values and rests.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter notes and eighth notes.

The fifth system consists of two staves. The upper staff features a more active melodic line with eighth notes and quarter notes. The lower staff continues the accompaniment.

The sixth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with quarter notes and eighth notes. The lower staff provides a steady accompaniment.

The seventh system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with quarter notes. The lower staff features a more rhythmic accompaniment with eighth notes.

The eighth system consists of two staves. The upper staff concludes with a melodic phrase. The lower staff provides a final accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole note chord, followed by a series of eighth notes and a final sixteenth-note flourish. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff features a melodic line with some slurs and a final half note. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, featuring trills. The word "tr" is written above the treble staff in the second and sixth measures. The treble staff has a melodic line with trills, while the bass staff has a rhythmic accompaniment.

Allegro.

Fourth system of musical notation, marked "Allegro". The treble staff has a more active melodic line with eighth-note patterns. The bass staff has a simpler accompaniment.

Fifth system of musical notation, showing rhythmic patterns. The treble staff has eighth-note runs, and the bass staff has a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation, with a melodic flourish in the treble staff. The treble staff has a melodic line with slurs and eighth notes. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Seventh system of musical notation, featuring eighth-note patterns. The treble staff has a melodic line with eighth-note runs. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

Eighth system of musical notation, ending with a trill and a volta. The word "tr" is written above the treble staff in the final measure, and "Volta" is written below the bass staff. The treble staff has a melodic line with a trill. The bass staff has a rhythmic accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation. The treble staff begins with a fermata over a whole note, followed by a melodic phrase. A dynamic marking *lr* (piano) is placed above the first measure. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a consistent accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line starting with a grace note, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Fifth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a consistent accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a fermata over a whole note. A dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is placed above the first measure. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a consistent accompaniment.

Eighth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some accidentals, and the bass staff provides a consistent accompaniment.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a series of eighth-note runs and quarter notes, while the bass staff provides a simple harmonic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring a trill (tr) in the treble staff and a sustained bass line.

Fourth system of musical notation, including a trill (tr) in the treble staff and a melodic line in the bass staff.

N^o 5. *Andantino.*

Fifth system of musical notation, marking the beginning of a new section. It features a treble and bass staff in a 3/4 time signature with a key signature of one flat.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with a mix of eighth and quarter notes.

Seventh system of musical notation, showing a melodic line in the treble staff and a supporting bass line.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a trill (tr) and a triplet (3) in the treble staff, and a final bass line. The piece ends with the initials "V.S." in the bass staff.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The bass staff contains a bass line with eighth notes and rests.

Second system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with a slur over a group of notes. The bass staff continues the bass line.

Third system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over a group of notes. The bass staff continues the bass line.

Fourth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff includes a trill (tr) in the final measure. The bass staff continues the bass line.

Allegro.

Fifth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over a group of notes. The bass staff continues the bass line.

Sixth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over a group of notes. The bass staff continues the bass line.

Seventh system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a melodic line with a slur over a group of notes. The bass staff continues the bass line.

Eighth system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff includes a trill (tr) in the final measure. The bass staff continues the bass line.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef. The treble clef staff begins with a trill (tr) over a note. The music consists of several measures with various note values and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble clef staff features a trill (tr) at the end of the system. The bass clef staff provides a steady accompaniment.

Third system of musical notation, showing more complex melodic lines in the treble clef staff, including slurs and ties. The bass clef staff continues with its accompaniment.

Fourth system of musical notation, with the treble clef staff showing intricate melodic patterns and the bass clef staff providing harmonic support.

Fifth system of musical notation, featuring a 'y' marking above a note in the treble clef staff. The music continues with various rhythmic and melodic elements.

Sixth system of musical notation, with a trill (tr) marking above a note in the treble clef staff. The piece progresses with consistent notation.

Seventh system of musical notation, containing two trill (tr) markings above notes in the treble clef staff. The bass clef staff continues with its accompaniment.

Eighth system of musical notation, the final system on the page. It features two trill (tr) markings above notes in the treble clef staff. The piece concludes with a final cadence.

Andantino.

Nº 6.

The musical score consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The tempo is marked *Andantino*. The piece begins with a treble staff melodic line and a bass staff accompaniment. The first system shows the initial entry of the melody. The second system continues the melodic development with some trills. The third system features a more active treble line with sixteenth-note patterns. The fourth system has a prominent trill in the treble. The fifth system includes a sixteenth-note run in the treble. The sixth system features a trill in the treble and a more active bass line. The seventh system continues the melodic flow. The eighth system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music features a melodic line in the treble with slurs and accents, and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring a trill (tr) in the treble staff. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing a continuation of the melodic and rhythmic themes.

Allegro.

Fifth system of musical notation, starting with a 3/8 time signature. The tempo is marked *Allegro*. The music is more rhythmic and active.

Sixth system of musical notation, featuring a trill (tr) in the treble staff. The piece continues with intricate melodic and rhythmic patterns.

Seventh system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble staff. The marking *F. S.* is visible at the end of the system.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with some rests and slurs. The bass staff continues the accompaniment with eighth notes and some rests.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and accents.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs.

Sixth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs.

Seventh system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs.

Eighth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs and accents, ending with a trill (tr) and a fermata. The bass staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes and slurs.

Andantino.

Nº 7.

The musical score is written for piano and consists of eight systems, each with a treble and bass staff. The tempo is marked *Andantino*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The piece begins with a half note in the treble and a quarter note in the bass. The first system shows a simple accompaniment. The second system introduces more complex rhythmic patterns with eighth notes. The third system features a trill in the treble staff. The fourth system continues with similar patterns and another trill. The fifth system shows a change in the bass line. The sixth system has a more active treble line. The seventh system features a dense texture with many sixteenth notes. The eighth system concludes with a *V.S.* (Verso) marking in the treble staff.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a trill (tr) over a series of eighth notes. The bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes.

Allegro.

The second system is marked *Allegro.* and is in 3/4 time. It features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment.

The third system continues the piece, with the treble staff featuring several trills (tr) and slurs over the notes. The bass staff continues with a consistent accompaniment.

The fourth system shows further melodic development in the treble staff, with various note values and slurs. The bass staff maintains the accompaniment.

The fifth system includes a trill (tr) in the treble staff. The overall texture remains consistent with the previous systems.

The sixth system features several slurs and trills (tr) in the treble staff, indicating a more technically demanding section.

The seventh system contains trills (tr) in the treble staff. The bass staff continues to provide a solid accompaniment.

The eighth system concludes the page with a triplet (3) in the treble staff. The piece ends with a final cadence in both staves.

Nº 8.

Largo.

The first system of the piece, marked 'Largo', consists of two staves. The right-hand staff begins with a whole note chord, followed by a series of half notes and quarter notes. The left-hand staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

The second system continues the 'Largo' section. The right-hand staff features a melodic line with some grace notes and slurs. The left-hand staff continues with a steady accompaniment.

The third system of the 'Largo' section. A trill (tr) is indicated above a note in the right-hand staff. The melodic line continues with various note values and slurs.

The fourth system of the 'Largo' section. The right-hand staff has a more active melodic line with eighth notes and slurs. The left-hand staff maintains the accompaniment.

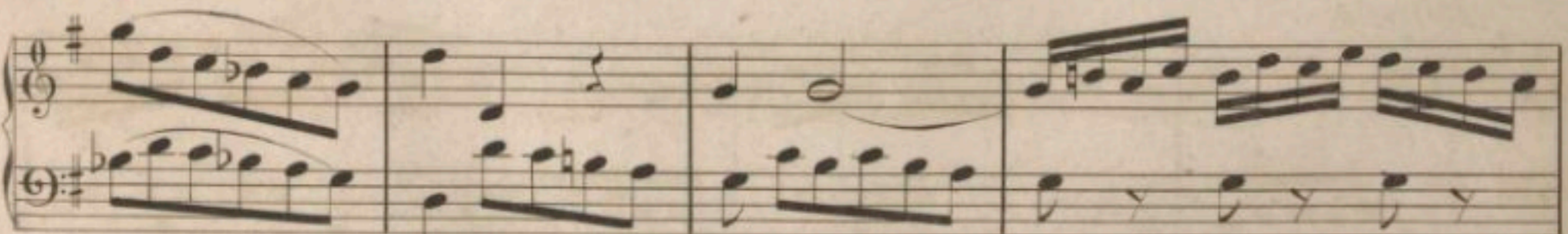
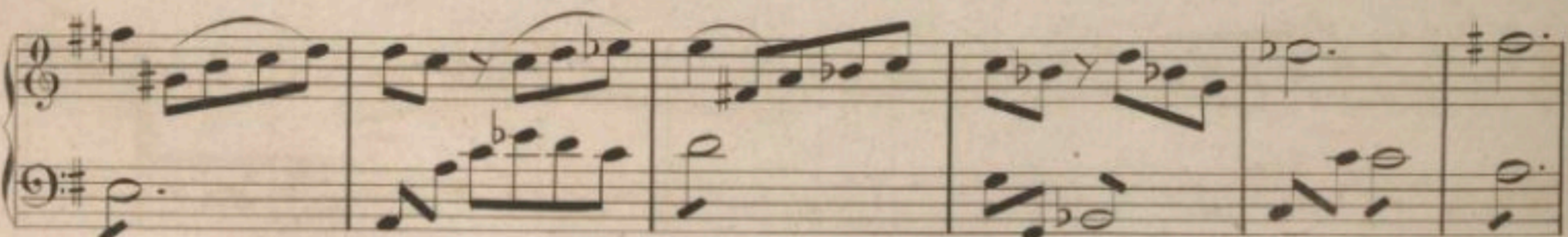
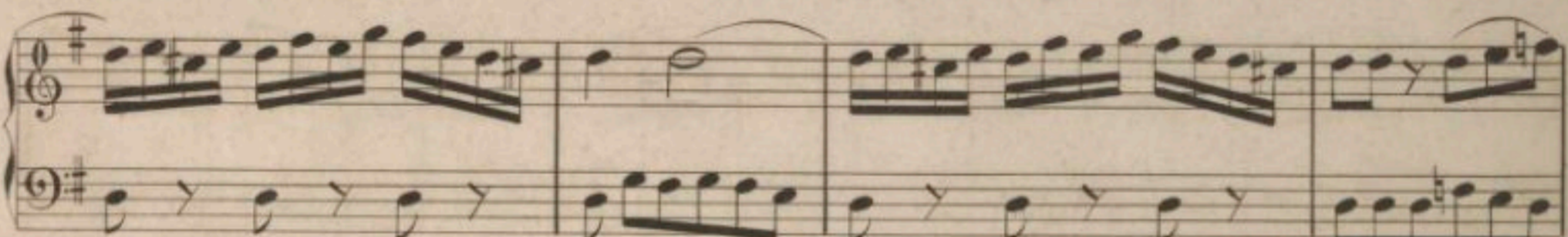
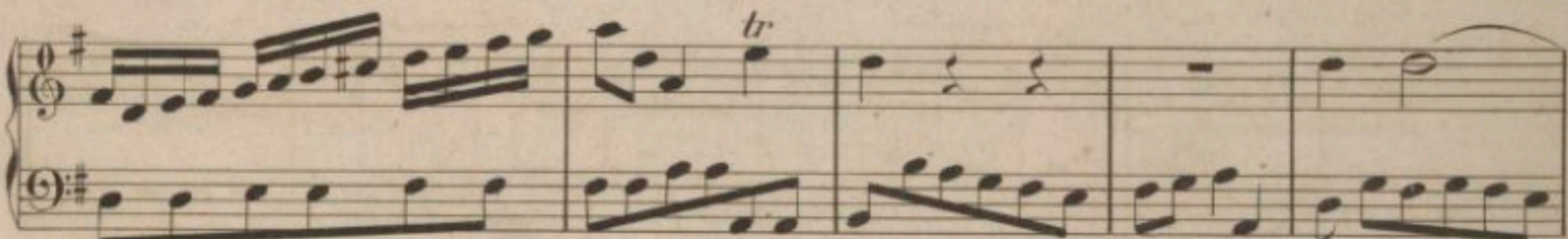
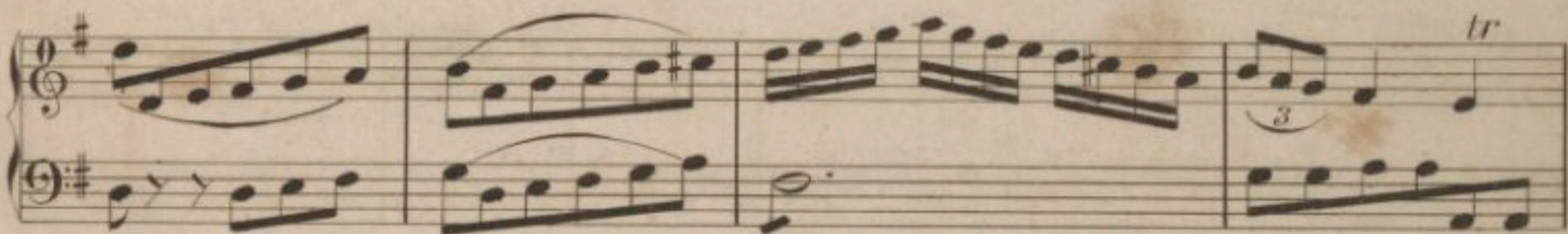
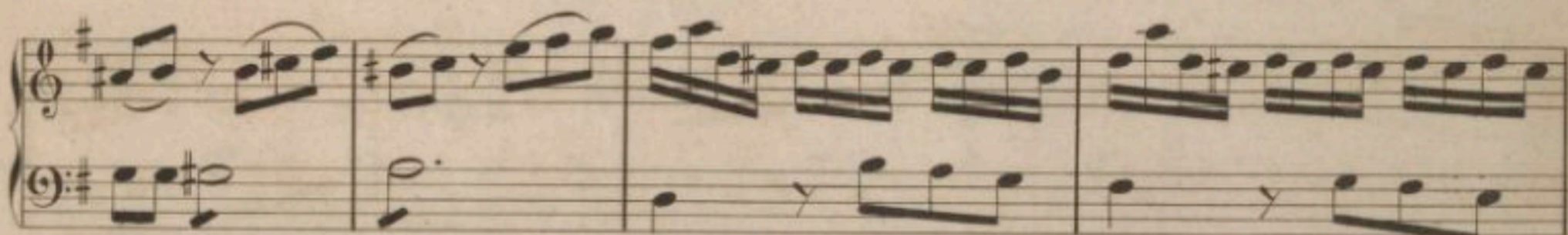
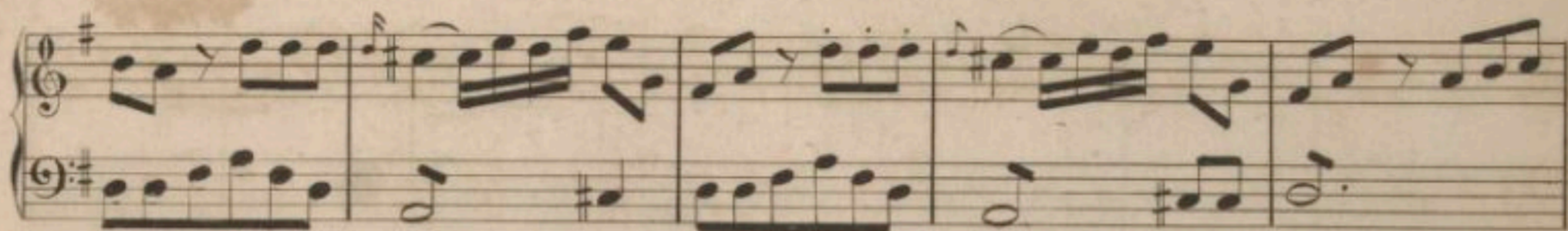
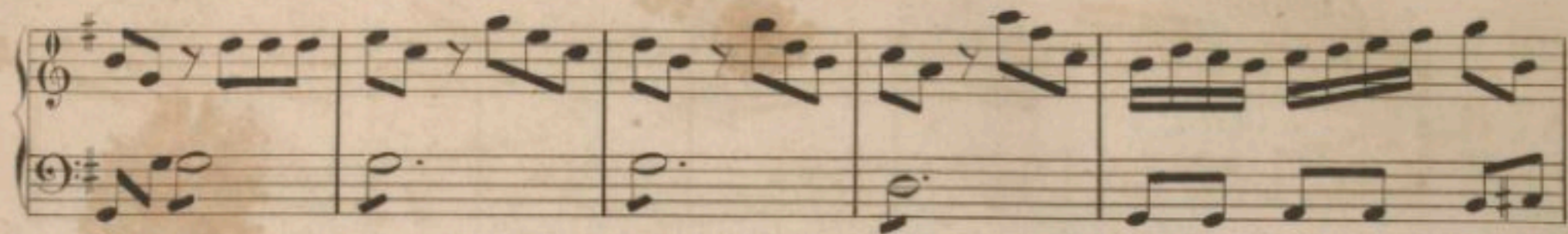
The fifth system of the 'Largo' section. A trill (tr) is indicated above a note in the right-hand staff. The melodic line continues with various note values and slurs.

The sixth system of the 'Largo' section. The right-hand staff features a melodic line with eighth notes and slurs. The left-hand staff continues with the accompaniment.

The seventh system of the 'Largo' section. The right-hand staff has a melodic line with eighth notes and slurs. The left-hand staff continues with the accompaniment.

Allegro.

The eighth system, marked 'Allegro', is in 3/4 time. The right-hand staff features a more active melodic line with eighth notes and slurs. The left-hand staff has a rhythmic accompaniment with eighth notes. The system ends with a double bar line and the initials 'V. S.' written below the right-hand staff.



First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, showing further development of the musical themes.

Fourth system of musical notation, ending with a trill (tr) in the treble staff.

Andantino.

Nº 9.

Fifth system of musical notation, marked *Andantino.* and numbered *Nº 9.* The time signature changes to 3/4. The music is in a more relaxed tempo.

Sixth system of musical notation, continuing the *Andantino* piece.

Seventh system of musical notation, featuring more complex melodic lines.

Eighth system of musical notation, concluding the piece with the initials *F.S.* in the bottom right corner.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff begins with a trill (tr) over a quarter note. The bass staff features a series of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a melodic line with some slurs, and the bass staff continues with eighth notes.

Third system of musical notation. The treble staff features a trill (tr) over a quarter note. The bass staff continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has three trills (tr) over quarter notes. The bass staff continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a triplet (3) over three eighth notes. The bass staff continues with eighth notes.

Seventh system of musical notation, starting with the tempo marking *Allegro.* The time signature changes to 2/4. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues with eighth notes.

Eighth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with slurs. The bass staff continues with eighth notes.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic textures in both staves.

Third system of musical notation, featuring more complex rhythmic patterns and melodic runs in the treble staff.

Fourth system of musical notation, including a trill (tr) in the treble staff and a more active bass line.

Fifth system of musical notation, showing intricate melodic passages in both staves.

Sixth system of musical notation, with a focus on rhythmic complexity and melodic ornamentation.

Seventh system of musical notation, featuring dense melodic textures and complex rhythmic figures.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained bass line. The initials "V. S." are written in the bottom right corner of the system.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with several trills marked 'tr'. The bass staff provides a rhythmic accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features a treble and bass clef staff with various musical notations including trills and slurs.

Larghetto.
N° 10.

Third system of musical notation, marked 'Larghetto'. It begins with a common time signature 'C' and consists of a treble and bass clef staff.

Fourth system of musical notation, continuing the 'Larghetto' section with a treble and bass clef staff.

Fifth system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff. This system includes several trills ('tr') and sixteenth-note passages marked with a '6'.

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

Seventh system of musical notation, featuring a treble and bass clef staff.

Eighth system of musical notation, the final system on the page, consisting of a treble and bass clef staff.

tr tr

Allegro assai.

3/8

V.S.

tr

Nº 11. *Andantino grazioso.*

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a melodic line of eighth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar melodic and harmonic patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring more complex melodic figures in the treble staff, including some slurs and accents.

Fourth system of musical notation, showing further development of the melodic and harmonic themes.

Fifth system of musical notation, including trills (tr) in the treble staff, adding a decorative element to the melody.

Sixth system of musical notation, concluding the section with a double bar line at the end of the treble staff.

Allegro con spirito.

Seventh system of musical notation, starting a new section in 2/4 time. The treble staff features a rapid, rhythmic melody of eighth notes.

Eighth system of musical notation, continuing the fast-paced section. The piece concludes with the initials 'F. S.' in the bottom right corner.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff begins with a whole note chord, followed by eighth-note patterns. The bass staff features a steady eighth-note accompaniment.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring a trill (tr) in the treble staff. The bass staff continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, showing more complex melodic lines in the treble staff and accompaniment in the bass.

Fifth system of musical notation, with the treble staff showing a more active melodic line and the bass staff providing harmonic support.

Sixth system of musical notation, including a measure with a whole note chord marked with an 'x' in the bass staff.

Seventh system of musical notation, continuing the melodic and accompanimental themes.

Eighth system of musical notation, concluding the page with a trill (tr) in the treble staff.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex, fast-moving melodic line with many sixteenth notes. The bass staff provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation. The treble staff includes trills, indicated by the 'tr' marking above certain notes. The bass staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff features a trill in the final measure, marked with 'tr'. The bass staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation. The treble staff contains multiple trills, each marked with 'tr'. The bass staff continues the accompaniment.

Andantino.

Nº 12.

Fifth system of musical notation, the beginning of 'Nº 12'. It is in 3/4 time and features a more relaxed tempo. The treble staff has a melodic line with some grace notes, and the bass staff has a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation. The treble staff continues the melody with grace notes and slurs. The bass staff continues the accompaniment.

Seventh system of musical notation. The treble staff features a melodic line with grace notes and slurs. The bass staff continues the accompaniment.

Eighth system of musical notation. The treble staff features a melodic line with grace notes and slurs. The bass staff continues the accompaniment. The system ends with the initials 'V.S.' in the bottom right corner.

First system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

Second system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

Third system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

Fourth system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

Fifth system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

Allegro.

Sixth system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

Seventh system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

Eighth system of musical notation, featuring treble and bass staves with various notes and trills (tr).

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a more active melodic line with frequent sixteenth-note runs, and the bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. A trill (tr) is indicated above a note in the treble staff. The melodic line remains intricate with sixteenth-note patterns.

Fourth system of musical notation. Another trill (tr) is present above a note in the treble staff. The piece continues with complex rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation. The treble staff shows a melodic phrase with a slur, and the bass staff has a more active accompaniment with eighth notes.

Sixth system of musical notation. The treble staff features a dense texture of sixteenth notes, and the bass staff has a simpler accompaniment.

Seventh system of musical notation. The piece concludes with a final melodic flourish in the treble staff. The text "V. 8." is written in the lower right of the system.

First system of musical notation, consisting of a treble and bass staff. The treble staff features a complex melodic line with many sixteenth and thirty-second notes. The bass staff provides a simple accompaniment with a few notes and rests.

Second system of musical notation, continuing the piece. The treble staff has a very active melodic line with frequent sixteenth-note patterns. The bass staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The treble staff shows a melodic line with some slurs and accents. The bass staff has a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff features a dense texture of sixteenth-note runs. The bass staff has a simple accompaniment with some rests.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with some grace notes and slurs. The bass staff continues with a simple accompaniment.

Sixth system of musical notation, the final system on the page. It includes trills marked with 'tr.' in the treble staff. The treble staff has a melodic line with some slurs and accents. The bass staff has a simple accompaniment.

Für Contr'-Alt, Bass und Baritono.^{*)}
Pour la Haute-contre, la Basse et le Bariton.^{**)}

Caselli.

Largo.

Nº 1.

Alla breve.

Nº 2.

Tempo giusto.

Nº 3.

*) Für den Contr'-Alto müssen diese Solfeggi eine Octave höher gesetzt werden.
 **) La haute-contre aura à chanter ces solfeges d'une octave plus haut.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in the key of D major (two sharps) and 3/4 time. The music features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melody in the treble with some grace notes and slurs.

Largo. *Maxzoni.*

N^o 4.

The second system of music is marked 'Largo' and 'N^o 4.'. It consists of two staves in the same key and time signature as the first system. The tempo is significantly slower. The music is characterized by long, flowing lines with many slurs and some trills. The signature 'Maxzoni.' is written in the right margin of this system.

The third system of music continues the piece with two staves. It features a more active bass line with eighth-note patterns and a treble line with slurs and some trills.

The fourth system of music continues with two staves, showing a continuation of the eighth-note accompaniment in the bass and melodic lines in the treble.

The fifth system of music continues with two staves, featuring similar rhythmic and melodic patterns to the previous systems.

The sixth system of music is the final system on the page, consisting of two staves. It concludes with a trill in the treble staff and a final chord in the bass staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a melodic line with a slur over the first four measures and a trill in the fifth measure. The lower staff provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff continues the melodic line with a slur over the first two measures. The lower staff continues the accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a slur over the first two measures. The lower staff continues the accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff includes a trill (tr) in the second measure. The lower staff continues the accompaniment.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff begins with the tempo marking *Allegro*. The lower staff continues the accompaniment.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The lower staff continues the accompaniment.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a slur over the first two measures. The lower staff continues the accompaniment.

Eighth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff has a slur over the first two measures. The lower staff continues the accompaniment. The system concludes with the marking *V.S.* (Verso).

This page contains ten systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests and trills. The paper shows signs of age, including yellowing and foxing.

Andantino.

Nº 5.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a trill (tr) and a triplet (3) over a series of notes. The bass staff provides a steady accompaniment with eighth notes.

The second system continues the piece. The treble staff has several measures with rests, while the bass staff maintains a consistent eighth-note accompaniment.

The third system shows the treble staff with a slur over a group of notes. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment.

The fourth system features a slur in the treble staff over a series of notes. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment.

The fifth system includes a trill (tr) in the treble staff. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment.

Allegro.

The sixth system, marked *Allegro*, shows a slur in the treble staff. The bass staff continues with its eighth-note accompaniment.

The seventh system continues the *Allegro* section with a slur in the treble staff and eighth-note accompaniment in the bass.

The eighth system concludes the page with a slur in the treble staff and eighth-note accompaniment in the bass.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with quarter and eighth notes.

Second system of musical notation, featuring trills in the upper staff. The notation includes slurs and various note values across both staves.

Third system of musical notation, showing a trill in the upper staff. The lower staff continues with a steady accompaniment.

Fourth system of musical notation, with a trill in the upper staff. The piece continues with complex rhythmic patterns in both staves.

Fifth system of musical notation, featuring a melodic line with slurs in the upper staff and a supporting bass line.

Sixth system of musical notation, showing a melodic line with slurs in the upper staff and a supporting bass line.

Seventh system of musical notation, featuring a melodic line with slurs in the upper staff and a supporting bass line.

Eighth system of musical notation, including trills in the upper staff. The system concludes with the instruction "V.S." (Vincula) in the lower right corner.

The first system of music consists of two staves. The right hand begins with a trill (tr) on a whole note, followed by a series of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Andantino.

Nº 6.

The second system is marked 'Andantino.' and 'Nº 6.'. It begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F#, C#, G#), and a common time signature (C). The right hand features a melodic line with slurs and a trill (tr) on a whole note. The left hand provides a harmonic accompaniment.

The third system continues the piece with similar melodic and accompaniment patterns in the right and left hands.

The fourth system continues the piece with similar melodic and accompaniment patterns in the right and left hands.

The fifth system continues the piece with similar melodic and accompaniment patterns in the right and left hands.

The sixth system continues the piece with similar melodic and accompaniment patterns in the right and left hands. It includes a trill (tr) and a sixteenth-note figure (6) in the right hand.

The seventh system continues the piece with similar melodic and accompaniment patterns in the right and left hands. It includes a trill (tr) and a sixteenth-note figure (6) in the right hand.

The musical score is written on eight systems, each with two staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/8. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills are indicated by the abbreviation 'tr' above certain notes. The first ending is marked 'V.S.' at the bottom right of the final system. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

This page contains ten systems of handwritten musical notation for piano. Each system consists of two staves, with the upper staff in treble clef and the lower staff in bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. There are several instances of slurs and accents throughout the piece. A few notes are marked with an 'x', possibly indicating a correction or a specific performance instruction. The paper shows signs of age, with some staining and discoloration.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of two sharps (F# and C#). The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some accidentals, such as a sharp sign above a note in the second measure of the upper staff.

Andantino.

Nº 7.

The second system begins with the tempo marking *Andantino.* and the number *Nº 7.* The music continues on two staves in the same key signature. It features a mix of rhythmic patterns, including quarter and eighth notes, and rests.

The third system continues the piece on two staves. The notation includes various rhythmic values and rests, maintaining the key signature of two sharps.

The fourth system shows two staves of music. It includes trills, indicated by the 'tr' symbol above notes in the upper staff. The rhythmic patterns continue with eighth and sixteenth notes.

The fifth system continues with two staves of music, featuring trills and other ornaments. The notation is dense with rhythmic activity.

The sixth system shows two staves of music, continuing the piece with various rhythmic patterns and ornaments.

The seventh system is the final one on the page, consisting of two staves of music. It concludes with a trill in the upper staff and a fermata-like symbol in the lower staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex, rapid melodic line with many sixteenth notes and slurs. The lower staff provides a more rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The upper staff has dense, fast-moving passages, while the lower staff continues with a steady accompaniment.

Third system of musical notation. The upper staff includes trills, indicated by the 'tr' marking above certain notes. The lower staff continues with a consistent rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, beginning with the tempo marking *Allegro.* in the upper left. The upper staff has a more active melodic line, and the lower staff provides a solid harmonic base.

Fifth system of musical notation. The upper staff features a melodic line with some rests and slurs, and the lower staff continues with a steady accompaniment.

Sixth system of musical notation. The upper staff includes a triplet of notes, marked with a '3' and a wavy line. The lower staff continues with a consistent accompaniment.

Seventh system of musical notation. The upper staff has a melodic line with slurs and rests, and the lower staff continues with a steady accompaniment.

Eighth system of musical notation, the final system on the page. The upper staff has a melodic line with slurs, and the lower staff concludes with a steady accompaniment.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures with notes, rests, and trills marked 'tr'. The lower staff is in bass clef and contains a continuous line of eighth notes.

N^o 8. *Largo.*

The second system begins with the tempo marking 'Largo.' and the number 'Nº 8.'. It consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures with notes, rests, and trills marked 'tr'. The lower staff is in bass clef and contains a continuous line of eighth notes.

The third system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures with notes, rests, and trills marked 'tr'. The lower staff is in bass clef and contains a continuous line of eighth notes.

The fourth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures with notes, rests, and trills marked 'tr'. The lower staff is in bass clef and contains a continuous line of eighth notes.

The fifth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures with notes, rests, and trills marked 'tr'. The lower staff is in bass clef and contains a continuous line of eighth notes.

The sixth system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures with notes, rests, and trills marked 'tr'. The lower staff is in bass clef and contains a continuous line of eighth notes.

The seventh system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures with notes, rests, and trills marked 'tr'. The lower staff is in bass clef and contains a continuous line of eighth notes. The system ends with the initials 'V.S.' in the bottom right corner.

The first system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a common time signature. It contains four measures of music, with a trill (tr) indicated above the second measure. The lower staff begins with a bass clef and the same key signature and time signature, also containing four measures of music.

Allegro.

The second system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a 5/4 time signature. It contains four measures of music. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a 5/4 time signature, also containing four measures of music.

The third system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains four measures of music. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature, also containing four measures of music.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains four measures of music. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature, also containing four measures of music.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains four measures of music. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature, also containing four measures of music.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains four measures of music, with a trill (tr) indicated above the fourth measure. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature, also containing four measures of music.

The seventh system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains four measures of music, with a trill (tr) indicated above the second measure. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature, also containing four measures of music.

The eighth system of music consists of two staves. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps, and a common time signature. It contains four measures of music. The lower staff begins with a bass clef, a key signature of two sharps, and a common time signature, also containing four measures of music.

First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clefs). The music includes various notes, rests, and accidentals (flats and naturals).

Second system of musical notation, continuing the piece with similar notation.

Third system of musical notation, continuing the piece with similar notation.

Fourth system of musical notation, continuing the piece with similar notation.

Fifth system of musical notation, continuing the piece with similar notation.

Sixth system of musical notation, continuing the piece with similar notation.

Andantino.

Nº 9.

Seventh system of musical notation, starting with the tempo marking *Andantino.* and the number **Nº 9.** It features a treble and bass clef with various notes and accidentals.

Eighth system of musical notation, continuing the piece with similar notation. The notation includes the marking *f.s.* at the end of the system.

This page of handwritten musical notation, numbered 42, contains ten systems of music. Each system consists of two staves, a treble clef on the left and a bass clef on the right. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and slurs. Several measures feature trills, indicated by the abbreviation 'tr'. The manuscript shows signs of age, with some ink bleed-through and staining on the paper.

Allegro.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of two staves each. The music is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The tempo is marked *Allegro.* The score includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A trill is marked with *tr* above a note in the seventh system. The piece concludes with the instruction *F. S.* (Finis) in the bottom right of the final system.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a complex, rapid sixteenth-note pattern, while the lower staff provides a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation, continuing the piece with similar rhythmic patterns in both staves.

Third system of musical notation, featuring a trill (tr) in the upper staff.

Fourth system of musical notation, ending with a double bar line.

Larghetto.

Nº 10.

Fifth system of musical notation, beginning with a common time signature (C) and a slower tempo.

Sixth system of musical notation, continuing the piece.

Seventh system of musical notation, featuring multiple trills (tr) and sixteenth-note passages.

Eighth system of musical notation, concluding the piece.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by 'tr' above certain notes in the upper staff.

Allegro assai.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one sharp (F#). The time signature changes from 5/8 in the upper staff to 3/8 in the lower staff. The music is characterized by dense, rapid rhythmic patterns, primarily consisting of eighth and sixteenth notes.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one sharp (F#). The music continues with dense rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together.

The fourth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one sharp (F#). The music continues with dense rhythmic patterns, with the lower staff showing a more regular eighth-note pattern.

The fifth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one sharp (F#). The music continues with dense rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together.

The sixth system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both are in a key signature of one sharp (F#). The music continues with dense rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes. The system concludes with a first ending (F.S.) marking in the lower staff.

First system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

Second system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

Third system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

Fourth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

Fifth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

Sixth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests, ending with a trill (tr.) and a fermata. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

Andantino grazioso.

Nº 11.

Seventh system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

Eighth system of musical notation, consisting of two staves. The upper staff features a treble clef, a key signature of two sharps, and a 3/4 time signature. It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff features a bass clef and contains a bass line with eighth-note patterns.

This page of handwritten musical notation consists of ten systems of two staves each. The music is written in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. Notable features include:

- Triplet markings (3) in the first system, second system, and fourth system.
- Trills (tr) in the eighth system.
- A double bar line at the end of the tenth system, with the tempo marking *Allegro. V.S.* written below it.

48 *Allegro con spirito*

This page of handwritten musical notation is for a piano piece, page 48, titled "Allegro con spirito". The score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of ten systems of two staves each. The notation is dense and features many slurs, accents, and dynamic markings. A trill (tr) is marked above a note in the fifth system. The paper shows signs of age, including some staining and foxing.

First system of musical notation, featuring a treble and bass clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The music consists of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, including a trill (*tr*) marking above a note in the treble clef.

Third system of musical notation, showing a continuation of the piece with various rhythmic patterns.

Fourth system of musical notation, featuring trill (*tr*) markings in both the treble and bass clefs.

Fifth system of musical notation, with trill (*tr*) markings and a fermata over a note.

Sixth system of musical notation, containing multiple trill (*tr*) markings.

Andantino.

Nº 12.

Seventh system of musical notation, starting with a 5/4 time signature and the tempo marking *Andantino.* The piece is numbered "Nº 12."

Eighth system of musical notation, concluding with the initials "F. S."

This page of handwritten musical notation, numbered 50, contains ten systems of music. Each system consists of two staves, likely representing the right and left hands of a piano. The notation is written in a historical style, featuring various note values, rests, and dynamic markings. Key features include:

- Staff 1:** The right hand begins with a half note followed by a series of eighth notes. The left hand has a half note followed by a quarter note.
- Staff 2:** Similar rhythmic patterns continue, with the right hand showing more complex sixteenth-note passages.
- Staff 3:** The right hand features a trill (tr) over a note, and the left hand has a half note.
- Staff 4:** The right hand has a trill (tr) and a flat (b) marking. The left hand has a half note.
- Staff 5:** The right hand has a flat (b) marking. The left hand has a half note.
- Staff 6:** The right hand has a flat (b) marking. The left hand has a half note.
- Staff 7:** The right hand has a flat (b) marking. The left hand has a half note.
- Staff 8:** The right hand has a flat (b) marking. The left hand has a half note.
- Staff 9:** The right hand has a trill (tr) marking. The left hand has a half note.
- Staff 10:** The right hand has a trill (tr) marking. The left hand has a half note.

Allegro.

This page contains a handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of two staves each. The tempo is marked *Allegro.* The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including *tr* (trill) and *b* (basso). The paper shows signs of age, with some foxing and staining.

Handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of two staves each. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *tr* and *truu*. The piece concludes with the word *Fine.* in the final system.



Handwritten musical notation on aged paper, consisting of ten staves. The notation is extremely faint and illegible, appearing as light brown lines and dots. The paper shows signs of age, including foxing and discoloration.

