

MÉTHODE DE CHANT

Du Conservatoire de Musique à Paris
en 3 Parties

contenant

1. *Les Principes du Chant et des Exercices pour la Voix.*
2. *Des Solfèges tirés des meilleurs Ouvrages Anciens et Modernes.*
3. *Airs dans tous les mouvemens et les Différens Caractères.*

Singeschule

des Conservatorium der Musik in Paris

in 3 Abtheilungen

enthaltend

1. *Die Grundsätze des Gesanges und Stimmübungen.*
2. *Solmisationen aus den besten ältern u. neuern Werken.*
3. *Arien in allen Taktarten und von allen Characteren.*

Erste Abtheilung

Leipzig
bey Breitkopf & Härtel
Preis 2 Rthl.

Verzeichniss des Musikverlags von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

(Die Preise sind in Sächs. Courant gestellt, den Louisd'or zu 5½ Thlr. den Laubth. zu 1½ Thlr. gerechnet.)

Ausser nachverzeichneten Musikalien unseres eigenen Verlags, ist bey uns zu finden:

Ein vollständiges Lager, aller neuen und vieler älterer Musik, für alle Instrumente, welche in Deutschland und in den vorzüglichsten ausländischen Musikhandlungen erschienen ist. Es werden davon besondere Verzeichnisse ausgegeben. Diejenigen, welche beträchtliche Parthien Musik auf einmal von uns nehmen, erhalten einen verhältnissmäßigen Rabat vom Ladenpreise.

Eine starke Sammlung geschriebener älterer und neuerer Musik für alle Instrumente, Partituren von teutschen und italiänischen Opern, Kirchenstücken etc. von welchen wir auf Bestellung richtige Abschriften liefern. Hiervon ein besonderes Verzeichniss.

Ein steter und starker Vorrath guter, musikalischer Instrumente: als Pianoforte's in Flügel- und Tafelform von den berühmtesten Wiener und an-

dern Meistern; Ditanaklisis oder aufrechtstehende Pianoforte's nach der neuesten Erfindung, Klaviere, Harmonika's, Harfen, Gitarren, Clarinetten, Flöten, Oboen, Hörner, Bassethörner, Cremoner Violinen, Pariser Violin- und Violoncellbogen, Franz. Saiten von Seide, Romanische Saiten, feine Stahl- und Messing-Saiten in ganzen Bezügen für Pianoforte's, Notenpapier etc.

Ferner kömmt bey uns eine allgemeine Musikalische Zeitung heraus, wovon wöchentlich ein Bogen in gross Quart mit musikalischen Beylagen und einem Intelligenzblatte ausgegeben wird, in welchem man die allerneuesten Musikalien angezeigt findet. Der Preis für den ganzen Jahrgang ist 4 Thlr. Sächsisch. Man wendet sich deshalb an die nächsten Postämter und Zeitungsexpeditionen, Buch- und Musikhandlungen.

Die Aufträge derjenigen, welche für eigne Kosten Musikalien herausgeben und sich deshalb an unsere Notendruckerey und Notensiecherey wenden wollen, werden von uns prompt und unter billigen Bedingungen besorgt.

	Thl. gr.		Thl. gr.		Thl. gr.
Theoretische und historische Werke.		Parthien für Blasinstrumente.		CAMPAGNOLI, B. 3 Duos. Op. 9.	1 8
ALBRECHTSBERGER, J. G. Anweisung zur Composition, mit Exempeln, zum Selbstunterricht	2 16	KLAUS, J. Polonois à 3 et 4 Voix.	— 6	DURAND, 3 Duos. Op. 1. Liv. 1.	1 —
D'ALEMBERT, Einleit. in die musik. Setzkunst, mit Anmerk. v. Marpurg.	— 6	MOZART, Pièces d'Harmonie p. 2 Clar., 2 Hautb., 2 Cors, 2 Bassons. L. 1. cont. No. 1. 2. 3.	3 —	— 3 do Op. 1. Liv. 2.	1 —
CATALOG, thematischer, älterer Musik, welche bey Breitkopf und Härtel zu haben ist.	2 —	— do — L. 2. — — 4. 5.	2 —	— 3 do Op. 2. Liv. 1.	1 8
— de musique vocale et instrumentale No. 1. 2. (Der vollständige Catalog des eignen und fremden Verlags.)	— 4	— do — L. 3. — — 6.	1 —	KRAFT, le père, 3 gr. Duos. concert. p. V. et Vlle. Op. 3. Liv. 1.	1 12
CHLADNI, E. F. F. Lehrbuch der Akustik. m. Kupf. gr. 4. Schreibp. 1802.	4 —	6 Petites pièces très-faciles pour 2 Clar. 2 C. 1 ou 2 Basses et 1 Fl. ad lib.	— 6	LACROIX, A. 3 Duos. Op. 15.	1 —
DITERSDORF, Lebensbeschreibung von ihm selbst. gr. 8.	1 8			— 3 Duos. Op. 16.	1 —
FRITZE, Anweisung, Klaviere u. Orgeln nach einer mechanischen Art, rein zu stimmen.	— 3	BIBLIOTHECA Für die Violine. MONACENSIS.		— 3 do Op. 18.	1 8
GERBER, E. L. Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler. 2 Thle.	3 8	HILLER, J. A. Anweis. z. Violinspielen für Schu- len, und zum Selbstunterrichte.	— 16	— 3 Duos. Op. 20.	1 8
GRETRY, Versuche über den Geist der Musik. Im Auszuge m. Anmerk. v. Hofr. Spazier. gr. 8.	1 12	MOZART, L. Violinschule, mit Kupf.	1 12	RESTRINO, 3 Duos. Liv. 4.	1 —
HERTEL, Sammlung musikal. Schriften, a. d. ital. u. Franz. übers. 1. u. 2. St.	— 4	Violin-Concerte.		PETTOLETTI, 6 Duos. Op. 3. Liv. 1. 2.	2 —
MARPURG, Anfangsgründe in d. theoret. Musik.	— 12	ECK, FRIEDR. Concertante p. 2 Viol. Op. 8.	2 —	REICHA, A. 3 Duos. Op. 45.	1 —
PETRI, I. S. Anleitung zur prakt. Musik.	2 —	KREUTZER, K. gr. Concerto. Op. 12.	1 8	— gr. Duo pour 2 Viol. Op. 53.	— 16
SCHLIMBACH, über die Structur, Erhaltung, Stim- mung und Prüfung der Orgel, mit 5 Kupfertaf. und 2 Blatt Noten. gr. 8.	1 8	SPOHR, Concerto. Op. 1.	1 10	ROMBERG, ANDR. 3 Duos. Op. 2.	1 8
VERZEICHNIS musikal. Bücher u. Werke.	— 21			— ANDR. et BERN. 3 Duos conc. p. Viol. et Violonc. Op. 2. des Duos.	1 8
— lat. u. ital. Kirchenmus. u. Orgelst.	— 1	Sept., Sext., Quint., Quart. und Trios für die Violine.		SCHUBERT, 3 Duos. Op. 1.	1 —
		BACHMANN, G. Quart. p. 2 V., Alto et B. Op. 32.	— 18	— 3 — Op. 2.	1 —
Sinfonien u. Ouverturen fürs Orchester.		v. BERTHOVEN, Quint. p. 2 V., 2 A. et Vlle. Op. 29.	1 8		
ABEL, 6 Sinf. Op. 4.	1 8	BÜCK, Fr., Sestetto p. 2 V. A. 2 C. et Vlle. Op. 7.	1 —	Solos, Variat. etc. f. d. Violine.	
DANZI, F. Sinf. Op. 19.	1 12	— detto. Op. 8.	1 —	CAMPAGNOLI, 6 Solos p. V. et Vlle. ou Viola. Op. 6.	2 8
— — Sinf. Op. 20.	1 12	CHERUBINI, (Der Wasserträger) Les deux journées en Quintetti p. 2 V. 2 A. et Vlle.	3 —	— 3 Thèmes variés p. 2 Viol. Op. 7.	— 16
v. DITERSDORF, 3 Sinf. (l. Metamorph. d'Ovide)	3 8	— — Ouv. de l'Op. Elisa arr. en Quat. par Bierey.	— 16	— 3 dito — — — 8.	— 16
FISCHER, M. G. Sinfonie. Op. 5.	1 8	HAYDN, J. 2 Quat. p. 2 V. A. et B. Op. 77.	1 8	— 6 Fughe Op. 10. Liv. I.	— 8
FAER, F. Ouverture de Sargino.	1 —	— — Die Jahreszeiten in Quintetten für 2 Viol. Alt u. Bass, arr. A. E. Müller Livr. I.	3 —	— 6 — Op. 10. Liv. 2.	— 8
REICHA, A. Sinf. Op. 41.	1 12	— — detto Livr. II.	3 —	— 30 Préludes Op. 12.	— 16
— do Op. 42.	1 12	KREUTZER, 3 Trios brillans p. 2 V. et Basse. Op. 16.	1 8	DURAND, Var. sur un air de la Molinara. Op. 3.	— 6
WINTER, Sinf. Conc. p. Violon av. Orch. Op. II.	8	MOZART, 3 Quatuors. Cah. 1. No. 1-3.	2 —	— 3 Thèmes var. p. Violon et Violonc. Op. 4.	— 16
		— 3 do Cah. 2. No. 4-6.	2 —	LACROIX, A. 7 Variations sur l'air: O mein lieber Augustin, pour Violon et Basse.	— 6
		— 3 do Cah. 3. No. 7-9.	2 —	— Air: Ah vous dirai-je Maman! varié. Op. 19.	— 8
		REICHA, ANT. 3 QUAT. Op. 48.	2 12	NERUDA, 6 Sonat. à 2 Viol. et Basse.	— 12
		— gr. Quat. av. A. et Vlle. Op. 52.	— 18	RODE, Air varié av. V. A. et B. Op. 13.	— 8
		— Quat. av. A. et Vlle. Op. 58.	— 18	STRAUS, F., 12 Variat. sur un Menuet Milanois, av. Pianof. Harpe ou Guitarre. Op. 3.	— 12
		ROMBERG, ANDR. 3 Quat. p. 2 V. A. et Vlle. Op. 1.	2 12	TITZ, A. Sonate p. V. av. Basse.	— 8
		ROMBERG, BERNH. 3 Quat. p. 2 V. A. et B. Op. 1. L. 1.	2 12	WRANITZKY, Var.: ich bin licherlich etc.	— 4
		RÖSLER, I. I. 3 Quat. p. 2 Viol. Alto et Basso.	2 —		
		TITZ, A. 3 Quatuors p. 2 Violons, Alto et Basse.	2 16	Für die Bratsche.	
		VIOTTI, 3 Trios p. 2 Viol. et Vlle. Op. 16.	1 8	SCHNEIDER, G. A. 3 Sonates av. V. Op. 18. No. 1.	1 8
		WIRMANSON, 3 Quat. p. 2 Violons, Alto et Basse.	2 12	— — 3 do — do Op. 18. No. 2.	1 8
		WINTER, Sestetto p. 2 V. 2 C. A. et B. Op. 9.	1 8	— — 6 Solos Op. 19.	— 16
		— Septuor p. 2 V. 2 C. Cl. A. et B. Op. 10.	1 8		
		WÖLFEL, J. 3 Quat. p. 2 V. A. et Vlle. Op. 10. L. 1.	2 12	Für das Violoncell.	
		— do. do. Op. 10. L. 2.	2 12	ALEXANDER, J. Anweisung z. Violoncellspiel.	1 12
		Duos für die Violine.		ALEXANDER, J. Air av. 36 Var., progr. av. Viol.	— 8
		BAER, 3 Duos.	1 —	— Potpourri, av. Viol. et Basse. Op. 6.	— 16
		BARMANN, I. F. 3 Duos p. V. et Vlle. Op. 4.	1 —	FRÖBE, air varié av. Viola.	— 5
				ROMBERG, B. premier Concerto. Op. 2.	2 6
				SCHROEDEL, 6 Duos p. Vlle et Basse.	1 12
				ZUMSTEEG, Duo p. 2 Villes.	— 6
				— Son. p. Vlle et Basse.	— 8

Tänze für Orchester.

BREITKOPF, Terpsichore, od. Samml. v. Tänzen	2 12
— do, Erste Fortsetzung,	1 12
DITERSDORF, zwölf Anglisen, nach der Oper: Hokus Pokus.	— 16
— 20 Anglisen, nach der Oper: das rothe Käppchen.	1 —
FROEBE, Anglisen und Walzer.	— 16
GÜNTHER, 12 Angl. in drei Achtel Takt.	1 —
PANNENBERG, 30 Angl. u. 6 Cotillons.	1 —
PLEYEL, I. 12 Angl.	1 —
VOIGT, J. G. 12 Menuetten.	— 18

Für die Flöte.

Table with 3 columns: Title, Thl. gr., Price. Includes Tromlitz, kurze Abhandl. vom Flötenspielen.

Concerte für die Flöte

Table of concertos for flute by composers like Fürstenauf, Hoffmeister, Mozart, Müller.

Quint., Quart., Trios, Duos f. die Flöte.

Table of quintets, quartets, trios, and duos for flute by composers like Barmann, Dulon, Fürstenauf, Hoffmeister, Köhler, Kreutzer, Müller, Reicha, Romberg, Schwegler.

Sonaten, Variationen etc. f. d. Flöte.

Table of sonatas, variations, and exercises for flute by composers like Dulon, Hugot, Riedt.

Für die Klarinette.

Table of works for clarinet by composers like Backofen, H., Mozart.

Für das Fagot.

Table of works for bassoon by composer Kummer.

Für das Bassethorn.

Table of works for euphonium by composers like Backofen, H., Mozart.

Für das Horn.

Table of works for horn by composers like Böck, Haussler, Klaus.

Table of works for cor and viola by composers like Marovez, Mozart.

Für das Pianoforte.

Table of piano works by composers like Dussek, Müller.

Concerte für das Pianoforte.

Table of piano concertos by composers like Dussek, Kanka, Mozart, Mascheck, Müller.

Sext., Quint., u. Quart. f. d. Pianof

Table of sextets, quintets, and quartets for piano by composers like Cramer, Dussek, Fischer, Mozart.

Sonaten f. d. Pianof. mit Begleitung.

Table of piano sonatas with accompaniment by composers like Abel, Bergt, Binder, Bortolazzi, Brede, Byström, Delver, Ferrari, Hrsler, Haydn, Himmel, Kreutzer, Lacroix, Latrobe, Mozart.

Table of piano sonatas by composers like Rauschellbach, Reicha, Vogler, Wölfl.

Sonaten f. d. Pianof. ohne Begleitung.

Table of piano sonatas without accompaniment by composers like Agthe, Bach, Bachmann, Clementi, Cramer, Dietrich, Dussek, Ferrari, Fischer, Gabler, Gruner, Haak, Halter, Hassler, John, Kahl, Kanne, Kittels, Lodi, Metzger, Mozart, Müller, Reicha, Riedel, Riem, Wolf, Wölfl, Zink.

Vermischte Stücke f. das Pianof. ohne Begleitung.

Table of miscellaneous piano pieces by composers like Blüher, Eidenbenz, Fournes, Gallenberg, Gebhardt, Haak.

HARTUNG, musik. Aufsätze. 2 Theile.	1	12
— leichte musikalische Sätze f. Ungeübte.	—	9
— musikal. Skizzen.	—	16
HAYDN, J., II Pièces. (Oeuv. compl. Cah. II.)	3	—
— 8 Pièces. (— do — Cah. IV.)	3	—
HAYDN, J., différentes pièces à l'usage des com- mençans.	—	16
HENNIG, musikalisches Quodlibet.	—	20
KELLNER, Caffé, Fugette.	—	3
LODI, L. Capriccio. Op. 16.	—	12
— La Morte di Mozart. Op. 27.	—	8
LÖHLEIN, mus. Kleinigkeiten.	—	8
Musikalisches Magazin. 1-8s St.	1	—
MAIZIER, mus. Bagatellen.	—	12
METZGER, J. Bataille de Fleurus.	—	16
— 12 petites Pièces.	—	8
MOZART, 10 diff. Pièces. (Oeuv. compl. Cah. VI.)	3	—
— 6 pièces à 2 et à 4 mains. (do — Cah. VIII.)	3	—
NICOLAI, J. G. 6 Parties.	—	8
PLEVEL, 18 pet. pièces très-faciles.	—	18
— leichte Klavierstücke.	—	10
POTPOURRI, od. neue Sonaten, 4 Hefte.	4	—
RACCOLTA, di Composizioni di Clavic. No. 1. 2.	1	8
RÖLLIG, kl. Tonstücke f. Harmonika, od. Pianof.	—	18
RÖSLER, Rondo. Op. 2.	—	8
RÜTTINGER, 18 kl. Klavierstücke.	—	8
SCHIEDLER, Petites pièces.	—	18
SCHUBERT, pet. Pièces. Op. 3.	—	12
WOLF, Recueil de différ. pièces. No. 6.	1	8
ZEITVERTREIB, musikal. 4 Theile.	4	—

Sonaten etc. f. d. Pianof. zu 4 Händen.

v. BEETHOVEN, L. Sonate. Op. 29.	1	—
CLEMENTI, 6 Son. et 1 pour 2 Pf. (Oe. compl. IV.)	3	—
GABLER, C. A. Sonate. Op. 22.	—	16
GÜNTHER, S. Walzer.	—	16
HARTUNG, Sonate.	—	16
HAYDN, J. Sonate. Op. 81.	1	—
— grande Sonate. Op. 86.	1	12
MASCHKE, Sonate.	1	12
MOZART, grande Sonate. Op. 38.	1	12
SEIDELMANN, 6 Sonaten.	1	16
STECHER, grande Sonate.	—	20
WÖLFEL, I. Son. Op. 17.	1	—
WOLFF, G. F. Sonate. No. 1. gest.	—	12
— do — No. 2. gedr.	—	8
— do — No. 5.	—	8

Variationen für das Pianoforte.

v. BEETHOVEN, L. Var. Op. 34.	—	12
— Var. Op. 35.	1	—
GABLER, C. A. Andante av. 9 Var. Op. 23.	—	8
— 10 Var. Op. 24.	—	8
KANKA, 13 Var.	—	8
KLEINHEINZ, Var. „ah vidarem“	—	12
— Var. „Ein Mädchen od. Weibchen“	—	16
LATROBE, 12 Var.	—	12
MÖLLER, 12 Var.	—	16
MOZART, W. A. 12 thèmes var. (Oe. compl. Cah. II.)	3	—
MÜLLER, Andante av. 9 Var. Op. 8.	—	8
— Marche du Gén. Buonap. varié Op. 15.	—	12
REICHA, Ant. L'art de varier ou 57 Var.	—	8
RODE, Var. tirées de l'Oeuvre 10.	—	8
SCHUBART, 14 Var.	1	—
SIEBIGK, Var. Op. 5.	—	6
— 14 Var. Op. 6.	—	8
TAG, 70 Var.	1	8
WESTPHAL, Thema mit 12 Var.	—	6

Ouvert. u. Sinfonien für das Pianof.

CHEKUBINI, Ouv. aus der Oper Medea.	—	8
— Ouverture aus d. Oper; d. Portugisische Gasthof.	—	12
— Ouv. de la Prisonnière, av. Viol. et Basse ad lib.	—	8
GALLUS, Ouv. aus d. Pyramiden zu Babylon.	—	4
KOSPOTH, grande Sinf.	—	12
KOZELUCH, Sinf.	—	12
MEHUL, Ouv. a. Trésor supposé (Die Schatzgräber)	—	6
MOZART, Ouv. aus: Così fan tutte à 4 mains	—	14
— d. Entführung a. d. Serail.	—	4
— Don Juan	—	6
— d. Hochzeit des Figaro.	—	4
— Sinfonie, arr. von Ignatz Wenzel.	1	8

NICOLO', Ouv. de l'opéra: Les confidences, av. Viol. et Basse.	—	12
PAER, F. Ouv. aus (Fuorusciti) den Wegelagerern	—	6
RACCOLTA, di Sf. di più cel. Comp. a Clav. Racc. I-4.	2	—
SARTI, G. Sinf. del Ciro riconosciuto.	—	12
SCHMIEDT, Ouverture aus Melida.	—	8

Tänze für das Pianof.

BREITKOPF, der Oberonstanz.	—	12
— Terpsichore.	—	20
v. DITTERSDORF, 12 Angl. nach Hokus Pokus.	—	6
— 20 Angl. a. d. rothen Käppchen.	—	8
— Tänze „der Doctor u. Apothek.“	—	9
MACHHOLDT, 6 Menuetten f. Klav. u. Violine	—	12
MASCHKE, deutsche Tänze. No. 1.	—	8
— do — No. 2.	—	8
— ländlerische Tänze.	—	8
MÜLLER, W. 12 Tänze aus der Zauberzitter.	—	6
PILTZ, 6 Allemanden und 6 Gesänge.	—	8
— 3 Märsche, 3 Menuets u. 1 Pol.	—	6
RADISCH, 9 Walzer u. ein Lied.	—	6
SCHMIEDT, 12 deutsche Tänze.	—	8
SCHNEIDELBACH, Menuetten, Angl. etc.	—	6
STELTER, J. G. Tänze.	—	8
TÄNZE, 6 deutsche, nach türk. Geschmack.	—	4
WILLING, 12 engl. Tänze.	—	8
WÖLFEL, 12 Walzes.	—	8
ZIBULKA, 14 deutsche Tänze.	—	6
ZIEGLER, Menuetten durch alle Töne.	—	12

Märsche für das Pianof.

BIEREY, G. B., Marsch. Als Probe eines verbess- erten Notendrucks.	—	2
GÜNTHER, C. P. Samml. v. Kriegsmärschen.	—	12
KELLNER, Marsch der Leibgarde zu Hcs. seneccassel.	—	4
MOZART, Märsche aus Idomeneo.	—	4
RECUEIL d. marches nouv. nation.	—	12

Für die Orgel.

KNECHT, J. H. vollständige Orgelschule für An- fänger und Geübtere. Erste Abtheilung, die Anfangsgründe der Orgelspielkunst enthaltend.	1	16
— Zweite Abtheilung, die Kenntniss der vor- nehmsten Orgelregister enthaltend.	4	—
— Dritte Abtheilung, eine theoret. pract. Ab- handlung über das Choralspiel auf der Orgel enthaltend.	4	—
VIERLING, Versuch ein. Anleitung zum Präludiren.	—	6

Für die Orgel und Pianoforte.

BACH, J. S. Choral - Vorspiele. 1r Hest.	—	16
— do 2r Hest.	—	16
BACHMANN, 6 Orgelstücke. Op. 34.	—	8
Baden-Durlachisches Choralbuch.	—	12
CONRAD, 12 leichte Orgel - Vorspiele.	—	6
GÜNTHER, G. C. erste Lieferung der gewöhnlichen Kirchengesänge nebst Vorspielen.	—	12
HAESSLER, J. W. 48 kl. Orgelstücke, 4 Theile.	2	—
HILLER, J. A. Choralmelod. zu Gellerts geistl. Lie- dern.	—	8
KELLNER, 2 Fugen zu 4 Händen	—	12
KNECHT, J. H., Orgelstücke. Erstes Hest.	—	18
MÜLLER, A. E. Sammlung von Orgelstücken.	—	12
REMBT, 4stimmige Fugaten f. d. Orgel, 2 Abth.	1	8
— 12 leichte triomfartige Choralvorspiele für die Orgel.	2	20
RINK, kl. u. leichte Orgelstücke f. Anfänger.	—	8
SAMMLUNG v. Prälud., Fugen, ausgeführt. Choräl. f. d. Orgel, von berühmten Meistern. 1. Hest.	1	—
SEGR, 8 Toccaten und Fugen für die Orgel.	—	18
STECHER, 6 Fughe per l'Organo o Cembalo.	—	12
VIERLING, Samml. leichter Orgelstücke, 4 Theile.	3	—
— 48 kurze und leichte Orgelstücke.	1	—
VOLKMAR, Sammlung leichter Orgelstücke.	—	12
VORSPIELE, 12 l. f. Anfänger im Orgelsp. v. W. u. C.	—	6
WOLF, (in Stettin) Orgelübung, Vorspiele für 50 Melodien bekannter Kirchengesänge.	1	8

Für die Harmonica

MOZART, W. A. Quintetto coll' acc. d'un Flauto, Oboe, Viola e Viol.	—	18
RÖLLIG, Kl. Tonstücke.	—	18
SETINBECK, Adagio.	—	8

Für die Harfe.

BACKOFEN, H. Anweisung zur Harfe. gr. 4.	1	—
BACKOFEN, H. 16 variations sur l'air „ah Vous di- rai-je Maman“, pour la Harpe à crochets.	—	8
— Sonate p. l. Harpe à crochets, av. acc. d'un Viol.	—	12
BACKOFEN, H. Recueil p. l. Harpe à crochets. Cah. I.	—	16
— do — Cah. II.	—	16
— do — Cah. III.	—	16
— Concertante pour Harpe et Cor de Bassette avec accomp. de Violoncelle. Op. 7.	1	—
— do — et Viola av. Vlle. Op. 8.	1	—
— Recueil d. petites pièces Op. 11.	—	12
— 2 Thèmes variés. Op. 14.	—	16
BELLEVAL, Sonate av. V. et Basse.	—	16
DUSSEK, 6 Sonatines.	—	12
HEYSE, 3 Harfensonaten m. Begl. e. Mste.	—	12
NIERMEZEK, Themes var. Op. 1. 2. 3.	3	6
— Sonate pour 2 Harpes. Op. 4.	—	10
PALLAS, Lieder f. Pianof. u. Harfe.	—	8
SCHREIBER, J. A. Harfenstücke,	—	8

Für die Guitarre.

DOISY, Anweisung die Guitarre zu spielen.	1	—
Apel, G. Ch. Fernando's Lied: Schön Klare etc.	—	6
BORTOLAZZI, B., 6 Ariette	—	12
HARDER, A. Gesänge.	—	12
PAISIELLO, Canzonette: padrona compaime etc. ital. u. deutsch, mit Guitarre od. Pianof.	—	6
PLEVEL, 6 Sonatines av. acc. de Viol.	—	12
SCHLICK, Rec. d. pet. Pièce. Cah. I.	1	—
— do Cah. II.	1	—
WINTER, Romanze. Ich war wenn ich erwachte mit Guitarre v. Elmeureich.	—	4
ZUMSTEEG, I. R. Gesänge, a. d. kl. Balladen und Liedern, ausgewählt u. arr. von Harder.	12	—

Für die Laute.

EYER, J. C., Gellerts Oden.	—	16
KOHAUT, Divertim. p. Liuto, 2 Violini e Basso.	—	8
SEIDEL, F. 12 Menuetten.	—	8

Für die Mandoline.

BORTOLAZZI, Anweisung die Mandoline von selbst zu erlernen, nebst Uebungsstücken. 4.	—	16
BORTOLAZZI, Variat. p. Mand. ou Violon av. Gui- tarre. Op. 8.	—	8
— Son. p. l. Pianof. av. Mand. et Viol. Op. 9.	—	16

Musikalien für den Gesang.

DANZI, Singeübungen für eine Sopranstimme. Op. 24. 1s Hest.	1	—
— do — do — 2s Hest.	—	16
NAUMANN, Skalen mit unterlegten Bass. Zur Ue- bung der Stimme für angehende und gebildete Sänger.	—	16
SCHUBERT, J. F. Neue Singeschule, oder gründliche u. vollständige Anweisung zur Singekunst, in 3 Abthl. mit Uebungsstücken.	2	16
WEIMAR, Versuch prakt. Uebungsexempel zum Notentreffen.	—	18

**Oratorien, Kantaten und Kirchenstücke
in Partitur.**

BACH, C. P. E. Auferstehung und Himmelfahrt Jesu, von C. W. Ramler.	4	—
BACH, J. S. achtstimmige Motetten in Partitur, 1r Hest.	1	8
— do — do 2r Hest.	1	8

	Thl. gr.
BENDA, G. Klagen, eine Kantate, begleitet von 2 Violinen, 2 Flöten, Bratsche und Bass.	20
DANZI, Fr., Preis Gottes, Kantate.	1 8
DOLES, der 46te Psalm.	15
GRAUN, Cantata, Lavinia e Turno, a Soprano solo, 2 Violini, Viola e Basso.	8
HÄNDELS Messias, bearbeitet von W. A. Mozart. Oratorium 3 Hefte.	8
— der 100ste Psalm: Jauchze dem Herrn alle Welt.	1 8
HAYDN, J. Messe No. I. in B dur.	3
— do No. II. in C dur.	3
— do No. III. in D moll.	3
— Praenumer. Preis. à 1 Rthl. 12 gr.	3
— do No. IV. in B dur.	3
— Praenumer. Preis. à 2 Rthl.	4
— Stabat mater. Orator. lat. u. deutsch.	2
— Die Worte des Erlösers am Kreuze, Orat. ital. u. deutsch.	6
— Die Jahreszeiten, m. deutsch. u. franz. Texte.	12
— do — m. deutsch. u. engl. Texte.	12
— die franz. Singstimmen zu den Jahreszeiten.	1 8
— Schöpfung, mit engl. und deutsch. Texte. Originalausgabe Neue Auflage.	10
— der Sturm (la Tempesta) mit beigefügtem Klavierauszug, ital. und deutsch.	1 12
— Te Deum laudamus. Mit untergelegtem deutschem Texte von Pf. Clodius.	1 8
HILLER, J. A. 4stimmige Chorarien nebst 4 latein. Sanctus.	20
JOMELLI, (Miserere.) Salmo: Pietà etc. mit untergelegt m. deutschem Texte.	1 12
MOZART, W. A. Messe, Requiem, lat. u. deutsch.	6
— Messe No. 1. lat. und deutsch.	3
— No. 2. — do —	3
— Te Deum — do —	10
— Hymne, No. 1. Preis dir Gottheit f. 4 Singst.	1 8
— Hymne, No. 2. Obfürchterlich tobend etc.	1 8
TELEMANN, Beitrag zur Kirchenmusik in geistlich. Chören, Choräl. u. Fug. f. d. Orgel.	2
ZUMSTEEG, F. R. Trauerkantate.	1
— Abschiedskantate.	20
— Cantate: f. 4 Singst. Wer ist dir gleich etc. No. 1.	18
— do — Gott, Urquell der Gnade. No. 2.	18
— do — Bringet dem Herrn Ruhm. No. 3.	18
— do — Mein Gott, warum verlässest etc. No. 4.	18
— do — Ein Hauch ist unser Leben. No. 5.	18
— Die Frühlingsfeier; Ode v. Klopstock. Zur Deklamation mit Begleitung des Orch.	1 8

Opern in Partitur.

MOZART, W. A. Don Giovanni (Don Juan) ital. u. deutsch. nebst sämmtl. eingelegt. Stück.	12
STEGMANN, Talestri, Drama;	9
SCHULZ, J. A. P. Chöre und Gesänge zur Athalia von Racine.	4

Gesänge mit Begleitung mehrerer Instrumente.

BÖCK, O Waldnacht grün etc. für 4 Singstimmen und 2 Waldhörner.	4
BAUMBACH, Gesang, bei Charlotte Corday's Urne, f. Klav. m. Begl. einer Flöte, Violine und Violonc.	1
REINICK, Duett, mit Begl. v. Fagot, Guitarre u. B.	4
VOLKSLIED (Sächs.), f. Kl. u. m. 7stimmiger Begl.	6

Oratorien, Kantaten und Hymnen im Klavierauszug.

DOLES, Melodien zu Gellerts geistl. Liedern, vierst. u. f. Klavier, mit bez. Bass.	20
GABLER, der Pilger am Jordan.	12
GRAUN, Passionskantate: d. Tod Jesu, v. HILLER.	1 12
HAYDN, J. Oratorium: Die Schöpfung, von A. E. Müller ital. u. deutsch.	3
— Die 7 Worte des Erlösers ital. und deutsch. (Les 7 ultime parole del Redentore in croce.)	3
— Die Jahreszeiten. v. A. E. Müller.	5
MARTIN, Il sogno „der Traum“ Kantate mit deutschem u. ital. Texte.	1 8
MASCHECK, Kantate für eine Singstimme.	20
MOZART, das Lob der Freundschaft, Cantate.	1
— Hymne: Gottheitüb. alle mächtig.	16

	Thl. gr.
— Cantate „die ihr des unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt etc.“	6
ROHLEDER, der Sommer, Singstück.	2 12
ROLLE, Ged. od. d. Erwachen zum bessern Leben.	1
SCHMIEDT, S. Hymne an die Tonkunst.	6
SCHICHT, Preiss der Dichtkunst. Ein mus. Gedicht.	1 18
SCHULZ, I. A. P. Maria und Johannes, ein Passions-Oratorium.	1 2
SCHWENKE, Vaterunser von Klopstock.	1 2
WOLF, Serafina, Kantate.	2 4
ZUMSTEEG, F. R. Trauerkantate.	12
— Abschiedskantate.	12
— Die Frühlingsfeier; Ode von Klopstock. Zur Deklamation mit Begleitung des Orch.	1 8

Opern und Opernarien im Kl. Ausz.

BERGT, Operette: List gegen List.	2
BERTON, H., Die tiefe Trauer (le grand Deuil) Operette.	1 12
BIEREY, G. B. Oper, das Blumenmädchen.	2
— Arie daraus: Ach wie seyd ihr hingeschwunden:	4
— Arie: Ich Peter von Langenau etc. zu der Oper v. Méhul: Je toller etc.	6
— Clara Herzogin von Britannien. Oper.	2
— Quint: Wo Herz am Herzen traulich etc.	8
CHERUBINI, Oper: Der Wassertüger (Les Deux Journées) m. franz. u. deutsch. Texte.	3
— Elisa, oder die Reise auf den Bernhardsberg. Oper in 2 Acten.	3
— Medea, Oper, mit franz. u. deutsch. Texte.	1
— (L'hotellerie portugaise) der portugisische Gasthof. Oper, franz. u. deutsch.	1
DELLA MARIA, der Gefangene, (Le Prisonnier) Oper, Kl. A. v. Schwenke, franz. u. deutsch.	2 12
— Duett aus dieser Oper.	3
DITERSDORF, Hier Knicker, Oper.	3
— der Schinnspon, Oper.	3
— Arie aus dem gefoppten Bräutigam.	3
HASSE, Opera: Alcide al Bivio.	1 6
HILLER, J. A. Lisuart und Dariolette, Oper.	1 12
— Lötchen am Hofe, Oper.	1 12
— Die Liebe auf d. Laute, Oper.	1 12
— Der Dorfbarber, kom. Oper.	1 12
— Die Jagd, eine kom. Oper.	1 12
— Der Krieg, eine kom. Oper.	1 12
KOSFOTH, Graf v. Ouverture und Gesänge aus der Oper „der Mädchenmarkt.“	18
— Arie aus d. Irwish.	3
KUNZEN, J. L. A., Holger Danske, oder Oberon, eine Oper.	5
— Chöre und Gesänge zu Klopstocks Herrmann und die Fürsten.	4
MÉHUL, die Schatzgräber (le Trésor supposé). Ein Singpiel in 1 Akte. Franz. und deutsch. von A. E. Müller.	1 12
— Scene und Rondeau aus der Oper: Je toller je besser. (une fois) Welchen Weg schlag' ich ein.	8
— Arie aus derselben Oper: Kehre mir wieder.	6
— Romanze a. d. d. Op. mit Harfe od. Klavier.	4
— Duett a. d. d. Op.	4
— Helene, Oper, franz. u. deutsch.	2
— d. Tollkopf (Irato) Oper, franz. u. deutsch.	1 8
MOZART, la Clemenza di Tito. Op. m. deutsch. u. ital. Texte. Kl. A. v. Müller.	2
— Così fan tutte, k. Oper. deutsch. u. ital.	5
— die Entführung aus dem Serail. Oper Kl. A. von A. E. Müller.	3 12
— die Zauberflöte, Oper.	4 16
— der Text dieser Oper.	0
— Il flauto magico. Opera.	2 8
— Flauto magico. (Le parole)	6
— die Hochzeit des Figaro, 1ter Act.	1 4
— Don Juan, Oper, mit ital. und deutschem Text, nebst einem Anhang von später eingelegten Stücken. Kl. A. von A. E. Müller.	3
— Idomeneo, Oper, ital. und deutsch. Kl. A. von A. E. Müller.	4 12
— der Schauspieldirector, Oper.	1 6
— Arie: No. 1. Mia speranza adorata. (Ach sie stirbt meine Hoffnung etc.)	8
— Arie: No. 2. Bella mia fiamma, addio etc. (Theurestes Mädchen ich scheid etc.)	8
— No. 3. Terzett, Mandina amabile etc. (Willst du mein Liebchen seyn.)	8
— No. 4. Quartett, Dite almeno in che maniera, (Sagt, was hab'ich denn verbrochen)	12
MÜLLER, W. Arie a. d. n. Sonntagskind.	3
NAUMANN, Arie a. „die Dame als Soldat.“	3
— Orpheus und Euridice, eine Oper dän. und deutsch.	3 12

	Thl. gr.
PAER, F. Sargin (Sargino) oder der Zögling der Liebe, Oper ital. u. deutsch.	5
PAISIELLO, Arie aus der Oper: Proserpine. Du düsterer Hain.	6
— Duett aus dieser Oper: Mann kann ihr ohn' Entzücken.	8
— Duettino, a. do.: O du mein Einziger.	3
— Die Wegelagerer (i Furusci), Oper, ital. u. deutsch.	8
— Romanze aus derselben Oper: Seine Hirtin ohn' Erbarmen.	8
ROLLE, Melida, Singpiel.	1 16
SALIERI, A. Armida, Oper, deutsch. und ital. Kl. A. F. C. L. Kunzen.	4
SCHMIEDT, Ouv. u. Gesänge a. Melida.	20
SCHULZ, J. A. P. Aline, Opera franç. et allem.	4 12
— Chöre u. Ges. z. Athalia v. Racine.	2
SEIDELMANN, Arsene, Singpiel.	2
SEYFRIED, Chor der Barden, a. d. Oper: die Druiden.	4
VOGLER, Abt. Heilmann von Unna, Schauspiel mit Chöre und Tänzen.	1
WINTER, P. Ogus, Oper, Kl. A. v. Bierey.	3
— u. GALLUS, Oper: Die Pyramiden von Babilon.	4 12
WÖLFEL, I. Ariette No. 3. a. d. Oper l'amour romanesque (die romanhafte Liebe) le cheval m'a rompu les os (Ganz zerschlagen war ich vom Ros.)	8
— No. 8. a. d. Oper: Eh refuse-t-on si facile (Wer säß gern die Tochter leiden)	8
ZUMSTEEG, F. R. die Geisterinsel. Oper.	6
— Duett: Traurige Korallen, a. dieser Oper.	4
— Das Pfauenfest. Oper.	5
— Eibondokani, Oper.	3

Dramen, Balladen etc. mit Pianof.

BACHMANN, G. Ballade: Lenardo und Blandine, v. Bürger.	1 8
CHRISTMANN, Ballade: Die Bräut von Korinth von Göthe.	1 12
CULLMANN, I. A. Ballade „Ludmille und Heinrich von Posen.“	20
GALUPPI, il Mondo della roversa, Drama.	6
ROLLE, der Tod Abels, Drama.	1 18
— Abraham auf Moria, Drama.	2 20
— Mehala, Drama.	1 8
— Thirza u. ihre Söhne, Drama.	1 18
VOIGT, I. N. Adelstan und Röschen, Ballade v. Hölty.	12
WÖLFEL, J. Die Geister des Sees. Ballade. von Frä. Amalia v. Imhof. der Gesänge. 1tes Heft.	1 8
ZUMSTEEG, F. R. des Pfarrers Tochter von Taubenheim, eine Ballade von Bürger, f. Klav.	1
— die Entführung, Ballade von Bürger.	1
— die Büßende, Ballade v. Gr. v. Stollb.	1 8
— Leonore, Ballade v. Bürger.	1 16
— Elwine, Ballade.	20
— kl. Ballad. u. Liedert-6s Heft, jedes à	1 12
— Lied von Treue. Ballade von Bürger.	1

Gesänge, Oden und Lieder mit Pianof.

BACH, C. P. E. Gellerts geistl. Oden u. Lieder.	1 8
BANCK, 6 Lieder.	8
BECKEN, Lieder u. Gef. f. fühlende Seelen.	20
BENELLI, Ant. 4 Ariette e 2 Duetti.	1
BERLINISCHE ODEN UND LIEDER. 3 Theile. jeder	1 12
BIEREY, G., B. Maurerlieder f. Kl. mit Violinbegl. 1tes Heft.	12
BREDE, S. F. Lieder u. Gesänge.	1 12
CHRISTMANN, Oden und Lieder.	20
CRAMER, C. F. Flora, enth. Compositionen von Gräfen, Bach, Kunzen, Reichardt etc.	1 16
DANZI, B. 6 deutsche Lieder, von ihm selbst gedichtet. Op. 15.	12
— 6 dreistimmige Gesänge (ital. u. deutsch) für 2 Sopr. und Bass. Op. 16. No. 1.	12
— do f. Sop., Tenor u. Bass. Op. 16. No. 2.	12
— 8 vierstimmige Lieder. Op. 17.	8
v. DITERSDORF, das Mädchen von Kola, ein Gesang Ossians.	8
DOLES, Melodien zu Gellerts geistlichen Liedern, vierst. mit bez. Bass.	20
v. DOPPELMAIR, G., Russische Volkslieder, für eine Singstimme; aus dem Russischen übersetzt.	1 8
DUSSEK, Sei Ariette.	8
EBERL, J. J. Oden mit Melodien	8
EHDENBERG, der Abend v. Matthisson.	6
EDENBERG, 12 Lieder	16
FERRARI, 6 Canzonette.	12

	Thl. gr.
FLEISCHMANN, Melodien auf einige Lieder von der regierenden Fürstin von Neuwied.	12
FREYMAURERLIEDER, mit Melodien.	12
FREYTAG, Schubart. Lieder f. Kl. 1. 2. Samml.	8
GELLERTS Oden, von Berlin. Tonkünstlern.	16
Gesang bei Charlotte Corday's Urne, für Klav. m. Flöte, Violine u. Vlle.	1
GESELLSCHAFTSLIED: Auf hascht am Rosens.	2
GIARDINI, F. 6 Duetti a 2 Soprani.	8
HAESSLER, Elegie v. Florian.	3
HARDER, A., Lieder.	12
HAUSIUS, frohe und gesellige Lieder.	18
HAYDN, J. Gesänge (Oeuv. compl. Cah. VIII.)	3
do (do Cah. IX.)	3
Arie: Mit Würd' und Hohheit angethan, aus der Schöpfung.	4
2 schottische Volkslieder, mit Kl. u. Viol.	4
Altschottische Balladen und Lieder nach den altschottischen Melodien ausgesetzt, mit deutscher Nachbildung von A. G. Wagner.	12
detto 2te Sammlung.	12
HEINE, F. Lieder.	16
HELD, 6 Lieder.	12
HELLWIG, deutsche Lieder.	16
HILLER, Arien und Duetten von verschiedenen Komp. zu Cors.	1
HOFFMEISTER, Gesänge m. Begl. d. Pianof.	1
Gesellschaftslied von Jäger: O! wie lieblich ists im Kreise.	4
HORSTIG, Kinderlieder.	12
JADIN, L., 8 Canzonetten (ital. u. deutsch) für eine Singstimme.	12
JSOUARD, NICOLO, 6 Canzonetten (ital. u. deutsch) f. eine Singstimme.	12
JUGENDLIED, von Jani u. Fischer.	4
KUNZ, 24 deutsche Lieder.	10
KUNZEN, F. L. Ae. Compositionen von Cramers Oden und Liedern.	1
LAUER, Liedersammlung.	4
LEHMANN, v. des Mädchens Klage v. Schiller.	8
T. A. 12 Lied. v. Schub. Gotter u. Wildungen.	8
NEISTER- u. MINNESÄNGER, der neue.	10
MEYER, Cavatina.	4
MOSES, Oden und Lieder.	8
MOZART, 30 Airs et Chansons (Oe. compl. Cah. V.)	3
d. Bändch. e. scherzh. Terzett.	9
ehelicher guter Morgen.	3
eheliche gute Nacht.	3
Recitativ e Rondo „non temer amato bene“	12
NAUMANN, d. Blumenstrauß; Canzonette.	4
Samml. it., franz. u. deut. Lieder.	8
NEEPE, Melodien zu Herders Bilder u. Träume.	20
NISLE, G., 12 Lieder und ein charakteristisches Andante.	6
PAISIELLO, Canzonette, Padrona compatime, ital. u. deutsch, mit Guit. od. Pianof.	6
Arie f. Kl. „schöne Mädchen, wer euch tr.“	5
PALLAS, Lieder f. Klavier u. Harfe.	8
PARADIS, 12 Lieder.	20
REICHARDT, I. F. Gesänge f. schöne Geschlecht.	16
RIEDEL, G. L. Freundschaft u. Liebe. Eine Sammlung vermischter Klavier- u. Gesangstücke.	16
ROHLER, der Frühling, in Gesängen.	1
ROLLE, I. H. Samml. geistl. Lieder.	1
David und Jonathan, Elegie	8
ROMBERG, A. 6 Lieder.	10
6 Canzoni.	20
RÖSLER, 6 deutsche Lieder. 1ste Samml.	12
6 Gesänge, 2te Sammlung.	16
Rundgesang.	4
SAUPE, deutsche Gesänge.	1
SCHICHT, J. G. Trost. Lina trauert etc.	4
SCHMIEDT, S. Gesang am Grabe d. K. Marie Antoinette.	12

	Thl. gr.
fröhliche u. gefühlvolle Lieder.	18
Klavier- und Singstücke.	12
Trinklied in optima forma.	3
SCHREIBER, der Harfner und die Harfnerin, von Göthe.	4
SCHULZE, 6 Canzonetten, ital. u. deutsch.	12
SPAZIER, Lieder.	1
STATIONEN d. Lebens v. Langbein.	2
TEUMER, 6 Oden von Klopstock.	12
TOLERANZLIED nach Sheridan.	2
TRINKLIED, als Parodie auf den Marseiller Marsch, deutsch. und franz.	3
TRINKLIED, absolvirter Studenten.	3
TUCH, 12 Lieder.	12
ÜRICH, Klavier- und Gesangstücke. 1tes Hft.	12
2tes Hft.	12
3tes Hft.	6
WALTER, Arie: Euch verlass ich.	9
WEIMAR, Lieder.	6
WENCK, die Laube.	3
WOLFF, Lieder mit Melodien für Kinder.	6
WÖLFEL, J. Gesänge. 2s Hft.	1
ZUMSTEEG, F. R. 12 Lieder.	22
Hieraus einzeln:	
die Spinnerin, und die Rosenknospe.	4
Lob der Geselligkeit.	4
die Spinnerin.	4
Gesänge der Wehmuth, von J. G. v. Salis, und Fr. Matthison.	20
drey Gesänge.	12
Iglou's, der Mohrin Klagesang.	8
Kanon m. Klav. aus „Elbondocani.“	3
Hagars Klagen.	12
Colma, Gesang v. Göthe.	20
Johannens Lebwohl, aus Schillers Jungfrau von Orleans.	10

W. A. Mozart's Werke.

	Pränpr. thlr. gr.	Ladenpr. thlr. gr.
I. Klavier-Musik, 11-16r Hft, jeder à	12	3
II. Partituren:		
Requiem, latein. u. deutsch	3	6
Messe. No. 1. lat. u. deutsch	1	12
do No. 2. do	1	12
Messias von Händel, bearb. v. W. A. Mozart, 3 Hefte	5	8
Don Juan, Oper, in Partitur, franz. u. deutsch	6	12
III. In Stimmen:		
Klavier-Konzerte. No. 1-17. à	1	2
Quartetten f. Viol. etc. 1-3r H. à	1	2

Von allen diesen 3 Sammlungen werden auch einzelne Hefte abgelaßen.
Diejenigen, welche 5 Exemplare eines Hefes nehmen, erhalten das fünfte frey.

Portraits.

	Thl. gr.		Thl. gr.
ALBRECHTSBERGER.	8	HAYDN, J.	12
BACH, J. S.	12	HAYDN M.	6
(kleiner)	6	HILLER.	8
C. Ph. E.	6	JOMELLI.	6
J. C.	12	KIRNBERGER.	8
BRETHOVEN.	8	KROMMER.	8
BENDA.	6	MARA, Mad.	6
BORTOLAZZI.	8	MARPURG.	8
CHERUBINI.	8	MOZART, W. A.	8
CHLADNI.	6	NAUMANN.	6
CLEMENTI.	8	PAISIELLO.	8
CRAMER.	6	PAER.	8
V. DITTERSDORF.	6	PICCINI.	8
DULON, L.	6	PIXIS, Gebr.	1
FASCH.	6	PLEYEL.	8
GELINECK.	8	RAMEAU.	8
GLUCK.	8	RIGHINI.	12
GRAUN.	8	SALIERI.	8
GRETRY.	8	SCHULZE.	6
HÄNDEL. fol.	16	SCHWEIZER.	6
8vo.	8	VOGLER.	1
HAENSEL.	8	WOELFL.	6
HASSE.	8	ZUMSTEEG.	8

* Die Titelkupfer zu den Haydn'schen, Mozartschen, Zumsteeg'schen etc. Werken sind auch einzeln und ohne Schrift bey uns zu haben.

Pränumerations-Werke.

Muzio Clementi's Werke.

Klavier-Musik. 1-5r Hft.	Pränpr. thlr. gr.	Ladenpr. thlr. gr.
	à 1	12 3

Joseph Haydn's Werke.

Klavier-Musik, 11-10r Hft, jeder à	1	12	3
Messen, in Partitur. No. 1. 2. 3., jede à	1	12	3
do do No. 4. à	2		4
Die Schöpfung, engl. u. deutsch. Part.			10
do ital. u. deutsch. Kl. Ausz.	2		3
Dio sieben Worte des Erlösers am Kreuz, ital. u. deutsch. Partitur.	4		6
dito, Kl. Ausz. ital. u. deutsch.	2		3
Die Jahreszeiten, engl. u. deutsch. Part.	8		12
do, franz. u. deutsch, Partitur.	8		12
do, franz. u. deutsch, Kl. Ausz.	3		5
do, engl. u. deutsch, Kl. Ausz.	3		

Avertissement.

Il est convenable d'informer le lecteur que Bernardo Mengozzi membre du conservatoire, enlevé trop tôt à la musique et sur-tout à l'art du chant *), faisait partie de la commission qui a établi la méthode de chant du conservatoire. Ceux qui ont entendu cet habile chanteur et qui ont apprécié sa méthode, n'auront plus à regretter que les parties fugitives de son talent; le sentiment, le goût et la pureté qui le caractérisaient; puisqu'il a déposé, dans cet ouvrage, les principes qu'il avait puisés dans l'école du célèbre Bernachi, et qu'il les a appuyés d'observations excellentes sur la bonne école italienne, et sur les vices qui se sont introduits, depuis quelque tems, dans l'art du chant, même en Italie.

La commission a ajouté le travail de Mengozzi, à la somme des connaissances positives qu'elle a réunies, pour la formation de cet ouvrage si important pour la musique.

*) Bernardo Mengozzi né à Florence mourut à Paris en l'an 8. âgé de quarante cinq ans.

Conservatoire de musique.

Arrêtés relatifs à la confection de la méthode de chant du conservatoire.

Commission chargée de la rédaction de la méthode de chant.

Le 20. nivose an XI. de la république.

La commission spécialement chargée, aux termes du règlement du conservatoire, de la rédaction d'une méthode de chant, ayant définitivement arrêté son travail, nomme le citoyen Chérubini l'un de ses membres, rapporteur pour présenter cet ouvrage à l'adoption de l'assemblée générale des membres du conservatoire.

Les membres de la commission.

*Richer, Garat, Gossec, Méhul, Ginguené *), Langlé, Plantade, Guichard, Chérubini.*

Assemblée générale des membres du conservatoire.

Le 23. nivose an XI. de la république.

Au nom de la commission spéciale chargée de la rédaction d'une méthode de chant pour les classes du conservatoire de musique, le citoyen Chérubini communique cet ouvrage à l'assemblée générale; après avoir exposée l'ordre suivi par la commission, dans la confection de son travail, le rapporteur le soumet article par article à la discussion.

A la suite d'un examen approfondi, l'assemblée adopte à l'unanimité la méthode de chant présentée par sa commission pour servir à l'étude dans les classes du conservatoire.

Sarrette, Président.

Le directeur du conservatoire de musique.

Vu l'adoption prononcée par le conservatoire de musique le 23. nivose an XI. aux termes de l'article 5. du titre 14. du règlement.

Arrêté:

La méthode de chant adoptée par les membres du conservatoire, servira de base à l'enseignement dans les classes du conservatoire de musique.

Sarrette.

*) Le citoyen Ginguené membre de l'institut national, auteur d'une partie des excellents articles musique insérés dans l'encyclopédie méthodique, a bien voulu réunir ses lumières à celles de la commission pour la formation de cet ouvrage.

Vorbericht.

Wir bemerken für den Leser, dass Bernardo Mengozzi, Mitglied des Conservatorium, welcher der Tonkunst, besonders der Kunst des Gesanges, zu früh entrissen ward *), zu den Beauftragten mit gehörte, welche die Singemethode des Conservatorium begründeten. Die, welche diesen trefflichen Sänger gehört, und seine Methode gewürdigt haben, dürfen jetzt nur noch den Verlust dessen, was an seinem Talent zeitlich und vorübergehend war, beklagen, des Gefühls, Geschmacks und der Reinheit, die es auszeichneten. Denn in diesem Werke hat er die Grundsätze niedergelegt, welche er in der Schule des berühmten Bernachi angenommen, und sie mit trefflichen Bemerkungen, über die gute italiänische Schule, wie über die Fehler unterstützt, welche sich seit einiger Zeit, selbst in Italien in die Singekunst eingeschlichen haben.

Die Kommission hat Mengozzi's Arbeit in die Summe positiver Kenntnisse mit aufgenommen, die sie zur Bildung dieses, für die Musik so nothwendigen Werkes vereinigte.

*) Bernardo Mengozzi, geboren zu Florenz, starb zu Paris im 8. Jahr der Rep. 45 Jahr alt.

Conservatorium der Musik.

Beschlüsse im Betreff des Singunterrichts im Conservatorium.

Die Kommission zur Besorgung der Singmethode.

20. Nivose, 11. Jahr d. Rep.

Nachdem die, Kraft der Einrichtung des Conservatorium, zur Besorgung einer Singeschule niedergesetzte Kommission ihre Arbeit bestimmt und abgeschlossen hat, ernennt sie eines ihrer Mitglieder, den Bürger Chérubini, dazu, dies Werk der allgemeinen Versammlung der Mitglieder des Conservatoriums zur Aufnahme vorzulegen.

Die Mitglieder der Kommission.

*Richer, Garat, Gossec, Méhul, Ginguené *), Langlé, Plantade, Guichard, Chérubini.*

Allgemeine Versammlung der Mitglieder des Conservatorium.

23. Niv. 11. Jahr d. Rep.

Im Namen der besonders zur Besorgung einer Singeschule für die Klassen des Conservatoriums niedergesetzten Kommission, theilt der Bürger Chérubini dies Werk der allgemeinen Versammlung mit; nachdem er die von der Kommission bei Fertigung dieser Arbeit befolgte Ordnung dargelegt, unterwirft es Ueberbringer Abschnitt für Abschnitt der Entscheidung.

Zufolge einer gründlichen Untersuchung nimmt die Versammlung einmüthig diese von der Kommission zum Studium der Klassen des Conservatoriums dienliche überreichte Singeschule auf.

Sarrette, Präsident.

Der Director des Conservatorium der Musik.

Gemäs der von dem Conservatorium der Musik unterm 23. Nivose, 11. Jahres der Rep. laut dem 5. Artikel des 14. Abschn. der Verfassung ausgesprochenen Aufnahme wird hiermit beschlossen:

Die von den Mitgliedern des Conservatorium aufgenommene Singeschule soll beim Unterricht in den Klassen des Conservatorium der Musik zum Grunde gelegt werden.

Sarrette.

*) Der Bürger Ginguené, Mitglied des Nationalinstituts, Verfasser mehrerer trefflichen Aufsätze über Musik in der methodischen Encyclopädie, vereinigte gern seine Kenntnisse mit der Kommission zur Fertigung dieses Werks.

Table des Matières.

Partie première.

Partie I.

Chapitre I.	Du mécanisme de la voix.	Page 5.
Chapitre II.	De la respiration.	— 6.
Chapitre III.	De l'émission du son.	— 7.
Chapitre IV.	Division de la voix.	— 7.
Chapitre V.	Des registres des différentes voix.	— 8.
Chapitre VI.	De l'étendue des différentes voix d'hommes De l'étendue des voix des femmes.	— 8. — 9.
Chapitre VII.	De la mue de la voix.	— 9.

Partie II.

Chapitre I.	Position de l'élève pour l'exercice des gammes.	— 11.
Chapitre II.	De l'exercice de la gamme.	— 13.
Chapitre III.	De la vocalisation en général	— 15.
Sect. I.	De la manière d'attaquer les sons.	— 15.
Sect. II.	De la manière de réunir le registre de la voix.	— 16.
	Exercices pour réunir le registre de la voix de poitrine au registre de la voix du médium.	— 17.
	Exercices pour réunir le registre de la voix du médium au registre de la voix de tête.	— 17.
	Exercices pour réunir le registre de la voix de poitrine au registre de la voix de tête.	— 18.
Sect. III.	De la manière de porter les sons.	— 19.
	Exercice pour porter la voix.	— 21.
Sect. IV.	Des agréments du chant. De la roulade.	— 49.
	Exercices des roulades.	— 58.
	De la petite note, ou appoggiatura.	— 59.
	Du trille.	— 63.
	Du petit groupe, ou gruppetto.	— 67.
Sect. V.	De la phrase musicale.	— 70.
Sect. VI.	Du solfège.	— 74.
Chapitre IV.	De la prononciation.	— 75.
Chapitre V.	Des divers caractères du chant. Intro- duction.	— 77.
Sect. I.	Du récitatif.	— 79.
Sect. II.	Du cantabile.	— 88.
Sect. III.	De l'andante.	— 89.
Sect. IV.	De l'allegro.	— 90.
	Du point d'orgue, ou du point de sus- pension.	— 90.
Sect. V.	De l'agitato.	— 91.
Sect. VI.	De l'air syllabique.	— 92.
Sect. VII.	Du rondeau et des airs à deux mouvemens.	— 93.
Chapitre VI.	De l'expression.	— 95.
Chapitre VII.	Des connaissances harmoniques et lit- téraires qu'un chanteur doit avoir.	— 96.
Chapitre VIII.	De la conservation de la voix.	— 97.

Partie seconde.

Solfèges.	— 2.
-------------------	------

Partie troisième.

Airs de différens caractères.	— 2.
---------------------------------------	------

Inhalt.

Erste Abtheilung.

Erster Theil.

Kapitel I.	Von dem Mechanismus der Stimme.	Pag. 5.
Kapitel II.	Vom Athmen.	— 6.
Kapitel III.	Von dem Angeben des Tons.	— 7.
Kapitel IV.	Eintheilung der Stimme.	— 7.
Kapitel V.	Von den Registern der Stimmen.	— 8.
Kapitel VI.	Vom Umfang der Männerstimmen. Vom Umfang der Weiberstimmen.	— 8. — 9.
Kapitel VII.	Von der Stimmenänderung.	— 9.

Zweiter Theil.

Kapitel I.	Stellung des Schülers zur Uebung der Skale.	— 11.
Kapitel II.	Von der Skalenübung.	— 13.
Kapitel III.	Von der Vokalisation im Allgemeinen.	— 15.
Abschn. I.	Von der Art, die Töne anzugeben.	— 15.
Abschn. II.	Von dem Uebergange aus einem Regi- ster in das andre.	— 16.
	Uebungen, die Bruststimme mit der Mittelstimme zu verbinden.	— 17.
	Uebungen, die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu verbinden.	— 17.
	Uebungen, die Bruststimme mit der Kopfstimme zu verbinden.	— 18.
Abschn. III.	Von der Art die Töne zu tragen.	— 19.
	Uebungen für das Portamento.	— 21.
Abschn. IV.	Von den Verzierungen des Gesanges. (Manieren.)	— 49.
	Uebungen in Läufern.	— 58.
	Vom Vorschlag oder der Appoggiatura.	— 59.
	Vom Triller.	— 63.
	Vom Doppelschlag, oder Gruppetto.	— 67.
Abschn. V.	Von der musikalischen Phrase.	— 70.
Abschn. VI.	Von der Solmisation.	— 74.
Kapitel IV.	Von der Aussprache.	— 75.
Kapitel V.	Von den verschiedenen Arten des Ge- sangs. Einleitung.	— 77.
Abschn. I.	Vom Recitativ.	— 79.
Abschn. II.	Vom Kantabile.	— 88.
Abschn. III.	Vom Andante.	— 89.
Abschn. IV.	Vom Allegro.	— 90.
	Vom Orgelpunkt (Kadenz) und der Fermate.	— 90.
Abschn. V.	Vom Agitato.	— 91.
Abschn. VI.	Von der syllabischen Arie.	— 92.
Abschn. VII.	Vom Rondo und Arien mit zwey Be- wegungen.	— 93.
Kapitel VI.	Vom Ausdruck.	— 95.
Kapitel VII.	Von den harmonischen und litterari- schen Kenntnissen, die ein Sänger haben muss.	— 96.
Kapitel VIII.	Von der Erhaltung der Stimmen.	— 97.

Zweite Abtheilung.

Solfeggi.	— 2.
-------------------	------

Dritte Abtheilung.

Auswahl von Arien in verschiedenen Charakteren.	— 2.
--	------

METHODE DE CHANT.

Partie première.

concernant le mécanisme de la voix.

Chapitre premier.

De la voix.

La voix est l'organe de la parole et du chant.

La définition philosophique de cet organe n'entrerait pas utilement dans le plan d'une méthode de chant; mais, pour l'intelligence des différens préceptes qui doivent y être énoncés, il est nécessaire d'établir les notions principales des moyens qui contribuent à l'action de la voix.

Outre le palais, la langue, les dents et les lèvres, qui sont utiles au mécanisme de la voix, plusieurs parties telles que les poumons, la trachée artère, le larynx, les sinus frontaux, les sinus maxillaires, les fosses nasales, concourent à sa formation ou à sa modification.

Les poumons, espèce de soufflets placés dans la poitrine, par la faculté de dilatation et d'affaissement, dont ils sont doués, sont un des principaux moyens de la respiration, sans laquelle la voix ne pourrait être formée.

La trachée-artère; sorte de tube, par lequel l'air entre dans les poumons et en sort, est un corps cartilagineux, qui prend naissance au fond de la bouche, et va droit à la poitrine, où il se sépare en deux parties, que l'on nomme bronches; l'une de ces parties conduit l'air au poumon droit, l'autre le conduit au poumon gauche.

Le larynx est un des organes de la respiration et le principal instrument de la voix; c'est la partie supérieure de la trachée-artère, il a la forme d'un canal court et cylindrique, qui est ouvert par une fente ovale qu'on appelle glotte; par cette fente l'air descend et remonte quand on respire, chante ou parle: elle a la faculté de s'étrécir ou de s'élargir à volonté, et sa plus ou moins grande dilatation produit toutes les variétés des tons de la voix humaine: la glotte est défendue par un cartilage, très mince et très flexible, appelé épiglote; ce cartilage est mobile et a la forme d'une feuille de lierre; il est concave intérieurement et convexe supérieurement. Sa principale attribution est de recouvrir la glotte au besoin.

Les sinus frontaux sont deux cavités placées dans l'os frontal, au-dessus du nez et des sourcils.

SINGESCHULE.

Erster Theil.

Den Mechanismus der Stimme betreffend.

Erstes Kapitel.

Von der Stimme.

Die Stimme ist das Organ des Sprechens und Singens.

Dies Organ philosophisch zu erörtern, wäre unnütz in einer Singekunst; zum Verständniss jedoch mehrerer hier zu gebenden Vorschriften ist nöthig die Hauptbegriffe über die Mittel aufzustellen, welche zur Stimmenbildung beitragen.

Ausser dem Gaumen, der Zunge, den Zähnen und Lippen, welche den Mechanismus der Stimme unterstützen, tragen auch noch mehrere Theile zu ihrer Bildung oder Bestimmung bei, wie die Lungen, die Luftröhre, der Kehlkopf, die Stirn-Kinnbacken- und Nasenhölen.

Die Lungen, eine Art von Bälgen in der Brust, sind vermittelt der Ausdehnung und Zusammenziehung, deren sie fähig sind, ein Hauptmittel des Athmens, ohne welches die Stimme gar nicht gebildet werden könnte.

Die Luftröhre, ein röhrenartiger Kanal, durch welchen die Luft in die Lungen aufgenommen und wieder ausgestossen wird, ist ein knorplicher Körper, welcher hinten im Munde entsteht, und (am Halse herab) gerade in die Brust tritt, wo er sich in zwei Theile spaltet, die man Aeste nennt. Einer leitet die Luft in die rechte, der andere in die linke Lunge.

Der Kehlkopf ist ein Organ des Athmens, und das Hauptwerkzeug für die Stimme. Er ist der obere Theil der Luftröhre, hat die Gestalt eines kurzen cylindrischen Kanals, mit einer ovalen Oeffnung, welche Stimmritze heisst. Durch diese Ritze geht die Luft ein und aus beim Athmen, Singen und Sprechen. Sie kann sich willkürlich verengern oder erweitern, und bringt dadurch alle Tonverschiedenheit der Menschenstimme hervor. Die Stimmritze wird beschützt von einem sehr dünnen und biegsamen Knorpel, welcher Kehldedeckel heisst. Dieser bewegliche Knorpel hat die Gestalt eines Epheublättchens, ist nach innen concav, nach oben convex. Er dient besonders, die Stimmritze im Nothfall zu decken.

Die Stirnhölen sind zwei Hölungen im Stirnbein über der Nase und den Augenbrauen.

Les sinus maxillaires sont des cavités placées dans les os de la mâchoire supérieure, au dessus des alvéoles antérieures de cette mâchoire.

Les fosses nasales sont deux cavités dans le nez, auxquelles la lame osseuse, qui sépare la cavité des narines, sert de cloison mitoyenne; et dont les narines antérieures sont les orifices externes, et les postérieures les orifices internes.

Ces diverses parties ont entr'elles une communication plus ou moins directe; mais toutes, comme on l'a dit, sont nécessaires à la formation de la voix ou à sa modification.

L'air mis en mouvement par la respiration, étant l'agent principal de l'organe de la voix, il est utile de connaître le mécanisme de la respiration.

Chapitre deuxième.

De la respiration.

La respiration est l'action que font les poumons pour attirer et repousser l'air. Cette action se divise en deux mouvemens alternatifs, l'aspiration, et l'expiration. Dans l'aspiration les poumons se dilatent pour introduire l'air extérieur dans la poitrine; et dans l'expiration, ils s'affaissent pour le faire ressortir.

Il faut observer que l'action de respirer pour chanter, diffère en quelque chose de la respiration pour parler.

Quand on respire pour parler, ou pour renouveler simplement l'air des poumons, le premier mouvement est celui de l'aspiration; alors le ventre se gonfle et sa partie supérieure s'avance un peu; ensuite il s'affaisse, c'est le second mouvement, celui de l'expiration: ces deux mouvemens s'opèrent lentement, lorsque le corps est dans son état naturel.

Au contraire, dans l'action de respirer pour chanter, en aspirant, il faut aplatir le ventre et le faire remonter avec promptitude, en gonflant et avançant la poitrine.

Dans l'expiration, le ventre doit revenir fort lentement à son état naturel et la poitrine s'abaisser à mesure, afin de conserver et de ménager, le plus longtems possible, l'air que l'on a introduit dans les poumons; on ne doit le laisser échapper qu'avec lenteur, et sans donner de secousses à la poitrine: il faut pour ainsi dire qu'il s'écoule [1].

[1] On ne saurait trop recommander aux élèves de s'occuper de la respiration; elle est tout pour le chant. Nous les engageons à s'exercer tous les jours, même sans chanter, à prendre et retenir, aussi longtems qu'ils le pourront, la respiration, en suivant exactement la manière que nous indiquons dans cet article, relativement à l'action de respirer pour chanter. Il faut qu'ils se livrent à cet exercice avec modération quoique pourtant il ne faille pas le négliger. Un chanteur qui n'aura pas

Die Kinnbackenhölen sind Hölungen in den Knochen der obern Kinnlade über den vordern Zahnhölen dieser Kinnlade.

Die Nasenhölen sind zwei Hölungen in der Nase, welchen die Knochenplatte, so die Nasenlöcher trennt, zur Scheidewand dient, wovon die vordern Nasenlöcher die äussern, und die nach hinten die innern Mündungen sind.

Diese verschiedenen Theile hängen unter einander mehr oder weniger zusammen; doch sind alle, wie gesagt, nöthig zur Bildung oder bestimmten Bewegung der Stimme.

Da die Luft, durch das Athmen in Bewegung gesetzt, vorzüglich auf das Stimmorgan einwirkt, so ist es nützlich den Mechanismus des Athmens zu kennen.

Zweites Kapitel.

Vom Athmen.

Das Athmen ist das Geschäft der Lungen, Luft einzuziehen, oder auszustossen. Dies theilt sich in zwei Wechselbewegungen, das Ein- und Ausathmen. Beim Einathmen erweitern sich die Lungen, um die äussere Luft in die Brust aufzunehmen; beim Ausathmen ziehen sie sich zusammen, um sie wieder herauszudrängen.

Zu bemerken ist, dass das Athmen beim Singen etwas unterschieden ist von dem Athmen beim Sprechen.

Holt man Athem zum Sprechen, oder blos um die Luft in den Lungen immer zu ersetzen, so ist die erste Bewegung das Einathmen. Der Bauch bläht sich hier auf, und sein oberer Theil tritt etwas hervor; hierauf aber, und das ist die zweite Bewegung des Ausathmens, sinkt er wieder zusammen.

Hingegen beim Athmen für den Gesang muss beim Einathmen der Bauch schnell eingezogen werden und wieder sich heben, die Brust sich blähen und hervortreten.

Beim Ausathmen muss der Bauch sehr langsam wieder in seinen natürlichen Zustand treten, und die Brust so einsinken, dass man so lange als möglich die in die Lungen aufgenommene Luft verhalte und schone; man darf sie nur langsam entlassen, und ohne die Brust zu erschüttern. Sie muss so zu sagen, herausfliessen [1].

[1] Man kann das Athmen den Schülern nicht genug empfehlen; es ist alles beim Gesang. Wir fordern von ihnen, dass sie täglich, auch ohne zu singen, sich üben, so lange als möglich Athem zu holen und zurück zu halten, und dabei genau die in diesem Abschnitt angegebene Art für das Singen zu befolgen. Sie müssen es freilich mässig betreiben, doch nicht vernachlässigen. Ein Sänger, der das Athmen nicht geübt, wird oft athmen müssen; dann aber erschöpfen sich seine Mittel bald,

Chapitre troisième.

De l'émission du son.

Le son, une fois formé, doit être émis librement et par une impulsion prompte, afin d'éviter qu'il ne devienne défectueux.

Il peut le devenir de deux manières.

Si l'émission du son ne se fait pas avec promptitude, il devient guttural; si le son est trop forcé vers la tête, il devient nasal.

Chapitre quatrième.

Division de la voix.

Les voix se divisent en deux genres; savoir: en voix d'hommes, et en voix de femmes.

Chacune de ces voix est subdivisée en voix grave, en voix du médium, et en voix aiguë.

La voix grave des hommes est appelée par les Français basse-contre et par les Italiens basso.

Celle du médium, les Français la nomment basse-taille ou concordant, et les Italiens baritono.

Quand à la voix aiguë, les Français la distinguent en voix de taille, et voix de haute-contre; mais cette distinction est illusoire, car un ton plus ou moins haut, plus ou moins nasal, ne donne pas un genre de voix différent, comme on le verra plus bas à l'article de l'étendue des différentes voix.

Les Italiens appellent la voix haute des hommes ténor, car chez eux la vraie voix de haute-contre appartient aux femmes.

Nous croyons donc devoir appeler les trois voix d'hommes, par les noms de basse, concordant, et ténor.

Les femmes ont également trois espèces de voix, la haute-contre, appelée contralto par les Italiens; le bas-dessus, qu'ils appellent mezzo soprano: et le dessus, qu'ils nomment soprano.

exercé la respiration, sera forcé de respirer souvent; mais alors ses moyens seront bientôt épuisés, et sa voix ne fera plus entendre que des sons faibles et vacillans. Sans un grand volume d'air, qu'on doit savoir comprimer, et ménager longtems avec adresse, il n'est point de force, ni de timbre dans la voix; de plus, sans cette faculté il n'est guères possible de bien phraser le chant. Un défaut capital dont il faut garantir les élèves, c'est celui d'aspirer avec une espèce de hoquet; il fatigue beaucoup et le chanteur lorsqu'il en a malheureusement pris l'habitude, et ceux qui l'écoutent. Ce défaut détruit la force de la poitrine, et l'on ne chante pas longtems lorsqu'on l'a contracté.

Drittes Kapitel.

Von dem Angeben des Tons.

Der Ton einmal gebildet, muss frei und mit raschem Anstoss angegeben werden, damit er nicht fehlerhaft wird.

Dies wird er auf zweierlei Art.

Wird der Ton nicht rasch angegeben, so wird er Kehlenton; wird er zu sehr nach dem Kopfe getrieben, wird er Nasenton.

Viertes Kapitel.

Eintheilung der Stimmen.

Die Stimmen werden eingetheilt in männliche und weibliche.

Jede dieser Stimmen wird wieder eingetheilt in tiefe, Mittel- und hohe Stimme.

Die tiefe männliche Stimme heisst bei den Franzosen Contre-Bass, bei den Italiänern Basso.

Die Mittelstimme nennen die Franzosen Basse-Taille (hoher Bass), oder Concordant, die Italiäner Baritono.

Die hohe Stimme theilen die Franzosen in Tenor und Contrealt. Doch ist diese Eintheilung trüglich; denn ein Ton giebt darum noch keine verschiedene Stimmart, weil er mehr oder minder hoch ist, mehr oder weniger Nasenton, wie sich dies unten im Abschnitt von dem Umfange der Stimmen ergeben wird.

Die Italiäner nennen die hohe männliche Stimme Tenor; denn der wahre hohe Alt gehört bei ihnen den Weibern.

Wir glauben demnach die drei männlichen Stimmen benennen zu müssen, Bass, Baritono und Tenor.

Auch die Weiber haben dreierlei Stimmen, den Contrealt der Italiäner, den tiefen Diskant, oder mezzo soprano, und den hohen, den sie Soprano nennen.

und er wird nur schwache und schwankende Töne hervorbringen. Ohne ein grosses Volum Luft, welches man lange geschickt zu halten und zu schonen wissen muss, ist keine Kraft und Metall in der Stimme; ja es ist ohnediess nicht möglich, sinngemäss vorzutragen. *) Ein Hauptfehler, vor dem man die Schüler bewahren muss, ist, mit einer Art von Aechzen zu athmen; dies ermüdet, wie den Sängler, der unglücklicherweise sich verwöhnt hat, so den Zuhörer. Dieser Fehler vernichtet die Kraft der Brust, und man singt nicht lange, wenn man ihn angenommen.

*) S. unten die Note z. Abschn. v. der musikal. Phrase.

Nous appellerons donc la voix basse des femmes *contralto* pour ne pas choquer l'usage reçu en la nomment *haute-contre*; la voix du *medium bas-dessus*, et la voix *aiguë*, *dessus*, ou *soprano*.

Chapitre cinquième.

Des registres [2] des différentes voix.

Les hommes ont deux Registres ou deux espèces de voix; l'un que l'on appelle de *poitrine*, et l'autre de *tête*, improprement dit *Fausset*.

Pour produire les sons, que l'on nomme de *poitrine*, l'impulsion doit être en effet donnée de la *poitrine*. On observera que ces sons sont toujours ceux du *grave* et du *medium* de la voix.

Ceux qu'on appelle de *tête*, doivent être portés dans les *sinus frontaux* et les *fosses nasales*.

Ils doivent l'être avec les précautions nécessaires pour éviter les *défectuosités* indiquées ci-dessus *chapitre troisième*.

Chapitre sixième.

De l'étendue des différentes voix d'hommes.

La voix basse des hommes est de deux octaves; de *FA* au-dessous des lignes, (la clef étant celle de *FA* quatrième ligne,) jusqu'au *FA* au-dessus des deux lignes ajoutées.

Mais cette étendue peut être réduite à une *treizième*, savoir du *SOL* première ligne, au *MI* sur la seconde ligne, ajoutée, par la raison que le *FA* du *grave* est trop faible, et que le *FA* de l'*aigu* est forcé et criard.

Quant à la voix de *Tête*, dans ce genre de voix, elle est si difficile à réunir avec la voix de *poitrine*, que celui qui la possède n'en fait que très-rarement usage; ainsi nous n'en parlerons pas.

[2] Nous tenons le mot *registre* des Italiens. Ceux-ci entendent par ce mot un certain nombre de sons de la voix, dont le caractère diffère du caractère d'un autre nombre de sons, lesquels forment un autre registre. Tous les sons provenant de la *poitrine*, par exemple, forment une division particulière dans l'étendue de la voix, et cette division s'appelle *Registre*. Comme ces sons de *Poitrine* diffèrent pour le caractère des sons, qui prennent leur naissance dans la *tête*, ceux-ci à leur tour forment une autre division ou registre dans l'étendue de la même voix. Les Italiens appellent aussi *registre* ce que les Français nomment *jeu de l'orgue*. Ce mot peut aider à définir et à comprendre le premier, si l'on observe, que la qualité du son des tuyaux de l'orgue compris dans un *jeu*, est différente de la qualité de son des tuyaux compris dans un autre *jeu*. Nous avons donc adopté le mot *registre* des italiens par ce qu'il nous a paru exprimer d'une manière concise les différents caractères de son qui se trouvent dans l'étendue de la voix.

Wir wollen die tiefe *Weiberstimme* *Contrealt* nennen, um nicht gegen den angenommenen Gebrauch zu verstossen; die mittlere Stimme tiefen *Diskant*, und die hohe *Diskant*, oder *Sopran*.

Fünftes Kapitel.

Von den Registern [2] der Stimmen.

Die Männer haben zwei Register, oder zwei Arten von Stimmen, eines, die *Bruststimme* genannt, das andre, die *Kopfstimme*, uneigentlich *Falset*.

Um die sogenannten *Brusttöne* hervorzubringen, muss der Anstoss wirklich mit der *Brust* gegeben werden. Man bemerke, dass diese Töne immer Töne der tiefen und mittlern Stimme sind.

Was man *Kopftöne* nennt, wird in den *Stirn- und Nasenhöhlen* gebildet.

Dies muss mit nöthiger Vorsicht geschehen, um die im dritten Kapitel erwähnte Fehlerhaftigkeit zu vermeiden.

Sechstes Kapitel.

Von dem Umfang der Männerstimmen.

Die tiefe Männerstimme befasst zwei Oktaven, vom *F* unter der Linie (*F*) (den *Bassschlüssel* angenommen) bis zum *f* der einmal gestrichenen Oktave (\bar{f}).

Doch kann dieser Umfang auf eine *Terzdecime* reducirt werden, nämlich von *g* auf der ersten Linie bis zu \bar{e} , weil das tiefe *f* zu schwach, das hohe erzwungen und schreiend ist.

Die *Kopfstimme* in dieser Stimmreihe ist so schwer mit der *Bruststimme* zu vereinen, dass, wer sie besitzt, sie nur selten gebraucht; weshalb wir nicht davon sprechen.

[2] Wir entlehnen das Wort *Register* von den Italiänern. Diese verstehen darunter eine Reihe von Tönen desselben Gebietes, die sich von den Tonreihen anderer Gebiete, die ein andres Register ausmachen, unterscheiden. So machen alle *Brusttöne* eine besondere Sphäre im Umfang der Stimme aus, und diese Sphäre heisst *Register*. Da nun diese *Brusttöne* einen von den *Kopftönen* verschiedenen Charakter haben, so machen diese wiederum eine andere Sphäre oder Register im Umfange der Stimme aus. Die Italiäner nennen auch *Register*, was den Franzosen *Orgelzug* ist. Dies kann zur Erläuterung dienen, wenn man bemerkt, dass die *Tonqualität* der *Orgelpfeifen*, die in Einem Zuge begriffen ist, verschieden ist von der *Tonqualität* der *Orgelpfeifen* in einem andern. Wir haben dies italiänische Wort beibehalten, weil es uns bestimmt die verschiedenen *Toncharaktere* ausdrückt, die sich in einem *Stimmumfang* vorfinden.

Le Concordant peut se fixer à l'étendue d'une Douzième de SI à FA pour la voix de poitrine; passé le FA il prend la voix de tête.

Le Tenor en général peut se fixer à une Onzième, du RE' première ligne (la clef étant celle d'UT quatrième ligne) au SOL hors des lignes.

Il y a certains Tenors qui vont au LA et au SI bémol avec la voix de poitrine, c'est ce que les français appellent Haute Contre; mais les Tenors qui ont cette étendue sont si rares, qu'on ne doit pas en faire un genre de voix particulier.

Le Tenor prend la voix de tête au LA hors des lignes, et la prolonge jusqu'au RE' et plus encore.

De l'étendue des voix des femmes.

Le Contralto appartient à la voix de femme; il a la même étendue que la voix basse des hommes, une octave plus haut, et le même inconvénient pour la voix de tête.

Le Bas Dessus a la même étendue que le Concordant, mais une octave plus haut, et il peut employer la voix de tête.

Quant au Dessus il a ordinairement (dans l'étendue de deux octaves) trois registres, savoir:

1^{er} Registre; quatre sons de poitrine, de l'UT première ligne (la clef étant celle d'UT sur cette même ligne) jusqu'au FA second interligne.

2^{ème} Registre; au SOL sur la troisième ligne la voix change; et l'effort que l'on fait pour ce son jusqu'à son octave, se fait vers la partie supérieure du larynx.

3^{ème} Registre; passé le SOL, depuis le LA bémol jusqu'à l'UT, ce sont des Sons de Tête; alors la voix se porte dans les sinus frontaux et les fosses nasales.

Cette voix, pour ainsi dire, n'a point de bornes; plusieurs femmes ont une voix qu'on nomme Sur-Aiguë; elle va jusqu'au SOL, et même jusqu'au RE' de la sixième octave du clavier. Cependant ce don de la nature est fort rare.

Chapitre septième.

De la mue de la voix.

La nature opère un changement dans la voix, à l'époque où les individus des deux sexes passent de l'enfance à la puberté.

Der Concordant oder Baritono kann sich im Umfang einer Duodecime halten von H bis \bar{f} als Bruststimme; über dem \bar{f} fängt die Kopfstimme an.

Der Tenor kann im Allgemeinen sich auf eine Undecime beschränken, vom d der ersten Linie (im Tenorschlüssel) bis \bar{g} .

Es giebt Tenorstimmen, die bis \bar{h} und \bar{b} mit Bruststimme kommen; dies nennen die Franzosen Contrealt. Doch sind Tenorstimmen von diesem Umfang so selten, dass man sie nicht zu einer besondern Art von Stimme machen darf.

Die Kopfstimme fängt im Tenor an bei \bar{h} , und treibt sie bis \bar{d} und noch weiter.

Vom Umfange der Weiberstimmen.

Der Contrealt gehört der Weiberstimme an; hat denselben Umfang, wie die tiefe Männerstimme, nur eine Octave höher, auch dieselbe Unbequemlichkeit mit der Kopfstimme.

Der tiefe Diskant hat den Umfang wie der Concordant, aber eine Octave höher, und kann die Kopfstimme gebrauchen.

Der Sopran hat gewöhnlich im Umfange von zwei Octaven drei Register, nämlich

1^{tes} Reg. vier Brusttöne, von \bar{c} (auf der ersten Linie im Diskantschlüssel) bis \bar{f} (zwischen der zweiten und dritten).

2^{tes} Reg. mit \bar{g} (auf der dritten Linie) ändert sich die Stimme; der Anstoss von diesem Tone bis zu seiner Octave geschieht nach dem obern Theile des Kehlkopfs.

3^{tes} Reg. über dem \bar{g} von \bar{b} bis \bar{c} sind Kopftöne. Dann biegt sich die Stimme in die Stirn- und Nasenhölen.

Diese Stimme hat so zu sagen, keine Gränzen; manche Frauen haben eine Stimme, die man Ueberdiskant nennt; sie geht bis \bar{g} , wohl gar \bar{d} der sechsten Octave auf dem Klavier. Doch ist dies ein seltenes Naturgeschenk.

Siebentes Kapitel.

Von der Stimmänderung. (Mutation).

Sobald die Geschlechtsindividuen in die Mannbarkeit übergehen, bewirkt die Natur auch eine Veränderung der Stimme.

L'époque de ce changement n'est point fixe, ni chez les uns, ni chez les autres; ce qui est constant cependant, c'est que la voix des premiers après la mue, change tout à fait de nature, en prenant un caractère opposé à celui qu'elle avait, tandis que la voix des secondes n'éprouve point une mutation pareille, car le seul changement qui s'opère en elles consiste à donner à cette voix, sans qu'elle change de nature, plus de force, plus de timbre, et souvent plus d'étendue.

D'après plusieurs observations qui ont été faites, tant à l'égard de la voix d'homme, qu'à l'égard de la voix de femme, on peut à peu près conjecturer, avant la mue de la voix d'un enfant de l'un et de l'autre sexe, quel caractère prendra la voix qu'il aura, après avoir mué.

Si un garçon et une jeune fille, par exemple, ont l'un et l'autre une voix étendue et sonore, le résultat de la mue donnera au premier une voix de Taille, et à la seconde une voix de Premier Dessus ou Soprano.

Mais si l'un et l'autre ont une voix à laquelle il soit plus aisé de descendre que de monter, et dont les sons graves aient plus de force et de timbre que les sons aigus, dans ce cas le résultat de la mue donnera une voix de Basse Taille au premier, et une voix de Contralto à la seconde.

Telle est la marche de la nature lorsqu'elle n'est point arrêtée ni contrariée par des maladies, par des excès, ou par un exercice forcé pendant la mue.

Lorsque la nature est contrariée de l'une ou de l'autre de ces manières, les effets de la mue ne sont plus les mêmes, et l'on peut assurer que si les maladies, les excès, et l'exercice forcé ne gâtent pas sans retour la voix, il en résulte du moins des voix très limitées et très faibles, sans toutefois être mauvaises.

Ce résultat dans les deux genres de voix, les fait ordinairement tomber de l'une des subdivisions inférieure, c'est à dire qu'il donne aux garçons une voix de Concorde au lieu de Tenor, ou de Basse au lieu de Concorde, et aux jeunes filles une voix de Bas Dessus (Mezzo Soprano,) au lieu d'une voix de Dessus, (Soprano,) ou de Contralto au lieu de Bas Dessus.

Ces voix sont naturellement très bornées soit du côté du grave, soit du côté de l'aigu.

D'après ces expériences, il faut nécessairement établir une méthode par laquelle on puisse préserver la voix de devenir mauvaise après la mue, quand même par des acci-

Die Epoche dieser Veränderung ist auf beiden Seiten nicht bestimmt; aber gewiss ist, dass die männliche Stimme nach der Aenderung ganz ihre Natur ablegt und einen entgegengesetzten Charakter annimmt, dahingegen die weibliche Stimme keine solche Aenderung erleidet. Denn die einzige Veränderung, die mit ihr vorgeht, ist, dass die Stimme, ohne ihre Natur zu ändern, kräftiger, tönender wird, und oft mehr Umfang erhält.

Mehrerer über männliche sowohl als weibliche Stimmen angestellten Beobachtungen zufolge, kann man ungefähr muthmassen, noch vor der Stimmänderung der Kinder beiderlei Geschlechts, welchen Charakter die Stimme nach der Aenderung haben wird.

Hat zum Beispiel ein Knabe und ein Mädchen eine tönende und umfangreiche Stimme, so wird der erste nach der Aenderung einen Tenor, die zweite einen Sopran erhalten.

Haben dagegen beide Stimmen, denen die Tiefe leichter wird als die Höhe, deren tiefe Töne kräftiger und tönender sind, als die hohen, so wird das Resultat der Stimmänderung seyn bei dem erstern Baritono, bei der zweiten Contrealt.

Dies ist der Gang der Natur, wenn sie nicht durch Krankheiten, Ausschweifungen, oder durch übermässige Uebung während der Stimmänderung gehemmt oder anders geleitet wird.

Wird auf eine oder die andre Art die Natur gestört, so sind die Wirkungen der Stimmänderung nicht mehr dieselben, und man kann sicher seyn, dass, wenn Krankheiten, Ausschweifungen und übermässige Uebung die Stimme nicht unwiederbringlich verderben, so entstehen daraus mindestens beschränkte und sehr schwache Stimmen, die darum eben nicht schlecht sind.

Demnach verfallen die beiden Stimmarten gewöhnlich aus einer Unterabtheilung in die andere niedere, das heisst, Knaben erhalten Baritono statt Tenors, Bass statt des Baritono, und Mädchen tiefen Sopran statt des Soprans, oder Contrealt statt tiefen Soprans.

Diese Stimmen sind wie in der Tiefe so in der Höhe von Natur sehr beschränkt.

Nach diesen Erfahrungen muss nothwendig eine Methode festgesetzt werden, nach welcher man eine Stimme vor der Verschlechterung nach der Mutation bewahren

dens qu'on n'aurait pu empêcher, cette voix serait très limitée.

Lorsque la voix d'un élève commence à muer, on lui défend ordinairement de chanter. Cet usage a été introduit par les anciens maîtres de chant, parce qu'ils craignaient de laisser une trop grande latitude à l'inexpérience qui aurait pu en abuser, en exerçant indistinctement sur toute sorte de solfèges hauts, ou bas, la voix d'un élève prête à muer, ou dans la mue.

Ils avaient raison sous ce rapport, car, il vaut encore mieux ne point faire chanter du tout un élève, que de forcer ses moyens, dans le moment où la voix exige les plus grands ménagemens.

Nous pensons cependant qu'avec beaucoup de précautions on peut faire chanter l'élève, même pendant la mue, mais avec modération et sans forcer les sons graves, et surtout les sons aigus de la voix.

Par conséquent le maître doit tous les jours observer et étudier la voix de l'élève, afin de retrancher des exercices qu'il lui fera faire, les sons provenans de la poitrine que la mue lui aura fait perdre, et lorsqu'il ne restera plus à l'élève qu'une octave de l'étendue de sa voix, alors il cessera tout à fait de le faire chanter.

En suivant scrupuleusement cette méthode, soit à l'égard des garçons, soit à l'égard des jeunes filles, mais plus particulièrement pour les premiers, au lieu de gâter la voix des élèves, non seulement on la leur conservera, mais aussi par ce moyen, les progrès de la mue seront plus rapides, et l'on en obtiendra plus promptement le terme.

Partie seconde, *traitant de la pratique de la méthode.*

Chapitre premier.

Position de l'élève pour l'exercice des gammes.

Les imperfections naturelles des organes, qui concourent à la formation de la voix, et les défauts qui résultent d'un long et dangereux emploi des facultés que la nature nous a données, sont difficiles à corriger.

C'est au maître attentif, qu'il appartient de chercher la cause des premières, afin de les rectifier; et il doit, tandis qu'il en a le pouvoir, tout employer pour préserver les élèves de contracter les autres; car si l'on laisse à ces défauts le tems de s'affermir, et qu'on veuille ensuite les faire

kann, sollte auch durch Zufälle, die man nicht verhindern konnte, die Stimme sehr eingeschränkt seyn.

Wenn die Stimme sich zu ändern anfängt, verbietet man gewöhnlich das Singen. Dies pflegten die alten Meister des Gesanges zu thun, weil sie fürchteten, der Unerfahrenheit zu viel Spielraum zu geben, den sie leicht misbrauchen könnte, wenn sie ohne Unterschied die Stimme eines Zöglings kurz vor oder während der Mutation in hohen und tiefen Solfeggi übte.

Sie hatten in dieser Hinsicht Recht; denn es ist immer besser, einen Zögling gar nicht singen zu lassen, als ihn zu einer Zeit anzustrengen, wo die Stimme die äusserste Schonung verlangt.

Indess urtheilen wir, dass man mit vieler Vorsicht den Zögling singen lassen kann, auch während der Stimmwandlung, nur mit Mässigung, ohne die tiefen, besonders aber die hohen Töne zu erzwingen.

Folglich muss der Lehrer des Zöglings Stimme täglich beobachten und studieren, damit er von den bestimmten Uebungen die Brusttöne ausschliesse, welche er bei der Stimmwandlung verloren hat; und hat der Zögling nur noch einen Octavenumfang in der Stimme, so muss er gar nicht mehr singen.

Befolgt man dies genau, wie bei Knaben, so bei Mädchen, besonders aber bei den erstern, so wird man statt die Stimme zu verderben, sie nicht allein erhalten, sondern die Stimmwandlung wird auf solche Weise auch schneller von Statten und zu Ende gehen.

Zweiter Theil, *von der Ausübung der Methode.*

Erstes Kapitel.

Stellung des Schülers zur Uebung der Skale.

Die natürlichen Mängel der Organe, welche zur Stimm- bildung beitragen, und die Fehler, welche aus einer langen und gefährlichen Anwendung der verliehenen Vermögen entspringen, sind schwer zu verbessern.

Einem aufmerksamen Lehrer geziemt es, die Ursachen der erstern aufzusuchen, um sie zu bessern; und er muss, so lange er kann, alles anwenden, um die Schüler vor den zweiten zu bewahren. Denn lässt man diesen Fehlern Zeit, sich zu verfestigen, und will man

il doit éviter aussi de faire aucune grimace avec les parties mobiles du visage.

5° Il doit appuyer légèrement la langue derrière les dents inférieures.

6° La mâchoire supérieure doit être perpendiculairement, et médiocrement détachée de la mâchoire inférieure. [3]

Avant d'émettre le son, et pendant que l'élève ouvre et dispose la bouche de la manière indiquée, position dans laquelle elle doit rester immobile pendant toute la durée du son, il doit prendre la respiration avec promptitude.

Voyez au chapitre II. de la première partie, comment se fait l'aspiration, et l'expiration; celle-ci sur-tout doit être soutenue et ménagée le plus longtemps possible.

Chapitre deuxième.

De l'exercice de la gamme.

L'exercice de la gamme doit être fait sur la voyelle A en montant et en descendant; lorsque la voix de l'élève sera assurée sur cette voyelle, on la lui fera exercer sur la voyelle E.

Dès que l'élève aura pris la respiration, il attaquera le son. Celui-ci doit être doux, mais assuré, en l'émettant, il faut l'augmenter graduellement jusqu'au fort, et le diminuer de même jusqu'à sa fin; le son doit s'éteindre insensiblement, sans remuer ni la bouche, ni la langue, et sans donner en expirant la moindre secousse à la poitrine. [4]

[3] Comme il n'est pas de règle sans exception, nous pensons qu'il est utile d'observer à quelle ouverture de la bouche l'élève fait sortir une qualité de voix plus agréable, plus sonore et plus pure, afin de lui faire ouvrir la bouche toujours de cette manière, pourvu qu'une telle position ne contrarie pas trop l'articulation précise de la voyelle, sur laquelle il doit chanter la gamme.

[4] Un son soutenu de cette manière est appelé en Italie *messa di voce*; ce qui veut dire en français émission prolongée de la voix, et que l'on peut convenir de rendre littéralement par mise de voix. Cette mise de voix doit avoir un commencement, un milieu, une fin; et sur tous les sons de la gamme on doit faire autant de mise de voix. Les meilleurs chanteurs italiens ne préparent jamais un point d'orgue, ou une cadence finale, ou un trille prolongé que par la mise de voix. Un chanteur habile, qui possède une bonne méthode, donnera toujours, proportion gardée, les qualités de la mise de voix, à tous les sons de la gamme; et sur-tout à ceux d'une longue durée qui se rencontreront dans les airs qu'il devra chanter. S'il existait des chanteurs qui n'eussent point fait cette étude, et qui se crussent, malgré cela, capables de faire la mise de voix, ils ne seraient en dernière analyse que de fort médiocres chanteurs.

den; auch muss er die beweglichen Theile des Gesichts nicht verzerren.

5) Er muss die Zunge leicht an die untern Zähne legen.

6) Der obere Kinnbacken muss senkrecht und mässig gelöst seyn von dem untern [3].

Ehe er den Ton angiebt, und während er den Mund auf die angegebene Art öffnet und richtet, (eine Lage, worin er unbeweglich, so lange der Ton dauert, beharren muss), muss er fertig und rasch Athem holen.

S. I., 2. wie man ein- und ausathmet. Der Athem muss so lange als möglich gehalten und gespart werden.

Zweites Kapitel.

Von der Skalenübung.

Die Skalenübung muss auf - und abwärts auf dem Vokal a geschehen. Ist die Stimme auf diesem Vokal sicher, so lässt man den Schüler sie auf e üben.

Sobald er Athem genommen, muss er den Ton angeben. Dieser muss sanft, aber fest seyn; er muss allmählich bis zum forte wachsen, und eben so wieder abnehmen. Der Ton muss unmerklich verlöschen, ohne Bewegung des Mundes oder der Zunge, und ohne beim Ausathmen der Brust den geringsten Stoss zu geben [4].

[3] Da keine Regel ohne Ausnahme ist, so ist zu beobachten, bei welcher Oeffnung des Mundes der Schüler am angenehmsten, tönendsten und reinsten singt, damit man ihn immer den Mund so öffnen lasse, wenn nur die Lage der genauen Artikulation des Vokals, auf welchem solfeggirt werden soll, nicht zu sehr Eintrag thut.

[4] Ein so gehaltener Ton heisst in Italien *messa di voce*, das ist ein verlängertes Tönen der Stimme; deutsch könnte man es etwa das Austönen, Vertönen, Aushallen der Stimme nennen. Dieses Austönen muss Anfang, Mitte und Ende haben; auf allen Tönen der Skala muss man die Stimme gleich aushallen lassen. Die besten italiänischen Sänger bereiten einen Orgelpunkt, eine Schlusscadenz, oder einen verlängerten Triller nur durch das Aushallen der Stimme vor. Ein fertiger Sänger, der eine gute Schule hat, wird stets in gehörig beobachtetem Verhältniss alle Töne seiner Stimme aushallen lassen, besonders die länger dauernden in vorgelegten Arien. Gäbe es Sänger, welche dies nicht geübt hätten, und ohne dies Studium doch glaubten, sie könnten die Stimme austönen lassen, so würde sich zuletzt finden, dass sie nur mittelmässige Sänger wären.

Il faut observer que le fort de la voix se trouve précisément à la moitié de la durée du son, c'est-à-dire que si l'élève a assez de force dans les poumons, (faculté qu'on peut acquérir moyennant beaucoup d'exercice) pour garder la respiration pendant vingt secondes, le fort se trouvera aux dixième et onzième secondes.

Chaque son de la gamme doit être exécuté de la manière indiquée et l'on doit faire respirer l'élève entre un son et l'autre, en l'exerçant sur la gamme que nous allons donner. [5]

Exercice de la gamme, pour servir à la formation de la voix, à assurer l'Intonation, et à apprendre l'Art de la respiration.

20 Secondes. Respiration. Idem. (Toutes les autres notes doivent être soutenues et nuancées comme la première.)
20 Sekunden. Athem. Ebenso. (Alle Noten müssen wie die erste gehalten und stufenweise betont werden.)

No. 1.

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass clef. The first system shows a scale starting with a piano (*pp*) dynamic, marked with a slur and a crescendo to a forte (*forte*) dynamic. The notes are quarter notes. The second system continues the scale, with various fingerings (6, +6, 5) and accidentals (a sharp sign) indicated below the notes.

NB. Pour la voix de second dessus ou mezzo soprano, cette gamme ne montera que jusqu'au MI, ou tout au plus jusqu'au FA.

Pour la voix de tenor, c'est la même gamme dans toute son étendue, mais une octave plus bas.

Pour la basse taille ainsi que pour le contralto, il faudra transposer cette gamme dans le ton de SOL, dont le point de départ pour la basse taille sera sur le degré

Zu bemerken ist, dass das forte der Stimme sich bestimmt in der Mitte der Dauer des Tons finde, das heisst: wenn der Schüler hinlängliche Kraft der Lungen hat, (ein Vermögen, welches man durch viele Uebung sich erwerben kann,) um den Athem zwanzig Sekunden lang zu bewahren, so wird das forte auf die zehnte und elfte fallen.

Jeder Ton der Skala muss auf die angezeigte Weise gesungen werden; zwischen jedem Tone muss der Schüler, indem er die anzugebende Skala übt, Athem holen [5].

Uebung der Skala zur Bildung der Stimme, Sicherung der Intonation, und um die Kunst des Athemholens zu lernen.


Anm. Für den zweiten Diskant, oder mezzo soprano geht diese Skala nur bis e, höchstens bis f.

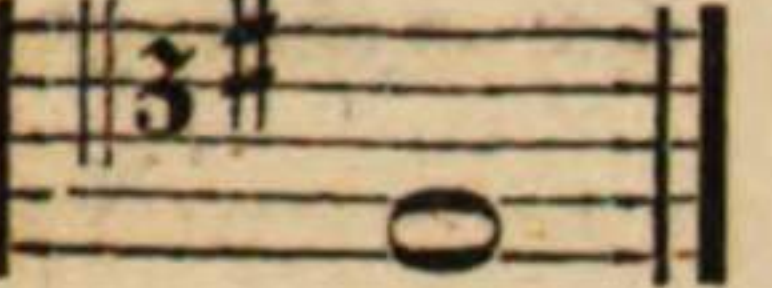
Für Tenorstimmen ist sie von gleichem Umfang, nur eine Oktave tiefer.

Für Baritono, wie für Contrealt, muss man diese Skala in g transponiren, dessen Ausgangspunkt für Bari-

[5] Il est à remarquer que les voix de dessus, en faisant la gamme d'ut, entonnent le la sixième note, et le mi dixième note de cette gamme presque toujours trop bas. Pour corriger ce défaut, il est nécessaire de faire ouvrir la bouche à l'élève, en donnant ces deux sons un peu plus qu'il ne l'ouvre ordinairement pour les autres notes, et en les lui faisant attaquer le plus doux possible. Nous observons aussi, qu'en faisant la gamme en montant la voix tend à baisser, et que le contraire a lieu lorsque la Gamme descend, à ces variations auxquelles la voix est sujette, il faut opposer le même correctif, en l'appliquant où le besoin l'exigera.

[5] Es ist zu bemerken, dass die Sopranstimmen in der E Skala die Sexte h und die Decime f fast immer zu tief angeben. Diesen Fehler zu verbessern, muss der Schüler bei diesen beiden Tönen den Mund etwas weiter öffnen, als bei den übrigen, und sie so sanft als möglich angeben. Auch bemerken wir, dass beim Aufsteigen in der Skala die Stimme zu sinken strebt, und umgekehrt. Diesen Veränderungen, welchen die Stimme unterworfen ist, muss man nöthigen Falls eben so vorbeugen.

suivant  et pour le contralto sur celui ci.

 Il en sera de même pour tous les exercices que nous donnerons dans cette méthode, lorsqu'il s'agira de les faire servir aux voix dont nous parlons ici.

Cet exercice doit être pratiqué tous les jours, mais avec modération, sur-tout dans les commencemens, car autrement la poitrine en pourrait souffrir. D'après cela, le maître doit suspendre, non seulement cet exercice, mais généralement tous les autres, dès qu'il voit que l'élève commence à se fatiguer.

Chapitre troisième.

De la vocalisation en général.

Vocaliser signifie, chanter sur une voyelle. [6]

En vocalisant, l'élève doit faire attention à tenir toujours la bouche également ouverte, et sur-tout à ne jamais mouvoir ni le menton ni la langue. En un mot, il doit suivre pour vocaliser, la même méthode que pour faire la gamme, relativement à la position de la bouche.

L'élève, pour bien vocaliser, doit savoir 1° attaquer les sons; 2° passer d'un registre de la voix à l'autre, en les réunissant de manière que ce passage soit insensible; 3° porter la voix; 4° exécuter tous les agrémens du chant avec grace, légèreté, et précision; 5° phraser le chant musicalement.

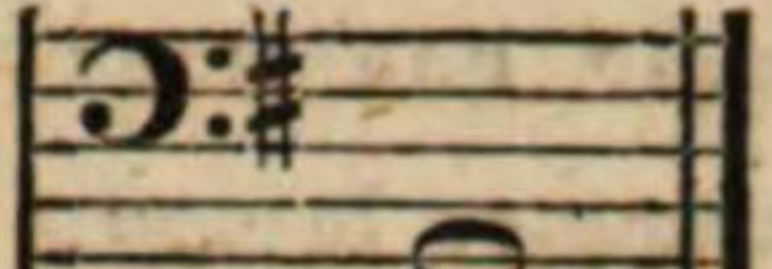
Nous allons donner des instructions sur toutes ces parties que renferme la vocalisation, avec les exercices qui leur sont particuliers.

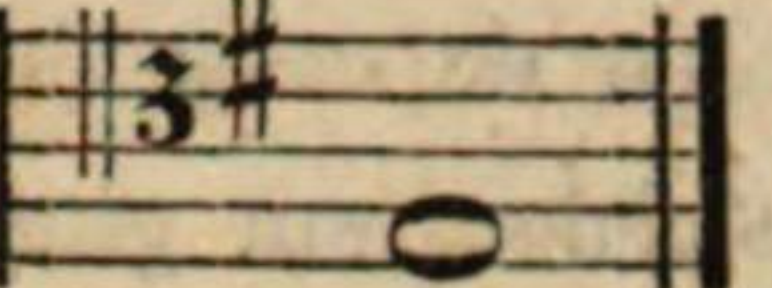
Section première.

De la manière d'attaquer les sons.

On doit attaquer le son franc et juste, sans préparer et sans arriver à ce son par aucune trainée.

[6] Nous avons dit, chapitre II. de cette partie, qu'on devait chanter la gamme sur la voyelle A est sur la voyelle E, alternativement. Nous ajoutons ici qu'on ne doit vocaliser que sur ces deux voyelles seulement. Nous rejetons absolument l'usage de vocaliser sur les autres voyelles, et particulièrement sur l'I et sur l'U, parce que l'articulation de ces deux voyelles contrarie entièrement la position de la bouche. Cette défense n'est seulement pas fondée sur la qualité défectueuse que ces voyelles donnent à la voix, mais aussi sur l'effet désagréable et monotone que produisent des traits de chant prolongés au delà de quatre notes, placés sur les voyelles que nous rejetons. Un chanteur, ou un compositeur qui placerait des traits sur ces voyelles, donnerait une juste idée de son mauvais goût, et deviendrait répréhensible.

tono dieser ist  und für den Contrealt dieser

 Dies wird durchgängig von allen Uebungen, die hier vorgeschlagen werden, gelten, wenn sie für die angegebenen Stimmen dienen sollen.

Diese Uebung muss alle Tage angestellt werden, doch mit Mässigung, besonders im Anfange, weil sonst die Brust leiden könnte. Dann muss der Lehrer nicht nur diese, sondern auch alle übrigen Uebungen aussetzen, sobald er bemerkt, dass der Schüler müde wird.

Drittes Kapitel.

Von der Vocalisation im Allgemeinen.

Vokalisiren heisst auf einem Vokal singen [6].

Beim Vokalisiren muss der Schüler stets den Mund gleich offen haben, und überhaupt nie weder Zunge noch Kinn bewegen. Kurz, er muss beim Vokalisiren in Rücksicht auf den Mund eben so verfahren, wie bei der Skalaübung.

Um gehörig zu vokalisiren, muss er 1) die Töne angeben können; 2) von einem Stimmregister in das andre unmerklich übergehen; 3) die Töne tragen; 4) alle Gesangesverzierungen mit Anmuth, Leichtigkeit und Bestimmtheit ausführen; 5) den Gesang sinngemäss vortragen.

Wir wollen über alle diese Theile der Vocalisation Anweisungen und die zu jedem gehörigen Uebungen geben.

Erster Abschnitt.

Von der Art die Töne anzugeben.

Man muss den Ton frei und richtig, ohne Vorbereitung und Umweg angeben.

[6] Wir sagten im 2. Kap. dieses Theils, man müsse die Skala auf den Vokalen a und e abwechselnd singen. Wir setzen hier hinzu, man darf es nur auf diesen beiden Vokalen. Die übrigen verwerfen wir durchaus, besonders i und u, weil das Aussprechen derselben der Lage des Mundes völlig entgegen ist. Dies Verbot gründet sich nicht blos auf die fehlerhafte Eigenschaft, welche die Stimme dadurch erhält, sondern auch auf die unangenehme eintönige Wirkung, welche so vokalisirte Gesangsabschnitte über vier Noten hinaus thun. Ein Sänger oder Komponist, der auf diesen Vokalen einen Gedanken ausführte, würde einen schlechten Geschmack verrathen und tadelnswerth seyn.

Chaque note de la gamme que nous allons donner, afin d'exercer les élèves à attaquer le son, doit être exécutée de manière à ne point faire entendre de coup de gosier, entre cette note et celle qui la précède, non plus qu'entre cette même note et celle qui la suit.

En faisant cette gamme, on ne prendra pas la respiration après chaque note, comme dans celle de l'exercice N° 1. L'élève ne respirera qu'après être monté au son le plus haut, afin de pouvoir chanter d'une seule haleine la même gamme en descendant. Il ne restera donc sur chaque note qu'autant qu'il faut pour en bien assurer l'intonation et pressera le mouvement en ménageant son haleine.

Exercice.

Gamme simple mesurée avec un mouvement pressé.

No. 2.

Respiration.
(Athemzug.)

Section deuxième.

De la manière de réunir les différents registres de la voix.

La voix de dessus ou soprano a trois registres à unir. (Voyez le chapitre sixième de la première partie.) Celui de la voix de poitrine à celui de la voix du médium; et ce registre à celui de la voix de tête.

Le registre de la voix de poitrine n'est communément composé que de quatre ou cinq sons, de l'UT première ligne au FA second interligne et quelquefois jusqu'au SOL troisième ligne. C'est au maître à juger de cela.

Si la voix de poitrine finit à la note FA, c'est avec le FA que l'exercice de la réunion de ce registre à celui du médium doit se faire; et si c'est à la note SOL, c'est avec le SOL que l'on doit travailler à réunion de ces deux registres.

Jede Note der Skala, die wir deshalb hersetzen, muss so angegeben werden, dass man keinen Kehlenansatz oder Schwung bemerkt zwischen dieser und der vorhergehenden oder der folgenden Note.

Bei Uebung dieser Skala holt man nicht, wie bei No. 1. nach jeder Note Athem. Der Schüler darf nur dann athmen, wenn er zum höchsten Tone gelangt ist, damit er in einem Athem die Skala abwärts singen könne. Er wird also nur so lange auf jeder Note verweilen, als die feste Intonation erfordert, und die Bewegung beschleunigend den Athem schonen.

Uebung.

(Einfache taktmäßige Skala mit beschleunigter Bewegung.)

Zweiter Abschnitt.

Von dem Uebergange aus einem Register in das andre.

Die Sopranstimme muss drei Register vereinen; S. I, 6. die Bruststimme mit der Mittel- und diese mit der Kopfstimme.

Die Bruststimme besteht gewöhnlich nur aus vier bis fünf Tönen, vom \bar{c} (der ersten Linie) bis \bar{f} (zwischen der zweiten und dritten), zuweilen bis \bar{g} (auf der dritten Linie). Dies muss der Lehrer beurtheilen.

Hört die Bruststimme bei \bar{f} auf, so muss dabei die Vereinigung mit der Mittelstimme angefangen werden; endet sie bei \bar{g} , so muss man auf \bar{g} die Vereinigung beider Register zu bewirken suchen,

Cet exercice consiste à faire passer, en prolongeant le même son, la voix de poitrine à la voix du médium, et la voix du médium à la voix de poitrine; la grande difficulté est d'opérer ce passage, sans un certain hoquet très désagréable, qui résulte de ce changement de registres. Pour l'éviter il faut adoucir le plus qu'il est possible la voix de poitrine, et renforcer et nourrir la voix du médium.

Le registre de la voix du médium finit à la note SOL au-dessus des lignes, et le registre de la voix de tête commence au LA au-dessus de ce même SOL.

Le moyen pour réunir ces deux registres est le contraire de celui qu'on emploie pour réunir les deux autres; il faut pour cette réunion renforcer le dernier son de la voix du médium, et adoucir la voix de tête; la raison de cette méthode opposée vient de ce que le son de la voix de tête ayant plus de timbre, il ferait disparate avec le son de la voix du médium.

Exercices pour réunir le registre de la voix de poitrine, au registre de la voix du médium.

La lettre p. indique la voix de poitrine; et la lettre m. indique la voix du médium.
(B. zeigt die Bruststimme, und m. die Mittelstimme an.)

Les lignes ——— indiquent la respiration. (Die Linien ——— das Athemholen.)

Lentement. (Langsam.)

No. 3.

Exercices pour réunir le registre de la voix du médium, au registre de la voix de tête.

Uebungen die Bruststimme mit der Mittelstimme zu verbinden.

La lettre t. indique la voix de tête. (κ. bedeutet Kopfstimme.)

Lentement. (Langsam.)

No. 4.

Ces deux derniers traits ne seront exercés par les élèves, que quand ils pourront arriver au SI et à l'UT naturels.

La voix de taille ou ténor a deux registres à unir, (Voyez Chapitre 6^e de la 1^{re} Partie.) celui de la voix de poitrine à celui de la voix de tête.

Le son le plus haut de la voix de poitrine que prennent les ténors est la note SOL au-dessus de l'UT quatrième ligne.

C'est sur la note SOL que l'exercice commence, et cet exercice consiste à passer avec le même son, de la voix de poitrine à la voix de tête, et à rentrer de la voix de tête, dans la voix de poitrine.

Le moyen par lequel il faut opérer ce passage est le même que celui qu'on emploie pour la voix de dessus, en réunissant le registre de la voix de poitrine, au registre de la voix du médium.

Les voix de ténor qui ne sont pas totalement formées, doivent commencer cet exercice à la note MI cinquième ligne; on laisse à la sagacité et à la prudence du maître à reconnaître celles qui sont dans ce cas.

Exercices pour réunir le registre de la voix de poitrine, au registre de la voix de tête.

Lentement. (Langsam.)

No. 5.

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

Quand l'élève est parvenu à bien réunir les différents registres de sa voix avec des notes lentes, il doit pratiquer les mêmes exercices en pressant toujours davantage le mouvement, jusqu'à ce qu'il puisse réunir ces différents registres avec des doubles croches dans un mouvement vif.

Cet avertissement est commun aux voix de dessus et de taille, pour lesquelles nous avons donné les exercices précédents.

Diese zwei letzten Abschnitte dürfen die Schüler nur üben, wenn sie h und c von Natur haben.

Der Tenor muss zwei Register verbinden (s. I, 6.) Brust- und Kopfstimme.

Der höchste Ton der Bruststimme im Tenor ist \bar{g} über dem \bar{e} auf der vierten Linie.

Mit \bar{g} fängt die Uebung an, und diese besteht darin, mit demselben Tone aus der Bruststimme in die Kopfstimme über, und von dieser zu jener zurück zu gehen.

Das Mittel zu diesem Uebergange ist dasselbe wie beim Sopran, wenn die Bruststimme mit der Mittelstimme verbunden werden soll.

Die nicht vollkommen gebildeten Tenorstimmen müssen bei \bar{e} (auf der fünften Linie) anfangen. Wo dieser Fall sei, muss der Scharfsinn und die Klugheit des Lehrers entscheiden.

Uebungen die Bruststimme mit der Kopfstimme zu verbinden.

Kann nun der Schüler die verschiedenen Register seiner Stimme in langsamen Noten verbinden, so muss er dieselben Uebungen vornehmen und die Bewegung immer mehr beschleunigen, bis er die verschiedenen Register in zwei und dreissig Theilen in lebhafter Bewegung verbinden kann.

Dies gilt für Sopran und Tenor, für welche obige Uebungen angegeben sind.

Quant aux voix de basse taille et de contralto leurs registres sont si difficiles à réunir, que ces genres de voix n'en font pas d'usage, comme nous l'avons dit chapitre VI^{ème} de la première partie.

A l'égard de la voix de mezzo soprano, ou bas-dessus, et de la voix de Concordant, dont chacune a le registre de la voix de tête, c'est au maître à choisir parmi les exercices que nous donnons dans la présente section ceux qui peuvent convenir à l'une et l'autre voix.

Section troisième.

De la manière de porter les sons.

Les Italiens appellent portamento, ce que les français nomment porter les sons, lier ou couler les sons.

Il y a deux manières de porter les sons; la première lorsqu'on lie plusieurs sons d'égale valeur, qui procèdent par degrés conjoints et disjoints, comme par exemple



Ces sons doivent être articulés également, et distinctement, sans les détacher, c'est-à-dire sans que le gosier fasse des mouvemens trop marqués.

Dans ces traits, on doit donner plus de force aux sons qui montent, et diminuer la force des sons qui descendent; car il est en chantant une règle générale et constante, qui enseigne, que de deux sons celui qui est le plus aigu doit être articulé avec plus de force que celui qui l'est moins: de façon qu'à mesure que les sons montent leur force augmente, et à mesure qu'ils descendent leur force diminue. [7] Il faut cependant remarquer que lorsqu'on part d'un son grave, pour monter aux sons aigus de la voix, il est nécessaire à mesure qu'on monte, de donner aux sons un degré de force assez bien calculé, pour que, en arrivant aux sons aigus, on ne soit pas forcé de crier.

Was aber den Baritono und Contrealt betrifft, so sind ihre Register so schwer zu verbinden, dass diese Stimmen selten es thun, wie schon oben I, 6. bemerkt worden.

Für den Mezzo Soprano oder tiefen Diskant, und den Tenor, deren jeder Kopfstimme hat, muss der Lehrer die für jede Stimme gehörigen Uebungen in diesem Abschnitte wählen.

Dritter Abschnitt.

Von der Art die Töne zu tragen.

Portamento heisst bei den Italiänern das Tragen, Binden oder Schleifen der Töne.

Es geschieht auf zwei Arten; erstlich wenn man mehrere Töne von gleicher Geltung bindet, welche stufenweise verbunden und getrennt fortschreiten, wie

Diese Töne müssen gleich und bestimmt articulirt werden, ohne sie zu vereinzeln, das heisst, ohne dass die Kehle zu merklich sich bewege.

Bei solchen Stellen muss man den aufsteigenden Tönen mehr, und den abwärtsgehenden weniger Kraft ertheilen. Denn es ist eine allgemeine und beständige Regel für den Gesang, dass der höhere Ton kräftiger articulirt werden muss, als der tiefe, so dass, wie die Töne steigen, ihre Kraft wächst, wie sie aber fallen, abnimmt [7]. Doch ist zu bemerken, dass wenn man mit einem tiefen Tone anfängt, um zu den höhern aufzusteigen, man im Aufsteigen die Kraft gehörig berechne, damit man nicht bei den hohen Tönen schreien müsse.

[7] La raison en est sensible. La ténuité des sons, et par conséquent leur faiblesse naturelle augmente à proportion qu'ils deviennent plus aigus. Il faut donc, pour les maintenir en équilibre avec les sons plus graves, leur donner, avec les précautions nécessaires, le degré de force qui leur manque.

[7] Der Grund ist einleuchtend. Die Töne werden dünner und folglich schwächer, je höher sie werden. Um sie also im Gleichgewichte mit den tiefen zu erhalten, muss man ihnen mit gehöriger Vorsicht die fehlende Kraft ertheilen.

La seconde manière de porter la voix se pratique entre deux sons qui forment un intervalle plus ou moins grand, et qui procèdent par degrés disjoints seulement, comme par exemple



Ces derniers traits exigent le véritable portamento des Italiens; quant à la manière de porter la voix dans ce second exemple, elle consiste à faire glisser la voix promptement par une liaison fort légère qui part de l'extrémité de la première des deux notes pour passer à la note qui la suit, en l'anticipant. [8]

E x e m p l e.

(Im Aufsteigen.) En montant.

c.

Die zweite Art Töne zu tragen, fällt bei zwei Tönen vor, die ein grösseres oder kleineres Intervall bilden, und nur in getrennten Stufen fortschreiten, wie

Diese letztern Stellen fordern das wahre portamento der Italiäner. Die Art zu tragen in diesem zweiten Beispiele besteht darin, dass man die Stimme rasch durch eine leichte Bindung gleiten lässt, welche beim Ende der ersten Note anfängt, um auf die folgende durch Vorausnehmen derselben überzugehen [8].

B e i s p i e l.

[8] Nous allons indiquer différentes manières défectueuses de porter les sons; il faut les éviter avec soin, parce qu'elles ne sont que des imitations informes et ridicules du véritable portamento.

La bonne méthode de porter les sons, défend premièrement d'employer de portamento sur la note qui commence un chant, attendu que le portamento ne peut ni ne doit avoir lieu qu'entre deux sons qui forment intervalle; elle réprouve secondement, de porter les sons avec des trainées, lourdes, lentes, et forcées, qui paraissent appuyer avec affectation et contrainte, sur chacun des points intermédiaires de l'intervalle que l'on doit franchir; elle rejette absolument, enfin, d'ajouter à ces défauts, le défaut plus vicieux encore, de sortir de l'intervalle donné, en quittant le premier son, et de prendre un long circuit en dessous afin d'atteindre ensuite un second son.

Exemple d. ou Autre Exemple e. ou

Le véritable portamento rejette également la fausse méthode de porter les sons dans un trait vif formé par des notes qui montent par degrés conjoints, en ajoutant à chacune des notes de ce trait, une petite trainée en dessous, comme l'exemple suivant l'indique. f.

L'effet de ce travail, ainsi travesti, deviendrait encore bien plus vicieux, si l'on s'avisait de saccader chacune de ces notes, après avoir fait le petit portamento noté ci dessus.

[8] Wir wollen verschiedene fehlerhafte Arten, die Töne zu tragen, angeben. Man muss sie sorgfältig vermeiden, weil sie nur entstellte und lächerliche Nachahmungen des wahren portamento sind.

Die wahre Methode Töne zu tragen, verbietet erstlich, das portamento auf einer Note zu brauchen, womit der Gesang beginnt, indem das portamento nur bei zwei Tönen statt hat und haben kann, welche ein Intervall bilden. Sie verwirft dabei zweitens alles schwere, langsame und erzwungene Schleppen, welches mit Uebertreibung und Zwang auf jedem Zwischenpunkt des Intervalles, welches man überspringen soll, hängen bleibt. Sie verwirft endlich ganz den noch grössern Fehler, aus dem gegebenen Intervalle heraus zu gehen, den ersten Ton zu verlassen, und einen langen Umweg nach unten zu nehmen, um zum zweiten Tone zu gelangen. Zum Beispiel (d und e).

Das wahre portamento verwirft ebenfalls die Methode, die Töne in einer lebhaften Reihe zu tragen, gebildet durch Noten, die in verbundenen Stufen aufsteigen, so dass man jeder Note in dieser Reihe einen kleinen Schleifer unten anhängt, wie im folgenden Beispiele f.

Noch fehlerhafter würde diese Entstellung ausfallen, wenn man jeder Note noch einen Ruck geben wollte, indem man das angezeigte portamento braucht.

Si le portamento se fait du grave à l'aigu, alors on passe du doux au fort de la voix, avec un coup de gosier moelleux et lié; au contraire, lorsqu'il se fait de l'aigu au grave, on passe du fort au doux, afin d'éviter une espèce de son de voix écrasé qui en résulterait, et pour se conformer en même temps à la loi qui oblige le chanteur à donner plus de force aux sons hauts, et moins de force aux sons bas.

On fait observer aux élèves, que l'usage de porter les sons en chantant, doit être pratiqué avec réserve, car si un chanteur prodiguait continuellement ce genre, il rendrait sa manière de chanter trop monotone et trop molle. Il est essentiel au contraire qu'il sache mettre de la variété dans son chant par des oppositions, en employant alternativement le portamento, et l'usage d'attaquer les sons sans les lier.

Exercices pour porter la voix.

La gamme suivante doit être exécutée comme celle qu'on a donnée pour former la voix; (voyez l'exercice N° 1.) et l'élève ne respirera qu'après avoir porté la voix de la première note sur la seconde. [9]

No. 6.

The musical score for exercise No. 6 consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a piano (*pp*) dynamic, followed by a *forte* dynamic. The score is divided into three sections: the first section is marked '20 Secondes. (20 Sekunden.)' and 'Respiration. (Athmen.)'; the second section is marked 'Idem. Eben so.' and also includes 'Respiration. (Athmen.)'. The bass staff has a '6' written below it in three places, indicating a sixteenth note. The notes in the treble staff are connected by a slur, indicating a portamento effect.

Nous venons d'exposer les défauts dans la manière de porter les sons en montant, il nous reste à parler présentement du portamento en descendant. Il faut éviter en portant la voix dans un intervalle descendant, de faire une liaison trop lente en quittant le premier son de l'intervalle pour tomber sur le second, car l'effet qui en résulterait ressemblerait à un long gémissement, ou à un long baillement. Cette liaison, ou pour mieux l'appeler, cette longue trainée, peut se noter de la manière suivante.

Exemple g.

A short musical example labeled 'Exemple g.' showing a descending scale on a single staff. The notes are connected by a slur, illustrating the 'longue trainée' or portamento effect described in the text.

Car en glissant lentement la voix sur tous ces demi-tons sans articuler ni en entonner aucun distinctement, on obtiendra précisément l'effet sinistre que produit ce portamento vicieux que quelques chanteurs pratiquent encore.

Nous ne donnons ces divers exemples que pour prémunir les élèves contre la plus mauvaise méthode de porter les sons, nous insistons pour que, dans quelque cas que ce puisse être, ils s'abstiennent absolument de la suivre.

[9] Comme il est essentiel que les élèves s'accoutument de

Geht das Portamento aus der Tiefe in die Höhe, so geht man vom Sanften zum Starken mit einem kräftigen und gebundenen Schwung der Kehle über; wenn es dagegen aus der Höhe in die Tiefe geht, so geht man vom Starken zum Sanften über, um das daraus entstehende Schmettern zu vermeiden, und zugleich das Gesetz zu befolgen, welches hohen Tönen mehr, und tiefen weniger Kraft zu ertheilen verlangt.

Man muss die Schüler bedeuten, dass das Tragen der Töne nur mässig gebraucht werden darf. Denn ein verschwenderischer Gebrauch desselben würde den Gesang zu eintönig und weich machen. Dagegen muss er in seinen Gesang Abwechslung durch Gegensätze bringen, und bald die Töne tragen, bald sie ohne Bindung angeben.

Uebungen für das Portamento.

Die folgende Skala muss so ausgeführt werden, wie die zur Bildung der Stimme angegebene No. 1., und der Schüler darf nicht eher Athem holen, als bis er die Stimme von der ersten auf die zweite Note getragen [9].

Wir haben die Fehler beim portamento aufwärts angegeben; es muss auch von den Fehlern beim Abwärtsgehen gesprochen werden. Bei einem heruntergehenden Intervalle muss man sich vor einer zu langsamen Bindung hüten, wenn man vom ersten zum zweiten Tone gelangen will; denn es würde dann wie ein langes Aechzen oder Gähnen klingen. Diese Bindung, oder besser, dies lange Dehnen und Schleppen kann so angezeigt werden (g).

Denn gleitet die Stimme langsam über alle diese halben Töne hin, ohne einen genau zu artikulieren oder zu intonieren, so bringt man grade den widrigen Eindruck hervor, wie noch manche Sänger.

Wir ziehen diese Beispiele nur an, um die Schüler vor dem fehlerhaften Tragen der Töne zu warnen, und fordern, dass sie sich desselben durchaus in jedem Falle enthalten.

[9] Da die Schüler sich bei Zeiten zum Triller gewöhnen

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first three systems show a scale-like exercise with various fingerings (6, 5, 7*) and breath marks. The fourth system features a trill exercise with the instruction "Une seule respiration." and "(in einem Athem.)".

La gamme de l'exercice qui va suivre, doit être faite comme la gamme pour attaquer le son; (voyez l'exercice N° 2.) l'élève ne doit prendre sa respiration qu'après le premier UT de la huitième mesure, il ne la reprendra ensuite qu'après le premier UT de la seizième mesure, et avant le dernier RE' de la mesure qui précède le trille. Comme cette gamme doit être mesurée, l'élève aura l'attention de respirer très vite, aux endroits indiqués.

Die Skala der folgenden Uebung muss gesungen werden, wie die zum Angeben des Tons No. 2. Der Schüler darf erst nach dem ersten c des achten Taktes Athem holen, und nicht eher wieder, als nach dem ersten c des sechzehnten Takts, und vor dem letzten d des Taktes vor dem Triller. Da diese Skala taktmässig ist, so muss der Schüler schnell am angezeigten Orte Athem holen.

bonne heure au trille, il faudra le leur faire exercer à la fin de chaque gamme, ainsi qu'il y est marqué. Or comme il leur faut une méthode pour le bien faire, nous les renvoyons à la section du présent article, où l'on traite de cet agrément du chant, afin qu'ils la consultent par anticipation.

müssen, so müssen sie ihn am Ende jeder Skala, wie vorgeschrieben ist, üben. Ueber die Methode des Trillo verweisen wir hm vorans auf §. 3. dieses Abschnitts.

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.)

Resp. (Athmen.)

No. 7.

Resp. (Athmen.)

Resp. (Athmen.)

Trille comme au No. 6. (Triller wie bei No. 6.)

L'exercice suivant doit être fait comme celui du N° 6. où les sons sont portés.

Die folgende Uebung muss gesungen werden, wie No. 6. wo die Töne getragen worden.

No. 8.

Musical score for exercise No. 7. The right hand part features a trille (tr) on a note, with a fingering of 7. The left hand part consists of a bass line with notes and rests. The exercise is marked with a fermata over the final measure.

L'exercice qui va suivre doit être fait comme celui du N° 7. c'est-à-dire qu'on doit attaquer les sons sans les porter. L'élève respirera après l'UT de la huitième mesure, il ne reprendra ensuite la respiratiou qu'après l'UT de la seizième mesure, et avant l'UT de la mesure qui précède le trille.

Die folgende Uebung muss wie No. 7. gesungen werden, das heisst, man muss die Töne angeben, ohne sie zu tragen. Der Schüler holt Athem nach c im achten Takt, dann nach c im sechzehnten, und vor c im Takt vor dem Triller.

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.) Resp. (Athmen)

No. 9.

Musical score for exercise No. 9. It is in common time (C) and consists of two staves. The right hand part is a melodic line with a trille (tr) at the end. The left hand part is a bass line with notes and rests. The exercise is marked with a fermata over the final measure.

Resp. (Athmen.)

Musical score for exercise No. 9, showing the bass line with fingering numbers: 6, 6, 6, 4, b7, 5, 6, 6, 6, 6, 6, 6, 7*, 6.

Musical score for exercise No. 9, showing the right hand part with a trille (tr) at the end.

Gamme pour porter la voix. (Skala die Töne zu tragen.)

No. 10.

Musical score for exercise No. 10. It is a scale exercise for the voice, consisting of two staves. The right hand part is a melodic line with notes and rests. The left hand part is a bass line with notes and rests. The exercise is marked with a fermata over the final measure.

Gamme pour attaquer les sons. (Skala die Töne anzugeben.)

No. 11.

Resp. (Athem.)

Resp. (Athem.)

Exercice pour porter la voix. (Uebung die Töne zu tragen.)

No. 12.

Exercice pour attaquer les sons. (Uebung die Töne anzugeben.)

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.)

Resp. (Ath.)

No. 13.

Gamme pour porter les sons. (Skala die Töne zu tragen.)

No. 14.

Gamme pour attaquer les sons. (Skala die Töne anzugeben.)

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.)

Respiration. (Athem.)

No. 15.

Exercices pour porter les sons. (Uebungen die Töne zu tragen.)

No. 16.

Exercice pour attaquer les sons. (Uebung die Töne anzugeben.)

No. 17.

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.)

Respiration. Athem.

Gamme pour porter les sons. (Skala die Töne zu tragen.)

No. 18.

Two systems of musical notation. The first system shows two staves with rhythmic exercises. The second system features a trill in the right hand and fingerings (5, 4, 7) in the left hand.

Gamme pour attaquer les sons. (Skala die Töne anzugeben.)

No. 19.

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.)

Respiration. Athmen.

Exercise No. 19, marked 'Mouvement un peu pressé'. It consists of two staves with a tempo marking and fingerings.

Continuation of exercise No. 19, showing a trill in the right hand and fingerings (5, 7, 5, +6, 4) in the left hand.

Exercice pour porter les sons. (Uebung die Töne zu tragen.)

No. 20.

Exercise No. 20, consisting of two staves with rhythmic patterns and slurs.

Continuation of exercise No. 20, showing fingerings (5, 5, 7, 5, 6, 6, 7) and a trill in the right hand.

Exercice pour attaquer les sons. (Uebung die Töne anzugeben.)

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.)

Resp. (Ath.)

No. 21.

Trille.

Gamme pour porter les sons. (Skala die Töne zu tragen.)

No. 22.

Trille.

Gamme pour attaquer les sons. (Skala die Töne anzugeben.)

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.)

Resp. (Ath.)

No. 23.

Trille.

Exercice pour porter les sons. (Uebung die Töne zu tragen.)

No. 24.

Exercice pour attaquer les sons. (Uebung die Töne anzugeben.)

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.) Resp. (Ath.)

No. 25.

Gamme pour porter les sons. (Skala die Töne zu tragen.)

No. 26.

Gamme pour attaquer les sons. (Skala die Töne anzugeben.)

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.) Resp. (Ath.)

No. 27.

Exercice pour porter les sons. (Uebung die Töne zu tragen.)

No. 28.

Exercice pour attaquer les sons. (Uebung die Töne anzugeben.)

Mouvement un peu pressé. (Beschleunigte Bewegung.) Resp. (Ath.)

No. 29.

G a m m e

qui renferme tous les intervalles des exercices précédens, entre lesquels intervalles on exercera les ports de voix de la manière qui est indiquée au commencement de cette section.

S k a l a

die alle Intervalle der vorigen Uebungen umfasst, zwischen denen das Tragen der Stimme geübt werden kann, wie es im Anfange dieses Abschnitts angezeigt worden ist.

Un peu lentement. (Etwas langsam.)

Idem. (Eben so.)

Resp. (Ath.)

Resp. (Ath.)

No. 30.

Idem. (Eben so.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Idem.

Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.)

Trille.

Exercice sur la même gamme en attaquant les sons sans les porter.

Übung in derselben Skala die Töne anzugeben, ohne sie zu tragen.

Moderato.

Resp. (Ath.)

No. 3 l.

Resp. (Ath.)

Resp. (Ath.) Trille.

Exercices propres à donner de la légèreté à la voix.

Les sons de la gamme suivante doivent être portés en augmentant la force de chaque son, lorsque cette gamme monte, et en diminuant de force chaque son, lorsqu'elle descend.

Uebungen, der Stimme Leichtigkeit zu geben.

Die Töne der folgenden Skala müssen getragen werden, so dass jeder, wenn die Skala steigt, kräftiger, wenn sie fällt, minder kräftig angegeben wird.

No. 32.

Dans la gamme suivante les sons doivent être attaqués sans être portés.

In der folgenden Skala müssen die Töne ohne Portamento angegeben werden.

Mouvement pressé.
(Beschleunigte Bewegung.)

Toujours en augmentant la force de chaque son jusqu'à l'Ut en haut.
(Mit immer zunehmender Kraft bis zum hohen c.)
Resp. (Athem.)

No. 33.

Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.)

Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) *fr*

L'exercice qui va suivre doit être fait comme l'avant-dernier.

Folgende Uebung muss wie die vorletzte gesungen werden.

No. 34. Lent. (Langsam.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.)

Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.)

Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.)

Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.) Resp. (Ath.)

L'exercice suivant doit être fait comme celui N° 33. | Folgende Uebung muss wie No. 33. gesungen werden.

No. 35.

Aux exercices des gammes naturelles doivent succéder ceux des gammes par demi-tons. Ces gammes seront exécutés lentement, afin de bien assurer l'intonation des demi-tons; on peut les accélérer progressivement jusqu'à un certain point cependant: car en martellant les sons de ces gammes dans un mouvement très vif, on les chevrotterait, ou bien on imiterait en quelque sorte un éclat de rire; et si au contraire on en liait les sons, l'effet qui en résulterait ressemblerait à peu près à celui d'un baillement.

Auf die Uebungen der ganzen Skalen müssen die Skalen in halben Tönen geübt werden, und zwar langsam, damit die Intonation sicher werde. Doch kann man sie bis zu einem gewissen Punkte nach und nach beschleunigen. Wollte man in einer sehr lebhaften Bewegung die Töne dieser Skalen abstossen, so würde man sie meckern, oder der Gesang würde einem Lachen und Kichern gleichen; bände man dagegen die Töne, so müsste es wie Gähnen klingen.

No. 36.

Lorsqu'on est parvenu à bien entonner ces demi-tons en portant les sons, on répétera les mêmes gammes en attaquant les sons, sans les lier.

Après cela, on fera les gammes suivantes par demi-tons, pour réunir les différents registres de la voix.

Exercice pour unir le registre de la voix de poitrine au registre de la voix du médium.

Kann man diese halben Töne rein tragen, so muss man dieselben Skalen wiederholend die Töne bloß angeben, ohne Bindung.

Hierauf übe man folgende Skalen in halben Tönen, um die verschiedenen Stimmen verbinden zu lernen.

Uebung die Bruststimme mit der mittlern zu verbinden.

No. 37.

Exercice pour réunir le registre de la voix du médium, au registre de la voix de tête.

Uebung die Mittelstimme mit der Kopfstimme zu verbinden.

No. 38.

Les gammes de ce dernier exercice, serviront à réunir le registre de la voix de poitrine, à celui de la voix de tête, pour les ténors. On changera seulement l'indication M. en P.

On doit observer dans les exercices suivans de ne point articuler les sons de poitrine en expirant (*) trop fort, mais par des mouvemens de gosier qui soient en même tems moelleux et fermes. Tous les traits renfermés dans ces exercices doivent être exécutés lentement en commençant, et l'on n'en accélérera le mouvement que par degré.

Diese letzte Uebung dient auch für den Tenor, die Bruststimme mit der Kopfstimme zu verbinden. Man darf nur M. in B. verwandeln.

Bei den folgenden Uebungen muss man sich hüten, die Brusttöne nicht zu sehr mit absetzendem Athem, (*) sondern mit kräftigen und festen Bewegungen der Kehle zu artikuliren. Alle hier vorkommende Stellen müssen Anfangs langsam und nur nach und nach mit beschleunigter Bewegung vorgetragen werden.

No. 39.

No. 40.

No. 41.

(*) Expirer est pris ici dans un sens particulier, qui est le contraire d'aspirer.

*) Dies brauchen wir als das Gegentheil vom Adspiriren.

No. 45.

First system of musical notation for No. 45. The treble clef staff contains a series of eighth-note chords with slurs. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings: 5, 6, 6, +6, 6, 5, 5.

Second system of musical notation for No. 45. The treble clef staff continues with eighth-note chords. The bass clef staff has notes with fingerings: 6, 5, 7. A trill is indicated in the treble staff with the word "Trille." below it.

No. 46.

First system of musical notation for No. 46. The treble clef staff contains eighth-note chords with slurs. The bass clef staff contains notes with fingerings: 5, +6, 6, 5, 5, 6, 3, 3.

Second system of musical notation for No. 46. The treble clef staff continues with eighth-note chords. The bass clef staff has notes with fingerings: 3, 3, +6, 5, 5, 5, 7. A trill is indicated in the treble staff with the word "Trille." below it.

No. 47.

First system of musical notation for No. 47. The treble clef staff contains eighth-note chords with slurs. The bass clef staff contains notes with fingerings: 5, 56, 56, 56, 56, 56, 56, 56.

Second system of musical notation for No. 47. The treble clef staff continues with eighth-note chords. The bass clef staff has notes with fingerings: 5, 2, 6, 5, 2, 6, 5, 2, 6, 6, 5, 5, 6, 7. A trill is indicated in the treble staff with the word "Trille." below it.

No. 48.

First system of musical notation for No. 48. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and fingerings: 5, 4, 5, 6, +7, 8.

Second system of musical notation for No. 48. The treble staff features a trill on a note, marked with 'tr.' and 'Trille.' below it. The bass staff continues with notes and rests.

No. 49.

First system of musical notation for No. 49. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and fingerings: 5, 6, 5, 6, 5, 6, 6, 7.

Second system of musical notation for No. 49. The treble staff features a trill on a note, marked with 'tr.' and 'Trille.' below it. The bass staff continues with notes and rests.

No. 50.

First system of musical notation for No. 50. It consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with eighth notes and slurs. The bass staff contains a bass line with notes and fingerings: 5, 6, 6, 5, +6, 6, 6, #5.

Second system of musical notation for No. 50. The treble staff features a trill on a note, marked with 'tr.' and 'Trille.' below it. The bass staff continues with notes and rests.

No. 51.

Musical score for No. 51, first system. Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and common time (C). The melody consists of eighth notes with slurs. The bass clef accompaniment features chords with fingerings +4, 6, and 5.

Musical score for No. 51, second system. The treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords with fingerings +4, 6, +4, 6, *6, and 7, ending with a trill marked "Trille." and "tr".

No. 52.

Musical score for No. 52, first system. Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and common time (C). The melody consists of eighth notes with slurs. The bass clef accompaniment features chords with fingerings 6, 5, 4, 6, 6, 5, 7, 7, 6, and 5.

Musical score for No. 52, second system. The treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords with fingerings 6, 5, 4, 6, +4, 6, and 7, ending with a trill marked "Trille." and "tr".

No. 53.

Musical score for No. 53, first system. Treble clef with a key signature of one sharp (F#) and common time (C). The melody consists of eighth notes with slurs. The bass clef accompaniment features chords with fingerings 6 and 6.

Musical score for No. 53, second system. The treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords with fingerings 6, *6, 7, 5, 6, and 6.

Musical score for No. 53, third system. The treble clef continues with eighth notes. The bass clef accompaniment includes chords with fingerings 7, 5, 4, and 7, ending with a trill marked "Trille." and "tr".

No. 54.

The first system of No. 54 consists of two staves. The treble staff contains a series of eighth-note patterns with slurs. The bass staff contains a series of quarter notes with fingerings 5, 6, 7, and +4 indicated above the notes.

The second system of No. 54 consists of two staves. The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff contains quarter notes with fingerings 6, 6, 6, 6, and 6 indicated above the notes.

The third system of No. 54 consists of two staves. The treble staff ends with a trille instruction 'tr' above a note. The bass staff contains quarter notes with fingerings 6, 5, 6, 6, 6, 6, 5, 6, 7 indicated above the notes.

No. 55.

The first system of No. 55 consists of two staves. The treble staff contains eighth-note patterns with a slur and a '3' above a group of notes. The bass staff contains quarter notes with fingerings 5, 6, 5, 6, 5, 6 indicated above the notes.

The second system of No. 55 consists of two staves. The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff contains quarter notes with fingerings 6, 5, 6, 6, 6, 6, 6, *6, 6, 7 indicated above the notes.

The third system of No. 55 consists of two staves. The treble staff continues with eighth-note patterns. The bass staff contains quarter notes with fingerings 6, +4, 6, 7, +4, 6, 6, 6, 7, 6 indicated above the notes.

The fourth system of No. 55 consists of two staves. The treble staff ends with a trille instruction 'tr' above a note. The bass staff contains quarter notes with fingerings 6, +6, 6, +6, 6, 5, 6, 7 indicated above the notes.

No. 56.

No. 57.

No. 58.

No. 59.

No. 60.

First system of No. 60. Treble clef, C major, common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The bass line consists of quarter notes with fingerings: 6, 5, +6, 6, 5, 5, 6.

Second system of No. 60. Treble clef, C major, common time. The right hand ends with a trill. The bass line has fingerings: 5, +4, Trille., 5, 7.

No. 61.

First system of No. 61. Treble clef, C major, common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The bass line consists of whole notes.

Second system of No. 61. Treble clef, C major, common time. The right hand continues the eighth-note pattern. The bass line has a whole note with a fingering of 6.

Third system of No. 61. Treble clef, C major, common time. The right hand continues the eighth-note pattern. The bass line has a whole note with a fingering of 6, followed by a trill in the right hand. The bass line has fingerings: 6, +6, Trille., 4, 7.

No. 62.

First system of No. 62. Treble clef, C major, common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The bass line consists of quarter notes with fingerings: 6, b6, 5, 7, 7, 5, 5.

Second system of No. 62. Treble clef, C major, common time. The right hand ends with a trill. The bass line has fingerings: 6, 4, 5, 5, Trille., 5, 7.

No. 63.

First system of No. 63. Treble clef, C major, common time. The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The bass line consists of whole notes.

Second system of No. 63. Treble clef, C major, common time. The right hand continues the eighth-note pattern. The bass line has a whole note with a fingering of 3, followed by a trill in the right hand. The bass line has fingerings: 3, +4, 6, *4, 6, +4.

No. 64.

Trille.

No. 65.

No. 66.

No. 67.

Trille.

Trille.

Les traits qu'on donne dans l'exercice suivant, s'appellent traits de notes piquées ou détachées. Ce genre n'appartient qu'aux voix de dessus très aigues. Ces notes s'exécutent par des coups de gosier en expirant (*), et l'impulsion de ces coups part de la poitrine et du ventre qui oscille en se portant vers le diaphragme. Quoique ce soit par le moyen de l'expiration que l'on fait ces traits, il ne faut pas cependant qu'elle soit trop sensible. Il est donc nécessaire de retrécir un tant soit peu l'ouverture de la bouche, et d'adoucir la voix.

Die Stellen in der folgenden Uebung heissen abgestossen, und gehören nur für sehr hohe Sopranstimmen. Sie werden durch Kehlschwingungen mit absetzendem Athem *) vorgetragen, und diese gehen von der Brust und dem Bauche aus, welcher oscillirend sich nach dem Zwergfell begiebt. Wiewol man diese Stellen mit absetzendem Athem vorträgt, so muss dies doch nicht zu merklich seyn. Man muss also die Mundöffnung etwas verengen und die Stimme säuftigen.

No. 68.

6

4

6

6

+6

5

4

5

b7

6

+7

(*) Dans le même sens que ci-dessus.

(*) In dem Sinne wie oben.

L'exercice suivant est pour réunir les trois registres de la voix de dessus. On ne fera monter à l'UT que les élèves qui pourront y arriver.

Folgende Uebung dient die drei Register der Diskantstimmen zu verbinden. Das hohe c singen nur die Schüler, welche es erreichen können.

No. 69.

Autres traits pour exercer la voix. Andre Stellen zur Uebung der Stimme.

No. 70.

Trille.
Triller.

Une seule respiration.
In einem Athem.

Section quatrième.
Des agrémens du chant.

§. 1.

De la roulade.

La roulade, ainsi que le trille, sont parmi les agrémens du chant, ceux dont l'exécution est la plus difficile.

La légèreté de la voix est la première qualité qu'on exige pour la roulade: les élèves qui ne posséderont pas naturellement un tel avantage, doivent se le procurer à force de travail.

En faisant une roulade, aucun des parties de la bouche ne doit remuer; celle-ci doit être à l'égard des roulades, dans la même position qu'à l'égard des gammes.

Les sons qui forment la roulade doivent être en même temps liés, et martelés par le gosier, et en articulant les sons de cette manière on doit éviter de donner à l'expiration une sorte d'activité trop sensible.

La moindre atteinte portée à cette règle produirait dans une roulade un effet semblable à celui qui résulte d'un éclat de rire. [10] Cette manière d'exécuter la roulade est appelée chevrotter. Ce défaut une fois contracté, est très difficile à corriger.

[10] Dans cette méthode défectueuse d'exercer les roulades, qui malheureusement ne s'est que trop propagée, sur-tout parmi les chanteuses modernes en France, on voit précisément la différence qu'il y a entre la véritable manière de chanter, et sa charge.

Vierter Abschnitt.

Von den Verzierungen des Gesanges (Manieren).

§. 1.

Vom Läufer.

Der Läufer wie der Triller, sind unter den Gesangsverzierungen die schwierigsten.

Leichtigkeit der Stimme ist das erste Erforderniss zum Läufer. Schüler, die diesen Vorzug nicht von Natur haben, müssen sich ihn durch Mühe erwerben.

Beim Läufer darf kein Theil des Mundes sich bewegen; dieser muss hier, wie bei den Skalen, in unverwandter Lage bleiben.

Die Töne, welche den Läufer ausmachen, müssen zugleich gebunden und in der Kehle abgestossen werden; und indem man die Töne so articulirt, muss man sich hüten, den absetzenden Athem zu merklich werden zu lassen.

Der geringste Verstoss gegen diese Regel würde bei einem Läufer eine Wirkung hervorbringen, gleich der des Kicherns [10]. Diese Art Läufer vorzutragen, nennt man Meckern. Einmal angenommen ist dieser Fehler schwer zu verbessern.

[10] Aus dieser fehlerhaften Art Läufer vorzutragen, die sich zum Unglück zu sehr, besonders unter französischen Sängern verbreitet hat, sieht man recht den Unterschied zwischen der wahren Art zu singen und der übertriebenen Missetzung.

Dans une roulade montante, la force des sons doit augmenter graduellement: on suivra l'ordre inverse dans une roulade descendante. Ceci est une conséquence de ce que nous avons déjà fait remarquer au sujet de la force graduée des sons, au commencement de la section troisième du présent chapitre. Nous observons toute fois, que, malgré cette règle le son qui commence une roulade doit être attaqué avec force, afin de servir d'impulsion aux autres sons, lesquels devront être nuancés ensuite selon la règle.

Les élèves en commençant à exercer les roulades, doivent les exécuter lentement afin d'en assurer l'intonation, et les moyens qui les rendent parfaites; ils en accéléreront progressivement le mouvement, à mesure que ces mêmes moyens s'affermiront, en se développant.

Exercices des roulades.

Dans tous les exercices suivans, le maître aura l'attention de ne pas aller plus loin que la roulade, dont le dernier son sera le son le plus haut de la voix de l'élève.

Son exécuté comme dans la gamme de l'exercice No. 1.
Der Ton vorgelesen wie in der Skalentübung No. 1.

No. 71.

No. 72.

Bei einem aufsteigenden Läufer muss die Kraft der Töne allmählich wachsen; umgekehrt bei einem heruntergehenden. Dies folgt aus der bereits im dritten Abschnitt dieses Kapitels gemachten Bemerkung über das Abstufen der Kraft der Töne. Indess bemerken wir hier, dass, dieser Regel ungeachtet, der Anfangston eines Läufers kräftig angegeben werden muss, gleichsam als Antrieb für die folgenden, welche nach der Regel müssen nuancirt werden.

Die Läufer müssen von den Schülern Anfangs langsam geübt werden, um die Intonation und die Mittel, jene zu vervollkommen, zu sichern. Allmählich können sie die Bewegung beschleunigen, so wie diese Mittel durch Entwicklung zuverlässiger werden.

Uebungen in Läufern.

Bei allen folgenden Uebungen muss der Lehrer darauf sehen, nicht über den Läufer hinaus zu gehen, dessen letzter Ton auch der höchste Ton der Stimme des Schülers seyn muss.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of eighth and sixteenth notes, some beamed together, with a few rests. The lower staff is in bass clef and contains mostly whole notes, with some half notes. There are several 'r' markings in the bass staff, likely indicating a repeat or a specific rhythmic pattern. A '+6' marking is present above the first note of the bass staff.

The second system of music is similar to the first, with two staves. The upper staff continues with melodic lines in treble clef. The lower staff continues with a bass line in bass clef, featuring whole and half notes. A '+6' marking is present above the first note of the bass staff.

No. 73.

Exercise No. 73 is marked with a common time signature (C). The upper staff contains a continuous eighth-note pattern. The lower staff contains a bass line with whole notes. Fingerings are indicated by numbers 5 and 6 above the notes. A '+6' marking is present above the first note of the bass staff.

The third system of music continues the exercise with two staves. The upper staff has a melodic line in treble clef. The lower staff has a bass line in bass clef with whole notes. Fingerings 6, 5, and +6 are indicated above the notes.

No. 74.

Exercise No. 74 is marked with a common time signature (C). The upper staff contains a continuous eighth-note pattern. The lower staff contains a bass line with whole notes. Fingerings 5, 6, 5, and 6 are indicated above the notes.

The fourth system of music continues the exercise with two staves. The upper staff has a melodic line in treble clef. The lower staff has a bass line in bass clef with whole notes. Fingerings 6, 5, and +6 are indicated above the notes.

No. 75.

No. 76.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '6' above it.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '5' above it.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '5' above it.

No. 77.

Fourth system of musical notation, labeled 'No. 77.'. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '5' above it.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '5' above it.

Sixth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '5' above it.

Seventh system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '5' above it.

Eighth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of sixteenth-note chords, while the bass clef staff contains a single note with a fermata, marked with a '5' above it.

No. 78.

Musical score for No. 78, measures 1-4. The piece is in common time (C). The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with notes marked with fingerings: +4, 6, 6, and 6.

No. 79.

Musical score for No. 79, measures 1-4. The piece is in common time (C). The right hand features a continuous eighth-note pattern. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with notes marked with fingerings: 6, +6, 5, and 6.

No. 80.

First system of musical notation for No. 80. The treble clef staff contains a continuous eighth-note melody. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes. A '6' is written above the first bass note, and '+6' is written above the second bass note. A small 'x' is written above the final measure of the treble staff.

Second system of musical notation for No. 80. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff continues the quarter-note accompaniment. A small 'x' is written above the final measure of the treble staff.

Third system of musical notation for No. 80. The treble clef staff continues the eighth-note melody. The bass clef staff continues the quarter-note accompaniment.

No. 81.

First system of musical notation for No. 81. The treble clef staff contains a melody with eighth-note runs and rests. The bass clef staff contains a simple accompaniment of quarter notes.

Second system of musical notation for No. 81. The treble clef staff continues the melody with eighth-note runs and rests. The bass clef staff continues the quarter-note accompaniment. A '+6' is written above the second bass note. A small 'x' is written above the first measure of the treble staff.

Third system of musical notation for No. 81. The treble clef staff continues the melody with eighth-note runs and rests. The bass clef staff continues the quarter-note accompaniment. A '6' is written above the second bass note. A small 'x' is written above the final measure of the treble staff.

Fourth system of musical notation for No. 81. The treble clef staff continues the melody with eighth-note runs and rests. The bass clef staff continues the quarter-note accompaniment. A '7' is written above the second bass note.

No. 82.

The first system of musical notation for No. 82 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth-note patterns and rests. The lower staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains a bass line with whole notes and rests, including a fingering '6' above the first note.

The second system continues the piece. The upper staff features more complex eighth-note patterns. The lower staff has whole notes with rests and a fingering '+6' above the second measure.

The third system shows the continuation of the melodic line in the upper staff. The lower staff includes whole notes with rests and fingerings '7' and '+4' above the second and third measures, respectively.

The fourth system features intricate melodic passages in the upper staff. The lower staff has whole notes with rests and fingerings '5', '6', and '5' above the first, second, and third measures, respectively.

The fifth system continues the melodic and bass lines. The lower staff includes whole notes with rests and fingerings '6', '+6', '5', and '5' above the first, second, third, and fourth measures, respectively.

The sixth system concludes the piece. The upper staff ends with a double bar line. The lower staff has whole notes with rests and fingerings '6' and '5' above the first and second measures, respectively.

Pour le trait qui suit, on prend une demie respiration après chaque croche.

In folgender Stelle nimmt man bei jedem Achtel halb Athem.

No. 83.

No. 84.

No. 85.

No. 86.

Les exercices suivans ne seront pratiqués par les élèves, qu'autant qu'ils auront la voix de cette étendue.

Die folgenden Uebungen können nur von Zöglingen geübt werden, die diesen Umfang haben.

No. 87.

Ce dernier exercice sert à habituer la voix à passer rapidement par ses différens registres en les réunissant; l'élève le recommencera sans s'arrêter jusqu'à ce qu'il soit fatigué.

Diese letzte Uebung dient, die Stimme an einen raschen Uebergang in und durch alle Register zu gewöhnen. Der Schüler muss sie unausgesetzt wiederholen, bis er müde ist.

No. 88.

Da capo plusieurs fois.
(Mehrmales vom Anfange.)

§. 2.

De la petite note ou appoggiatura. [11]

La petite note est un agrément du chant que les Italiens appellent appoggiatura. Elle se marque de la manière suivante.

Appoggiatura ou petite Note.
(oder Vorschlag.)

h.

ou bien
(oder)

i.

§. 2.

Vom Vorschlag oder der Appoggiatura [11].

Vorschlag ist eine Gesangsverzierung, welche die Italiäner appoggiatura nennen. Sie wird auf folgende Weise bezeichnet:

L'appoggiatura peut être appliquée au dessus, comme au dessous de la grande note.

Lorsqu'on la pose dessus, elle peut former avec la note qui la suit, un intervalle tantôt d'un ton et tantôt d'un demi-ton. Quand elle est posée dessous, elle doit former constamment un intervalle de demi-ton.

Der Vorschlag kann über und unter der Hauptnote (von oben und unten) gebraucht werden.

Ueber der Note kann er mit der folgenden Note ein Intervall von einem ganzen oder halben Tone ausmachen. Unter der Note muss er stets ein Intervall von einem halben Tone bilden.

Exemple.

Appoggiatura en dessus. (Vorschlag über der Note.)

k.

Intervalle d'un ton. (Intervall von einem Ton.) Idem. (Eben so.) Intervalle d'un demi-ton. (Intervall von einem halben Ton.)

Beispiel.

Appoggiatura en dessous. (Vorschlag unter der Note.)

Intervalle d'un demi-ton. (Intervall von einem halben Ton.) Idem. (Eben so.) Idem. (Eben so.)

[11] Le mot appoggiatura dérivant du verbe appoggiare qui veut dire appuyer, on doit conséquemment appuyer et fixer la voix sur la petite note, et la couler sur la grande note. Si l'on effleurait la petite note, sans y fixer la voix, le trait serait manqué, et l'on risquerait de chanter faux.

[11] Appoggiatura kommt her von appoggiare, stützen. Die Stimme muss also sich stützen, und auf dem Vorschlage ruhen, und zur Hauptnote übergehen. Streifte man den Vorschlag, ohne die Stimme darauf ruhen zu lassen, so würde die Stelle verfehlt, und man wäre in Gefahr, falsch zu singen.

L'appoggiatura vaut ordinairement la moitié de la valeur de la note dont elle est suivie, et cette valeur est prise sur celle de cette note même.

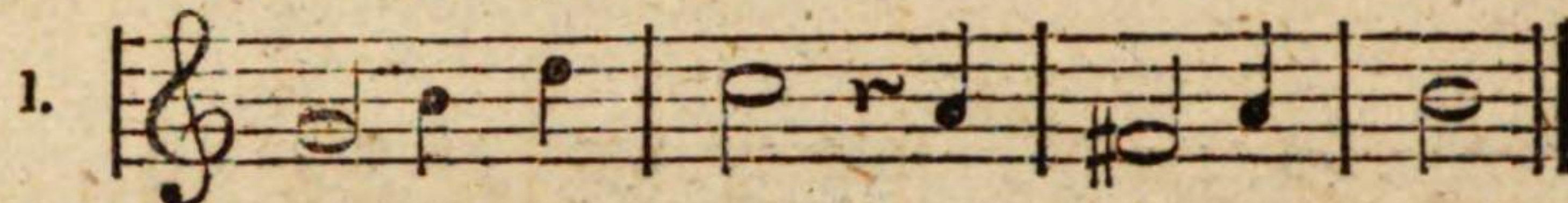
Lorsque l'appoggiatura est préparée, sa valeur, qui doit être égale à la moitié de la note qui la suit, est de rigueur. On l'appelle appoggiatura préparée quand elle est précédée d'une grande note située au même degré qu'elle.

Der Vorschlag gilt gewöhnlich halb so viel als die folgende Note, und diese Geltung wird nach der Geltung dieser Note bestimmt.

Ist der Vorschlag vorbereitet, so ist die Geltung, welche der Hälfte der folgenden Note gleich seyn muss, streng gemessen. Vorbereitet ist ein Vorschlag, wenn eine Hauptnote auf derselben Stufe vorhergeht.

Exemple.

Traits simples. (Einfache Stelle.)

*Beispiel.*

Les mêmes traits avec l'appoggiatura préparée.

Dieselben Stellen mit vorbereitetem Vorschlag.



L'appoggiatura en dessus doit être articulée avec plus de force que l'appoggiatura en dessous; mais l'une et l'autre doivent être plus fortement prononcées que la note à laquelle elles sont appliquées. [12]

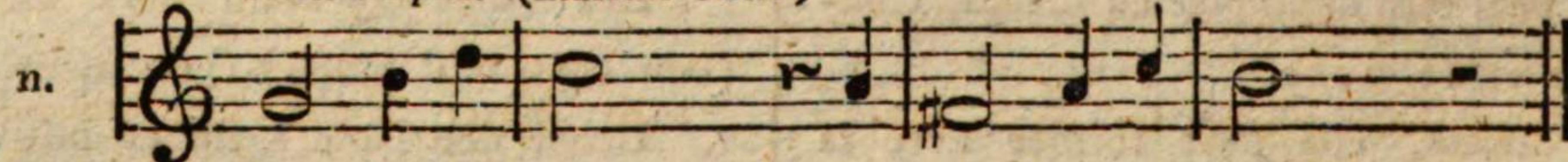
On pratique aussi dans le chant un trait, qui s'exécute en ajoutant une petite note à l'appoggiatura, et auquel on peut donner le nom de double petite note ou double appoggiatura.

Der Vorschlag von oben muss kräftiger angegeben werden, als der von unten; beide aber müssen stärker ausgesprochen werden, als ihre Hauptnote [12].

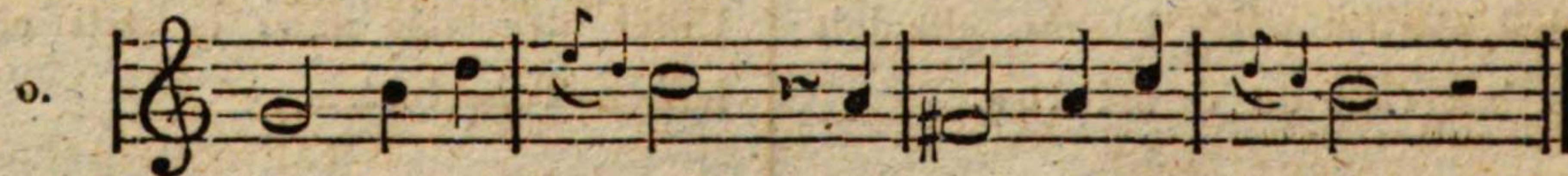
Man braucht auch im Gesang eine Manier, welche dadurch entsteht, dass man zu dem Vorschlag noch einen Vorschlag setzt, welches man Doppelvorschlag oder Doppelappoggiatura nennen kann.

Exemple.

Traits simples. (Einfache Stelle.)



Avec double appoggiatura. (Mit Doppelvorschlag.)



Moyens d'exécution. (Ausführung.)

*Beispiel.*

[12] Si la petite note est trop, ou trop peu appuyée, elle manque son effet soit dans cas, soit dans l'autre: et si elle est d'égale force que la grande note, elle perd toute l'expression qu'elle doit avoir. Ceux qui n'observeraient point ces nuances ne donneraient pas à cet agrément l'expression dont il est susceptible, et leur manière de l'exécuter produirait un effet vicieux puisqu'il serait ou trop mou, ou trop exagéré.

[12] Verweilt man zu wenig oder zu viel auf dem Vorschlag, so wird in beiden Fällen die Wirkung verfehlt. Erhält er gleiche Kraft mit der Hauptnote, so verliert er an Ausdruck. Wer diese Schattierung nicht beobachtet, kann der Manier nicht den Ausdruck geben, dessen sie fähig ist, und die Ausführung würde fehlerhaft, d. h. zu weich oder übertrieben werden.

Afin d'exécuter ce trait avec grace et avec goût, il faut appuyer la voix sur la première petite note, détacher celle-ci de la seconde par une expiration extrêmement légère qu'à peine on doit entendre, et glisser rapidement la voix sur la troisième pour arriver à la grande note.

Il n'est pas d'usage de marquer cet agrément, tel que nous l'avons donné dans l'exemple précédent, car il s'indique toujours par la simple petite note; le maître qui a du goût et de l'expérience, doit faire sentir aux élèves les endroits où cette double appoggiatura peut être employée.

Autre exemple de ces traits.

A musical score in G major, 3/4 time, marked 'q.' (quasi). The treble staff contains a sequence of notes with ornaments (double appoggiaturas) on the first and third notes of several phrases. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Il est une autre espèce de double petite note, qui sort en quelque façon du véritable genre de l'appoggiatura, et qui n'est pas moins une double petite note: c'est la suivante.

Exemple.

Two musical examples in G major, 3/4 time. The first is labeled 'r.' and shows a double appoggiatura with a slur over the two small notes. The second is labeled 'ou (oder)' and shows a similar construction with a different articulation.

Dans cet agrément on doit glisser les deux petites notes en les articulant également, et l'on ne doit fixer et appuyer la voix que sur la grande note.

Exemples de cet agrément.

A musical score in G major, 3/4 time, marked 's.' (sotto). The treble staff shows two different styles of double appoggiatura. The first style has the two small notes tied to the main note. The second style has the two small notes tied to the previous note. The bass staff includes fingerings (5, 6, 5, 5, 6, 5, 6, 5, 7) and slurs.

Dans ces premiers traits les deux petites notes appartiennent à la note dont elles sont suivies et leur durée est prise sur celle de cette même note.
(In diesen erstern Stellen gehören die zwei kleinen Nötchen zu der darauf folgenden und ihre Dauer ist nach der Dauer derselben zu bestimmen.)

Dans ces seconds traits les deux petites notes appartiennent à la note dont elles sont précédées et leur valeur est prise de même sur celle de cette note.
(In diesen Stellen gehören die zwei kleinen Nötchen zu der vorhergehenden Note und ihre Geltung ist nach der Geltung jener zu bestimmen.)

Diese Stelle geschmackvoll und angenehm vorzutragen, muss die Stimme auf dem ersten Vorschlag ruhen, diesen vom zweiten durch einen äusserst leichten kaum hörbaren Athemabsatz lösen, und schnell über die dritte hinüber zur Hauptnote gleiten.

Gewöhnlich bezeichnet man diese Manier nicht so, wie wir im vorigen Beispiele gethan; man braucht nur die einfache kleine Note. Der Lehrer von Geschmack und Einsicht muss den Schülern die Stellen bemerklich machen, wo dieser Doppelvorschlag anwendbar ist.

Andres Beispiel solcher Stellen.

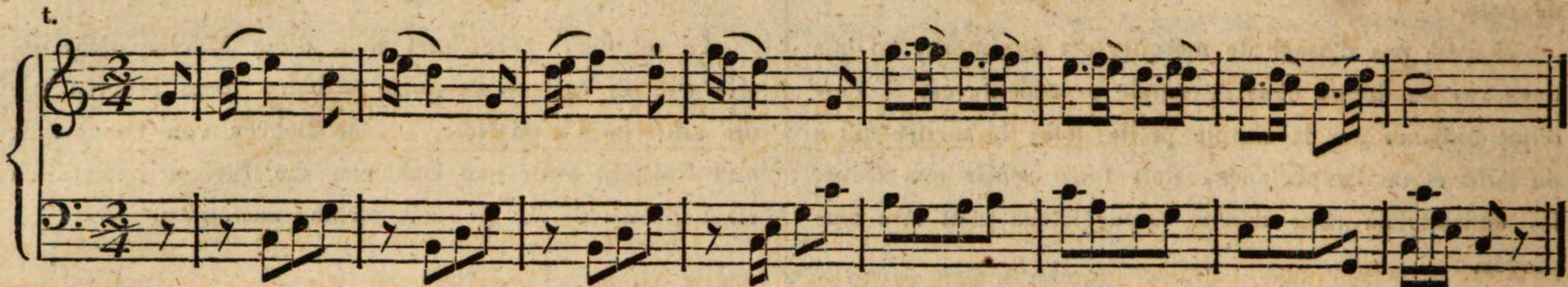
Noch giebt es eine Art von Doppelvorschlag, welcher gewissermassen aus der wahren Appoggiatura entsteht, und nicht weniger ein Doppelvorschlag ist. Es ist dieser.

Beispiel.

In dieser Verzierung müssen die beiden kleinen Nötchen geschleift und gleich artikulirt werden, und die Stimme darf nur auf der Hauptnote ruhn.

Beispiele dieser Manier.

En substance, ces petites notes n'expriment que la manière d'orner le chant qu'elles accompagnent, et qu'on pourrait, si l'on voulait, noter de la façon suivante; ce qui prouve que cette double petite note sort du véritable genre de l'appoggiatura.



Dem Wesen nach drücken diese kleinen Noten nur eine Art aus, den Gesang zu verzieren, welchen sie begleiten; man könnte sie füglich auf folgende Weise bezeichnen, wodurch erwiesen wird, dass dieser Doppelvorschlag aus der wahren Appoggiatura entspringt.

On peut ajouter encore d'autres petites notes, aux deux précédentes, pour exprimer d'autres traits, ou ornemens du chant.

Man kann zu den zwei vorigen noch andre Vorschlagsnötchen setzen, um andre Gesangsverzierungen auszudrücken.

Exemple.

Beispiel.



Cet exemple qui renferme un chant orné d'agrémens peut se noter de la manière suivante, laquelle produit le même effet que les petites notes que nous venons d'ajouter au chant simple.

Dies Beispiel, welches einen verzierten Gesang enthält, kann auf folgende Art geschrieben werden, welche dieselbe Wirkung thut, wie die dem einfachen Gesang beigefügten Vorschlagsnötchen.

Exemple.

Beispiel.



Les compositeurs employent quelquefois la petite note pour exprimer et indiquer le portamento.

Die Komponisten brauchen zuweilen den Vorschlag, um das Portamento anzuzeigen.

Exemple.

Beispiel.



Dans de semblables cas, la petite note peut décrire tous les intervalles; mais alors elle ne peut plus être regardée comme l'appoggiatura ordinaire et proprement dite.

In solchen Fällen kann das Vorschlagsnötchen alle Intervalle beschreiben; dann kann es aber nicht mehr als eigentlich sogenannte gewöhnliche Appoggiatura angesehen werden.

Autres exemples qui peuvent servir d'exercices sur
l'appoggiatura.

Andre Beispiele zur Uebung in der Appoggiatura.

Allegro moderato.

y.  etc. etc.

Même mouvement. (Dieselbe Bewegung.)

 etc. etc.

Voilà à peu près tout ce que nous avons à dire concernant la petite note, l'appoggiatura. Il nous reste cependant à observer qu'on ne doit jamais l'employer sur la note qui commence un chant, ni sur toutes les notes précédées par des silences, quels qu'ils soient.

§. 3.

Du trille.

Le trille, en italien trillo improprement appelé Cadence, est un des plus beaux agréments du chant, le plus nécessaire à acquérir, et le plus difficile à enseigner, attendu qu'il n'existe aucune règle précise d'après laquelle on puisse déterminer l'action des organes du gosier, dans l'exécution de cet agrément. Tout ce qu'on peut faire c'est de prescrire une méthode qui rectifie la nature dans cette action des organes. Ce qu'on dit ici relativement au trille, peut s'appliquer en général à tout ce qui regarde les agréments du chant.

La méthode qu'employent les anciens maîtres d'Italie, pour perfectionner le trille parmi ceux de leurs élèves qui en possédaient naturellement les dispositions, et pour le faire acquérir entièrement à ceux auxquels la nature les avait refusées, consistait à les exercer de bonne heure sur tous les traits qui ont du rapport avec cet agrément. Ce travail, en perfectionnant les moyens naturels des uns, disposait peu-à-peu les organes des autres à ce mouvement oscillatoire et égal qui appartient au trille et dont il fait la beauté.

Le trille est composé d'une petite note placée au dessus, qu'on doit triller, et qu'on articule alternativement avec cette même note.

L'exemple qui suis va rendre plus claire cette définition.

Exemple.



Das ist fast alles, was wir über den Vorschlag zu sagen hatten. Doch müssen wir bemerken, dass man ihm niemals auf der Anfangsnote des Gesangs gebrauchen muss, noch auf irgend einer Note, vor welcher Pausen vorhergingen, von welcher Art diese auch seyn mögen.

§. 5.

Vom Triller.

Das Trillo oder der Triller, uneigentlich Kadenz genannt, ist eine der schönsten Gesangsverzierungen, die man vorzüglich erlernen muss, die aber am schwierigsten zu lehren ist, indem es keine genaue Regel giebt, wornach man die Wirkung der Kehlgorgane bei dieser Manier bestimmen könnte. Alles was man thun kann, ist eine Methode vorzuschreiben, welche die Natur bei der Wirkung dieser Organe richtig leitet. Was hier besonders über den Triller gesagt wird, kann überhaupt auf alle Gesangsverzierungen angewendet werden.

Die Methode der alten italiänischen Singmeister, um das Trillo derjenigen Schüler zu vervollkommen, welche von Natur Anlage dazu hatten, oder um es denen zu verschaffen, welchen die Natur diese Anlage versagt hatte, bestand darin, sie bei Zeiten in Stellen zu üben, welche mit dieser Verzierung in Verbindung stehen. Diese Bemühung bildete die natürliche Anlage aus, und leitete die Organe nach und nach zu der gleichen schwingenden Bewegung, welche zum Triller gehört und seine Schönheit ausmacht.

Der Triller besteht aus einem Vorschlag von oben, den man trillern soll, und den man abwechselnd mit derselben Note artikulirt.

Folgendes Beispiel wird diese Erklärung deutlicher machen.

Beispiel.

En exerçant les élèves sur de telles gammes, on doit observer la règle prescrite au sujet de la manière d'articuler l'appoggiatura.

Il faut que ces exercices, et ceux du trille en général, soient exécutés très lentement d'abord, sans remuer ni la langue, ni les lèvres, ni le menton, et en enflant et en diminuant les sons du trille, comme pour la mise de voix. Ce mouvement ne sera accéléré que successivement, à mesure que les moyens de l'élève s'affermiront.

Cette méthode est essentiellement nécessaire à observer, afin d'assurer la justesse de l'intonation et la précision dans le mouvement oscillatoire des deux sons qui forment le trille. Sans cette précaution, et en laissant à l'élève la faculté de triller à sa fantaisie, on risquerait de lui faire contracter ou le défaut de chevrotter en martellant toujours le même son avec vitesse, ou un autre défaut, qui consiste à faire le trille avec un intervalle à peu-près d'une tierce, au lieu d'un intervalle de ton ou de demi-ton, avec lesquels le trille doit être fait, selon le degré auquel se trouve la note où il est placé.

La meilleure qualité du trille est celle qu'a cet agrément lorsqu'il se forme dans le gosier, sans que l'impulsion procède de la poitrine, et lorsque les deux sons qui le composent sont liés et martelés pour ainsi dire en même tems, comme en faisant une roulade, qui n'est au fond qu'un trille déployé.

Le trille ne doit être fait ni trop vite, ni trop lentement; il est défectueux dans le premier cas, et sans effet dans le second.

On se sert du signe suivant pour marquer cet agrément, en le plaçant sur la note qui doit être trillée.



Les deux petites notes ajoutées à côté de la grande, servent à indiquer la conclusion du trille.

Le trille dans toute son étendue, que l'on pratique sur la cadence finale, qu'on appelle aussi point d'orgue ou point final, doit être exécuté comme dans cet exemple.

Point d'Orgue. (Orgelpunkt.) Exécution. (Ausführung.)

Trait simple. (Einfache Stelle.) Messa di voce. (Stimmaushall.)

Une seule respiration jusqu'à la fin, et aussi longue qu'on le pourra. (In einem Athem bis an das Ende und so lange als möglich.)

Uebt man die Schüler in solchen Skalen, so muss man die über die Appoggiatura gegebene Regel beobachten.

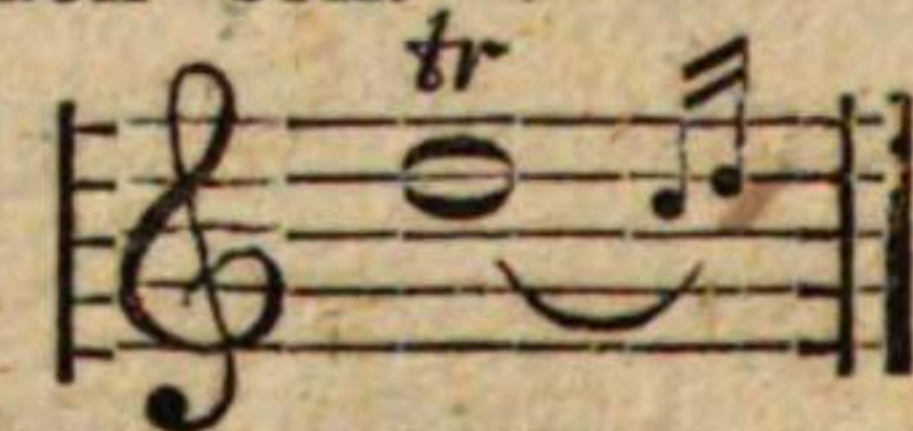
Diese Uebungen, besonders die des Trillers, müssen anfangs sehr langsam geschehen, ohne Zunge, Lippen und Kinn zu bewegen, und so, dass die Töne des Trillers zu- und abnehmen, wie beim Aushallen der Stimme. Diese Bewegung darf nur nach und nach beschleunigt werden, so wie des Zöglings Mittel und Anlagen fester sich bilden.

Diese Methode muss nothwendig genau befolgt werden, um die Richtigkeit der Intonation, und die Genauigkeit in der schwingenden Bewegung der beiden Töne des Trillers zu sichern. Ohne diese Vorsicht, und wenn man es der Phantasie des Schülers überliesse, würde man fürchten müssen, dass er entweder meckerte, indem er immer denselben Ton schnell abstiesse, oder dass er in einen andern Fehler verfiel, welcher darin besteht, den Triller in einem Terzenintervall zu schlagen, da er doch nur ein kleines oder grosses Sekundenintervall befassen muss, dem Grunde gemäss, auf welchem die Note steht, welche er bezeichnet.

Am schönsten ist der Triller, wenn er in der Kehle gebildet wird, ohne dass der Anstoss von der Brust ausgeht, und wenn die beiden Töne, welche ihn ausmachen, so zu sagen gleichzeitig gebunden und abgestossen werden, wie beim Läufer, der im Grunde nur ein auseinander gelegter Triller ist.

Der Triller darf weder zu schnell noch zu langsam geschlagen werden; im ersten Fall ist er fehlerhaft, im zweiten ohne Wirkung.

Diese Verzierung zu bezeichnen, braucht man folgendes Zeichen, welches man über die Note setzt, welche getrillert werden soll.



Die zwei kleinen Noten neben der Hauptnote zeigen den Schluss des Trillers an.

Der Triller in seinem ganzen Umfange, wie man ihn bei der Schlusskadenz, die man auch Orgelpunkt oder Endpunkt nennt, gebraucht, muss so ausgeführt werden

Le trille peut être précédé dans un point d'orgue par la messa di voce sur la tonique comme dans l'exemple précédent, ou sur la médiate ou sur la dominante, comme dans l'exemple suivant.

Vor dem Triller im Orgelpunkte kann ein Stimmenaushall auf der Tonika vorhergehen, wie im vorigen Beispiel, oder auch auf der Medianten oder Dominante, wie im folgenden Beispiel

Le trille qu'on fait dans un point de repos, lequel point de repos est pratiqué ordinairement sur la dominante d'un mode quelconque, diffère quant à l'étendue, du trille dans un point final. Voici comment on le marque et comment il s'exécute.

Der Triller auf einem Ruhepunkte (fermate), welcher meistens auf die Dominante irgend einer Tonart fällt, ist dem Umfange nach von dem Triller am Endpunkte verschieden. Man bezeichnet und führt ihn so aus:

Exemple.

Beispiel.

Quand le trille est pratiqué sur chaque son d'une suite de notes ascendantes, on l'indique, et on l'exécute de la manière suivante.

Wird der Triller auf jedem Tone einer aufsteigenden Reihe geschlagen, so bezeichnet, und führt man ihn so aus:

Exemple.

Beispiel.

Quand le trille est placé sur chaque son d'une série de notes descendantes, il s'indique de la manière qui suit.

Wird der Triller auf jeden Ton einer abwärtsgehenden Reihe gesetzt, so bezeichnet man ihn so:

Exemple.

Beispiel.

Indication. (Bezeichnung.)

Point final. (Endpunkt.)

L'exécution est la même que dans l'exemple précédent, à l'exception qu'il faut descendre au lieu de monter, et que sur la note RE' où l'on a indiqué le point final le trille aura la même étendue que dans l'exemple relatif au point d'orgue, ou point final.

Die Ausführung ist wie im vorigen Beispiel, ausgenommen dass man hier herunter, dort hinaufgeht, und auf dem d, wo der Endpunkt angegeben ist, der Triller eben den Umfang hat, wie in dem Beispiel vom Orgelpunkt.

N.B. On remarquera qu'on ne rencontre pas toujours dans la musique ces deux séries en entier, comme nous venons de les donner dans les deux derniers exemples. Telles qu'elles sont ici, elles servent uniquement d'exercices aux élèves. Il peut se faire aussi que ces deux séries soient composées de notes de moindre valeur, ou bien qu'elles soient soumises à divers mouvemens; pour lors l'étendue du trille sera analogue à la valeur des notes et à celle du mouvement.

Anm. Nicht immer trifft man in der Musik diese beiden Reihen ganz wie wir sie in den beiden letzten Beispielen angegeben haben. So wie sie hier sind, dienen sie nur als Uebungen. Auch können diese beiden Reihen aus Noten von minderer Geltung bestehen, oder verschiedenen Bewegungen unterworfen seyn. Dann ist der Umfang des Trillers der Geltung der Noten und der Bewegung gemäss.

Le trille placé sur le trait suivant, se marque de la façon exprimée dans cet exemple.

Der Triller in folgender Stelle wird auf die hier angegebene Art bezeichnet.

Indication. (Bezeichnung.)

ou bien (oder auch)

Exécution. (Ausführung.)

Ces traits peuvent avoir des aspects différens, comme par exemple ceux-ci.

Diese Stellen können auf verschiedene Art vorkommen. Z. B.

Mais les moyens d'exécution sont les mêmes que ceux que nous avons déjà exposés; on n'a d'autre chose à faire qu'à appliquer l'usage dans ces derniers traits.

Le trille employé, comme dans le trait suivant, se marque avec ce signe *tr*, et dans ce cas on l'appelle mordant, que les Italiens nomment mordente. Cet agrément n'est autre chose qu'un trille tronqué.

E x e m p l e.

Indication. (Bezeichnung.)



Exécution. (Ausführung.)



Il y a d'autres exemples du trille; mais ceux que nous avons donnés étant les principaux, et ceux dont l'usage est le plus fréquent, nous nous dispensons d'en produire d'avantage.

Avant de terminer ce paragraphe, il est nécessaire de faire remarquer, que dès l'instant que l'élève aura acquis à-peu-près la faculté d'exécuter le trille suivant notre méthode, le maître le lui fera essayer sur chaque son de l'étendue de sa voix, afin de s'assurer sur quel degré il l'exécute le plus facilement. Cette connaissance une fois acquise, l'élève n'exercera plus le trille que sur ce degré, certain que dès qu'il sera parvenu sur le même degré, à donner à cet agrément la perfection nécessaire, il pourra l'exécuter aisément sur tous les autres degrés sans s'y exercer.

§. 4.

Du petit groupe, ou gruppetto. [13]

Le gruppetto ou petit groupe est un agrément composé de trois petites notes, prises, non sur la valeur

Aber die Mittel der Ausführung sind dieselben, die wir schon angezeigt haben; man darf nur diese letzten Stellen üben.

Der Triller so gebraucht, wie in folgender Stelle, wird bezeichnet mit *tr*, und in diesem Falle nennt man ihn Mordent, Mordant. Diese Manier ist nur ein abgekürzter Triller.

B e i s p i e l.

Es giebt noch mehrere Beispiele vom Triller; da aber die gegebenen die vorzüglichsten und am häufigsten vorkommenden sind, so enthalten wir uns, mehrere anzuführen.

Noch müssen wir, ehe wir diesen Paragraph schliessen, bemerken, dass, sobald der Schüler fast im Stande ist, den Triller nach unserer Vorschrift zu schlagen, der Lehrer ihn denselben auf jedem Tone im Umfange seiner Stimme versuchen lasse, damit er sicher wisse, wo er ihn am leichtesten ausführt. Weiss er dies einmal, so wird er den Triller nur da üben, sicher, dass, wofern er ihn da vollkommen schlägt, er ihn leicht überall ohne Uebung wird schlagen können.

§. 4.

Vom Doppelschlag, oder Gruppetto [13].

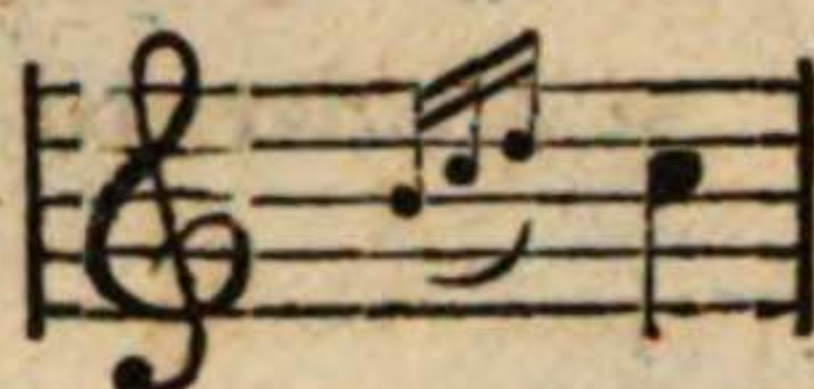
Der Gruppetto oder Doppelschlag ist eine Verzierung, bestehend aus drei kleinen Noten, welche nicht


[13] Nous avons adopté la dénomination de gruppetto, que les Italiens employent pour désigner l'agrément dont il est question dans le présent paragraphe. Premièrement: par ce qu'elle nous a semblé l'indiquer d'une manière expressive, attendu que cet agrément est composé de plusieurs petites notes qui se groupent à côté de la note à laquelle on l'ajoute; secondement parce que les Français en lui donnant tour à tour les noms de mordant ou de brisé, font présumer que le dit agrément en fait deux différents, tandis qu'au changement de place près, il est toujours le même.

[13] Wir haben die Benennung gruppetto, womit die Italiener die in diesem Paragraph abgehandelte Verzierung bezeichnen, beibehalten; erstlich weil sie uns dieselbe genau bezeichnete, indem diese Verzierung aus mehreren kleinen Noten besteht, welche sich neben der Note, zu der sie gesetzt wird, gruppieren; zweitens weil die Franzosen, die sie bald Mordent, bald brisé nennen, voranzusetzen scheinen, dass diese Verzierung zwei verschiedene ausmachen, da sie doch immer dieselbe, nur der Stellung nach verschieden ist.

de la note qui en est affectée, mais au lever de la mesure qui précède cette note.

Cet agrément peut se faire en montant ainsi qu'en descendant; dans le premier cas il se marque de cette


manière  et dans le second il se marque

de la manière suivante. 

Les trois petites notes qui composent le gruppetto procurent par degrés conjoints, une tierce mineure, et quelquefois une tierce diminuée.

Exemple.

Trait simple. (Einfache Stelle.)

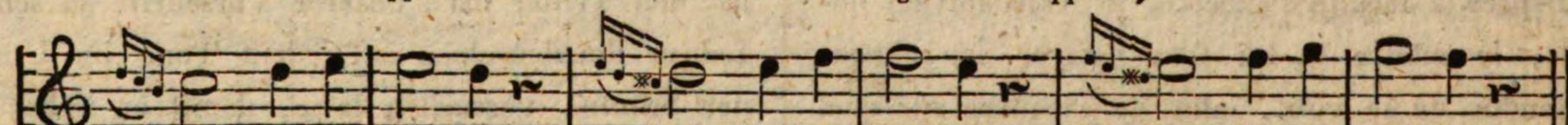


Le même avec le Gruppetto montant. (Dieselbe mit aufsteigendem Gruppetto.)



3^{ce} Mineure. (Kleine Terz.) Idem. (Eben so.) 3^{ce} Diminuée. (Verminderte Terz.)

Le même avec le Gruppetto descendant. (Dieselbe mit absteigendem Gruppetto.)



3^{ce} Mineure. (Kleine Terz.) Idem. (Eben so.) 3^{ce} Diminuée. (Verminderte Terz.)

Ces trois petites notes ne doivent en aucun cas former une Tierce majeure ni en montant, ni en descendant.



Exemple.



Cette manière diminuerait la grace naturelle de cet agrément, et lui donnerait en même tems de la lourdeur. Une telle défense est une suite de la règle de l'appoggiatura, qui enseigne de mettre toujours un demi-ton de distance entre la petite note en dessous et la grande note. Pour donner une preuve de la nécessité d'appliquer cette règle de l'appoggiatura au gruppetto; il suffit de démontrer que celui-ci est formé de deux petites notes appli-

nach der Geltung der damit bezeichneten Note, sondern nach dem Anheben des Taktes vor dieser Note gemessen werden.

Diese Manier kann im Auf- und Absteigen gebraucht werden. Im erstern Falle wird sie so ange-

deutet  im zweiten so 

Diese drei Nötchen, welche das Gruppetto ausmachen, machen in verbundenen Stufen eine kleine, zuweilen eine verminderte Terz.

Beispiel.

Nie aber, weder im Auf- noch im Absteigen bilden sie eine grosse Terz.

Beispiel.

Diese Manier würde die natürliche Anmuth dieser Verzierung vermindern, und sie zugleich schwerfällig machen. Das Verbot dieser Art folgt aus der Regel von der Appoggiatura, welche lehrt, immer einen halben Ton zwischen der kleinen Note nach unten, und der Hauptnote Zwischenraum zu lassen. Zum Beweis, dass man diese Regel für die Appoggiatura auch auf das Gruppetto anwenden müsse, darf man nur zeigen, dass dieses

quées l'une au-dessus et l'autre au-dessous de la grande note.

aus zwei kleinen Vorschlagsnoten besteht, deren eine über, die andre unter der Hauptnote angebracht wird.

E x e m p l e.

Mode d'Ut, ou Mode de Fa.
(In C oder F.)

λ.

ou bien
(oder auch)

B e i s p i e l.

Mode de La b majeur, ou Mode de Fa mineur.
(In As dur oder F moll.)

Ces petites notes donnent les véritables gruppetti suivants.

Diese Vorschlagsnoten geben folgende wirklichen Gruppetti.

μ.

Afin d'exécuter parfaitement cet agrément, il faut l'articuler légèrement, mais la première note doit être attaquée plus fort que les autres, et soutenue plus longtemps. Il est essentiel d'observer que le mouvement du gruppetto doit suivre le mouvement du morceau de musique, et le caractère de la phrase musicale dans lequel il est placé, c'est-à-dire: dans un chant lent le gruppetto doit être prononcé lentement; dans un andante, il sera moins lent et dans un chant vif il doit être attaqué avec énergie et vitesse.

Diese Verzierung vollkommen auszuführen, muss man sie leicht artikulieren, aber die erste Note muss stärker angegeben und länger ausgehalten werden, als die andern. Dazu muss sich nothwendig die Bewegung des Gruppetto nach der Bewegung des Musikstücks und nach dem Charakter der musikalischen Phrase richten, worin es vorkommt, das heisst, in einem langsamen Gesang muss das Gruppetto langsam, in einem Andante minder langsam, und in einem lebhaften Gesange kräftig und schnell angegeben werden.

Ce que nous disons ici, par rapport à la correspondance qui doit régner entre le mouvement du chant et celui du gruppetto, peut aussi servir de règle à cette espèce de gruppetto, qui au lieu d'être articulé avant la note qui en est affectée, n'est prononcé qu'après, et qu'on marque sur cette même note par ce signe ∞.

Was wir hier über das Verhältnis der Bewegung des Gesanges und des Gruppetto sagen, gilt auch von dem Gruppetto, welches anstatt vor der Note, welche damit bezeichnet wird, erst nach derselben gesungen wird, und welches man mit dem Zeichen ∞ über der Note andeutet.

Nous allons donner différens traits qui sont susceptibles de ce gruppetto, en indiquant, comme nous l'avons déjà fait à l'occasion des autres agrémens, la manière de les marquer et celle de les exécuter.

Wir wollen einige Stellen hersetzen, welche das Gruppetto erlauben, und wie wir schon bei andern Verzierungen gethan, die Bezeichnung und Ausführung beifügen.

E x e m p l e.

Indication.
(Bezeichnung.)

v.

Exécution.
(Ausführung.)

B e i s p i e l.

Section cinquième.
De la phrase musicale.

La méthode de phraser le chant musicalement dépend de la respiration. Il est nécessaire avant d'entrer en matière, de prévenir les élèves, qu'en vocalisant des sol-fèges, ou en chantant des airs, ils doivent suivre pour prendre et retenir leur respiration, la même méthode qu'ils pratiquent en exerçant les gammes, afin de ménager le plus longtemps possible leur haleine. Cependant, ce n'est pas généralement en gardant longtemps la respiration qu'on acquiert l'art de bien phraser, mais en sachant respirer à propos, et aux endroits indiqués, par l'harmonie dans la phrase musicale.

Pour bien phraser il est essentiel que l'élève ne respire qu'après la conclusion de la phrase, ou de l'un de ses principaux membres.

La phrase musicale est selon J. J. Rousseau, une „suite de chant qui forme sans interruption un sens plus ou moins achevé et qui se termine sur un repos par une cadence plus ou moins parfaite. (Dictionnaire de musique, au mot phrase.)

On nomme conclusion d'une phrase, l'endroit où se trouve une cadence harmonique. Ces cadences ou repos se font sur la tonique, sur la dominante, et sur la sou-dominante; et l'on peut partir au tems faible de la mesure de l'une de ces trois cordes, ou de l'un des sons de leurs accords parfaits, pour aller se reposer en formant cadence au tems fort, sur une autre de ces mêmes cordes, ou un autre son de ces mêmes accords.

Une phrase de chant bien faite est ordinairement composée de quatre mesures au moins; mais comme une seule respiration ne suffit pas souvent pour la durée de quatre mesures, sur-tout dans un mouvement très lent, il est bon de faire remarquer, qu'en général, chaque phrase musicale renferme un demi-repos sur lequel on peut respirer. Ce demi-repos est communément placé sur la Dominante ou sur la sou-dominante, car quant à la conclusion elle est presque toujours marquée par la cadence sur la tonique.

(*) Wie in der Sprache eine Gedankenreihe sich durch mehrere kleinere Abschnitte zu einem Perioden, ihrem Bilde, rundet und aufbaut: so spricht sich auch ein musikalischer Gedanke in vielfach modificirten und figurirten unter einer Harmonie befassten Akkorden aus. Diese Akkorde nun, wie jene Abschnitte, müssen unter einander zusammenhängen und wechselseitig sich tragen. Solche einzelne Akkorde, als Theilganze eines Gedankens, heissen musikalische Phrasen und sind für

Fünfter Abschnitt.

Von der musikalischen Phrase (*).

Die Kunst, sinngemäss zu singen oder vorzutragen, hängt vom Athemholen ab. Ehe wir in die Sache selbst eingehen, erinnern wir die Schüler, dass sie beim Vocalisiren der Solfeggi, oder beim Vortrag einer Arie dieselben Regeln für das Athemholen und Athemhalten beobachten müssen, wie beim Skalasingen, dass sie nämlich ihren Athem so lange als möglich sparen lernen. Doch erlernt man die Kunst sinngemäss vorzutragen, nicht überhaupt durch das lange Athembewahren, sondern dadurch, dass man zur rechten Zeit an den durch die Harmonie in den musikalischen Phrasen angezeigten Orten Athem hole.

Um sinngemäss vorzutragen, muss der Schüler nur nach dem Schluss der Phrase, oder eines ihrer vorzüglichsten Glieder Athem holen.

Die musikalische Phrase ist nach Rousseau, eine Gesangesreihe, welche ununterbrochen einen mehr oder weniger vollendeten Sinn giebt, und einen Ruhepunkt in einer mehr oder minder vollkommenen Kadenz findet. (S. dessen musikal. Wörterbuch unter dem Wort Phrase.)

Schluss einer Phrase nennt man den Ort, wo eine harmonische Kadenz statt findet. Diese Kadenzen oder Ruhepunkte fallen auf die Tonika, Dominante und Subdominante, und man kann von dem schlechten Ruhe-theile eines dieser drei Akkorde, oder von einem der Töne ihrer vollkommenen Akkorde, nun auf dem guten als Kadenz zu ruhen, übergehen zu einem andern Akkorde, oder einem andern Tone dieser Akkorde.

Eine gehörige Gesangsphrase besteht gewöhnlich mindestens aus vier Takten. Da nun aber ein Athemzug oft nicht auf vier Takte ausreicht, besonders in sehr langsamer Bewegung, so ist nöthig zu bemerken, dass überhaupt jede musikalische Phrase einen halben Takt-punkt enthält, wo man Athem schöpfen kann. Dieser halbe Ruhepunkt fällt gemeinlich auf die Dominante oder Subdominante (grosse Quarte); denn der Schluss ist fast immer mit der Kadenz auf der Tonika bezeichnet.

den Gesang, was die Incise für die Rede. Sie als solche von Gesänge vortragen, nennen wir sie sinngemäss vortragen, was im Texte phraser heisst. Dass diess mit gehöriger Vertheilung des Athems geschehe, ist eine Regel für die Mechanik des Gesanges, die allerdings in eine Singeschule gehört. Eine genauere Bestimmung des Begriffs aber schien hier am rechten Orte.

Il est donc une respiration de rigueur qu'on peut nommer grande respiration; et une autre qu'on peut appeller demi-respiration sans compter celle qu'on peut prendre sur tous les silences.

La grande respiration n'a lieu qu'après la conclusion de la phrase; la demi-respiration n'est permise, sur le repos intermédiaire de la même phrase, qu'en faveur des poitrines de capacité faible. Nous observerons donc, que si l'élève se sent capable de fournir toute la phrase d'une seule haleine, et de ne respirer qu'après sa conclusion, cela vaudra infiniment mieux, que de prendre une respiration à la moitié de la phrase. Il faut excepter de cet avertissement les phrases d'un mouvement très lent, dans lesquelles en forçant la respiration au-delà des facultés naturelles, on risquerait de se fatiguer beaucoup, et d'altérer la qualité de la voix.

Il faut maintenant faire l'application de tout ce que nous venons de dire à l'exécution d'une phrase composée de quatre mesures. Pour donner aux élèves la facilité de connaître les endroits où ils doivent respirer, nous placerons à chacun de ceux-ci un signe qui indiquera la respiration. Le signe $;;$ exprimera la grande respiration; et celui-ci $;$ la demi-respiration.

Es giebt also ein strenges vollkommenes Athemschöpfen, welches man ganzen (vollen) Athem, und ein andres, das man halben Athem nennen kann, das abgerechnet, welches bei allen Pausen statt finden kann.

Der volle Athem hat nur nach dem Schlusse der Phrase Statt; der halbe Athem ist auf dem vermittelnden Ruhepunkte nur denen vergönnt, welche etwa eine schwache Brust haben. Wenn also der Schüler die ganze Phrase in einem Athem vortragen kann, und nur nach dem Schlusse Athem zu schöpfen braucht, so ist das weit besser, als wenn er mitten in der Phrase Athem holt. Von dieser Bemerkung aber sind die Phrasen in sehr langsamer Bewegung auszunehmen, wo man durch erzwungnes und die natürliche Kraft übersteigendes Athmen sich sehr ermüden, und die Stimme verletzen könnte.

Jetzt wenden wir das Gesagte auf die Ausführung einer Phrase von vier Takten an. Um für die Schüler die Stellen zu bemerken, wo sie athmen müssen, setzen wir ein Zeichen, welches das Athemschöpfen andeutet. Das Zeichen $;;$ bedeutet vollen Athem, und $;$ halben Athem.

Exemple.

Beispiel.

Une seule Respiration de rigueur. (Ein ganzer Athemzug.)

Il arrive quelquefois que la mélodie retarde le repos du milieu, ainsi que celui de la cadence de conclusion; alors il ne faut respirer qu'après chacun de ces retards, si l'on ne peut pas aller jusqu'au dernier avec une seule respiration.

Zuweilen verzögert die Melodie den mittlern Ruhepunkt, wie die Schlusskadenz; dann muss man nur nach jeder Verzögerung athmen, wenn man nicht in einem Athem zum Ende gelangen kann.

Exemple.

Une seule Respiration de rigueur. (Ein ganzer Athemzug.)

Beispiel.

Demi-Respiration. (Halber Athemzug.)

Demi-Respiration. (Halber Athemzug.)

Larghetto.

Retard. (Verzögerung.) ;

Retard. (Verzögerung.) ; ;

Repos intermédiaire ou Cadence sur la Dominante. (Vermittelnder Ruhepunkt oder Kadenz auf der Dominante.)

Conclusion ou Cadence sur la Tonique. (Schluss oder Kadenz auf der Tonika.)

etc.

Quand les phrases sont composées de trois mesures, les règles que nous venons de prescrire, ne sont pas faciles à observer. C'est alors à la sagacité du maître à régler la respiration de l'élève.

Voici une phrase de trois mesures, dans laquelle se trouve un repos intermédiaire, moyennant la cadence sur la sou-dominante après laquelle on peut placer la demi-respiration.

Bestehen die Phrasen aus drei Takten, so sind die vorgeschriebenen Regeln nicht leicht zu beobachten. Dann muss des Lehrers Scharfsinn das Athmen des Schülers leiten.

Hier ist eine Phrase von drei Takten, wo ein vermittelnder Ruhepunkt ist, vermittelt der Kadenz auf der grossen Quarte, nach welcher man den halben Athem setzen kann.

Exemple.

Une seule Respiration de rigueur. (Ein ganzer Athemzug.)

Beispiel.

Demi-Respiration. (Halber Athemzug.)

Larghetto.

Repos intermédiaire ou Cadence à la Sou-dominante. (Vermittelnder Ruhepunkt oder Kadenz auf der Quarte.)

Conclusion ou Cadence à la Tonique. (Schluss oder Kadenz auf der Tonika.)

Une règle invariable est de respirer avant une suite de notes d'une valeur majeure liées l'une à l'autre, et sur lesquelles on doit pratiquer la mise de voix. Alors le précepte de phrase n'a plus lieu, et la nécessité de respirer l'emporte sur la règle.

Eine unveränderliche Regel ist, zu athmen vor einer Reihe Noten von grösserer Geltung, die gebunden sind, und wo man die Stimme aushallen lassen muss. Dann hat die Vorschrift über die Phrase nicht mehr Statt, und die Nothwendigkeit Athem zu schöpfen, überwiegt die Regel.

Exemple.

Une seule Respiration. (Ein ganzer Athemzug.)

Beispiel.

Lento.

Repos intermédiaire ou Cadence à la Sou-dominante. (Vermittelnder Ruhepunkt oder Kadenz auf der Quarte.)

Conclusion ou Cadence à la Tonique. (Schluss oder Kadenz auf der Tonika.)

La sagacité du maître doit également diriger l'élève pour respirer dans la phrase suivante. Elle est composée de quatre mesures; et il paraît très difficile en la voyant, d'y placer des demi-respirations. Nous allons cependant marquer tous les repos dont cette phrase est susceptible, pour indiquer aux élèves les endroits intermédiaires où ils peuvent respirer.

E x e m p l e.

Eben so muss des Lehrers Scharfsinn den Schüler beim Athemschöpfen in folgender Phrase leiten. Sie besteht aus vier Takten, und es scheint beim ersten Anblick sehr schwer, halben Athem anzubringen. Doch wollen wir alle Ruhepunkte angeben, deren diese Phrase fähig ist, um den Schülern die Zwischenstellen anzuzeigen, wo sie athmen können.

B e i s p i e l.

Une seule Respiration de rigueur selon la règle.
Ein ganzer Athemzug nach der Regel.

Les phrases que nous donnons dans ces différents exemples sont toutes régulières, et par conséquent propres à recevoir l'application des règles fondamentales que nous avons établies pour la manière de phraser le chant musicalement. Si l'on voulait donner des exemples de toutes les phrases musicales qui offrent des exceptions, on remplirait un gros volume sans épuiser la matière. Nous confions donc aux maîtres de chant, instruits dans la connaissance de l'harmonie, le soin de suppléer au silence des règles pour les exceptions, et de remplacer le manque d'exemples, par une pratique raisonnée, qui seule pourra guider les élèves, et les habituer à se tirer des cas embarrassans, où la règle est souvent insuffisante à cause du caractère, et de la construction des phrases.

Nous ne saurions assez recommander aux maîtres, de soigner dans leurs élèves cette partie de la méthode de chant; le chanteur qui ne sait pas phraser la musique qu'il exécute, n'excelle jamais dans son art, quelques soient les qualités naturelles qu'il ait reçues en partage. Un chant mal phrasé devient mal ordonné, inintelligible; et nous ne craignons point d'avancer, qu'une bonne méthode de phraser est au chant, ce que la connaissance de

Die in obigen Beispielen aufgestellten Phrasen sind alle regelmässig, und ertragen folglich die Anwendung der für den sinngemässen Vortrag gegebenen Grundregeln. Wollte man Beispiele von allen musikalischen Phrasen geben, welche Ausnahmen sind, so könnte man, ohne die Sache zu erschöpfen, ein dickes Werk schreiben. Wir überlassen es also den mit der Harmonie vertrauten Lehrern, die Regeln in der Ausnahme zu ergänzen, und die fehlenden Beispiele durch raisonnende Praxis zu geben, welche allein die Schüler leiten und in verwickelten Fällen bestimmen wird, wo oft die Regel unzulänglich ist wegen des Charakters und Baues der Phrasen.

Diesen Theil der Singekunst können wir den Gesangslehrern nicht dringend genug empfehlen. Ein Sänger, der nicht sinngemäss ein Stück vortragen kann, ist nie vorzüglich in seiner Kunst, wie reiche Naturgaben ihm auch zu Theil geworden. Ein sinnlos vorgetragener Gesang wird unordentlich, unverständlich, und wir getrauen uns zu behaupten, dass die Kunst, sinngemäss vorzutragen, für den Gesang das ist, was die Syntax

la syntaxe est au langage. „Un chanteur, (dit encore J. J. Rousseau,) qui sent, marque bien ses phrases et leur accent, est un homme de goût: mais celui qui ne sait voir et rendre que les notes, les tons, les tems, les intervalles, sans entrer dans le sens des phrases, quelque sûr, quelque exact d'ailleurs qu'il puisse être, n'est qu'un croque sol.“

Section sixième.

Du solfège.

Le solfège est un morceau de musique, destiné à exercer les élèves, et à leur faire faire l'application de toutes les règles de l'art du chant; ainsi tous les traits et les agréments du chant doivent y être admis. Lorsque les élèves ne sont point assez avancés dans les connaissances musicales, ils doivent chanter les solfèges en nommant les notes. Il faut pour lors qu'ils ayent l'attention de bien articuler ces noms, et de chanter avec grace sans donner de saccades à la voix. Un élève qui commence à solfier, par conséquent à apprendre la musique, n'est point encore exercé dans les traits et les agréments dont il est parlé dans les sections précédentes; avant donc qu'il en soit intruit il n'exécutera que la seule appoggiatura ou petite note, en chantant des solfèges.

Quand on fait une appoggiatura, en nommant les noms des notes, on doit l'articuler avec le nom même de la note à laquelle elle est annexée.

Exemple.

Petite note simple.
(Einfacher Vorschlag.)

Double petite note.
(Doppelvorschlag.)

mi ré — mi ré — sol ut — sol ut — sol la — ut si
e d — e d — g c — g c — g a — c h

Il en est de même à l'égard de tous les autres agréments, à mesure que l'élève se fortifie dans la musique et qu'il acquiert, par une étude assidue, la faculté d'exercer tous les autres agréments, il en fait l'application en les exécutant dans les solfèges sur lesquels il s'exerce. Lorsqu'enfin il sera bon musicien, il vocalisera entièrement ses leçons sur la voyelle A. et sur la voyelle E. Alors il n'a d'autre méthode à suivre que celle qui est établie, à l'égard de tout ce qui concerne la vocalisation dans les différentes sections qui composent le chapitre précédent.

Une observation indispensable à faire aux maîtres, et qui a rapport, non seulement au solfège dont il est ici question,

für die Sprache. „Ein Sänger, (sagt J. J. Rousseau), „welcher fühlt, seine Phrasen und ihren Accent richtig „bezeichnet, ist ein Mann von Geschmack; wer aber „nur Noten, Töne, Takt und Intervalle sieht und wie- „dergiebt, ohne in den Sinn der Phrasen einzudringen, „wie sicher und genau er auch übrigens sei, ist doch nur „ein Lumpenkerl“.

Sechster Abschnitt.

Von der Solmisation (Solfeggiren).

Solfeggio ist ein Musikstück, bestimmt zur Uebung der Schüler und Anwendung aller Regeln der Singekunst. Folglich müssen alle Züge (so zu sagen) und Verzierungen des Gesanges darin Statt finden. Sind die Schüler noch nicht hinlänglich in der Musik unterrichtet, so müssen sie die Solfeggi so singen, dass sie die Noten nennen. Dann müssen sie diese Namen sorgfältig artikuliren, und mit Anmuth singen, ohne der Stimme einen Ruck zu geben. Ein Schuler, welcher zu solmisiren, also Musik zu lernen anfängt, ist noch nicht in den Gesangsverzierungen und Darstellungen geübt, wovon in den vorhergehenden Abschnitten gehandelt wurde. Bis er also davon unterrichtet ist, muss er nur die Appoggiatura oder den Vorschlag üben, wenn er solmisirt.

Will man eine Appoggiatura mit den Namen der Noten singen, so muss man sie mit dem Namen der Note selbst artikuliren, wozu sie gehört.

Beispiel.

Eben so verhält es sich mit allen übrigen Verzierungen. So wie der Schüler in der Musik fester wird, und durch anhaltendes Studium alle übrigen Verzierungen üben kann, wende er dies bei der Solmisation an. Ist er ein geschickter Musiker, so vokalisire er seine Lectionen mit a und e. Dann darf er in allem, was die Vocalisation betrifft, nur die in den Abschnitten des vorigen Kapitels angegebenen Vorschriften beobachten.

Eine unerlässliche Vorschrift für die Lehrer nicht blos im Solmisiren, wovon hier die Rede ist, sondern

mais généralement au chant; c'est d'habituer les élèves, de bonne heure, à savoir apprécier si la note qu'ils entonnent est juste ou fausse; et dans le cas qu'elle soit fausse, si elle est trop basse ou trop haute, afin qu'ils puissent se corriger d'eux mêmes sans autre secours que leurs propres oreilles, qui se perfectionneront moyennant cette habitude.

Remarque.

On trouvera à la fin de cette méthode plusieurs solfèges choisis, dans lesquels on a marqué les respirations de rigueur, et les demi-respirations, afin d'apprendre à bien phraser suivant la méthode prescrite.

Chapitre quatrième.

De la prononciation.

On confond assez ordinairement la prononciation avec l'articulation. Il est essentiel de les distinguer. La prononciation consiste à donner à chaque syllabe, et à chacune des lettres, soit voyelles, soit consonnes qui s'y font entendre, le son qu'elles doivent avoir, selon le bon usage de la langue dans laquelle on chante. L'articulation est la manière de faire sentir ce qui distingue principalement les syllabes entre elles, c'est-à-dire les consonnes, avec le degré de force qui convient aux sentimens qu'on exprime et aux lieux où l'on chante. Ainsi, sous ce dernier rapport, dans une chambre, dans un concert, ou sur un grand théâtre, la prononciation doit être la même, mais l'articulation varie, et doit augmenter de force en proportion de l'étendue du local, du nombre des instrumens, et de celui des auditeurs.

Les règles de la prononciation proprement dite appartiennent à la grammaire; aussi l'étude de cette partie de la littérature est elle indispensable au chanteur qui veut se distinguer dans son art. Nous y renverrons donc pour l'explication des différentes ouvertures de la bouche et des diverses positions de la langue dans la formation des sons dont chaque lettre est le signe. Nous ajouterons seulement que la prononciation chantée doit être modifiée par la mise de voix, (*messa di voce*—), et que les organes qui servent à la prononciation, doivent se conformer, en rendant le son des voyelles, aux règles que nous avons prescrites pour la mise ou émission de la voix.

Quant aux consonnes, il est sur-tout important de les rendre avec leur son propre et de ne contracter en les prononçant aucun des vices qui sont désagréables dans le discours et la déclamation, mais qui le sont bien plus dans le chant.

überhaupt für den Gesang ist, dass sie ihre Schüler bei Zeiten erwägen lehren, ob die intonirte Note richtig oder falsch; und, wenn sie falsch, ob sie zu tief oder zu hoch sei, damit sie sich selbst, ohne andre Hilfe als ihr Gehör, welches eben dadurch vollkommener wird, verbessern können.

Bemerkung.

Am Ende dieser Singschule wird man mehrere auserlesene Solfeggi finden, wo der ganze und halbe Athem angezeigt ist, um sinngemäss nach den Regeln vorzutragen.

Viertes Kapitel.

Von der Aussprache.

Gewöhnlich verwechselt man Aussprache und Artikulation. Sie sind aber wesentlich unterschieden. Die Aussprache besteht darin, dass man jeder Sylbe, jedem Buchstaben, es sei Selbst- oder Mitlauter, der in der Sprache, worin man singt, vorkommt, den gehörigen, einer vernünftigen Gewohnheit angemessenen Ton gebe. Die Artikulation ist die Art das hörbar zu machen, was vorzüglich die Sylben von einander unterscheidet, d. h. die Mitlauter, mit der, der auszudrückenden Empfindung, und dem Orte, wo man singt, gemässen Kraft. Mithin muss in dieser letzten Hinsicht, in einem Zimmer, in einem Concert, oder auf einem grossen Theater, die Aussprache dieselbe seyn; aber die Artikulation ist verschieden, und muss kräftiger seyn im Verhältnis zu dem Umfange des Lokale, der Anzahl der Instrumente und der Zuhörer.

Die Regeln der eigentlich sogenannten Aussprache gehören in die Sprachlehre; auch ist das Studium dieses Theils der Literatur einem Sänger unerlässlich, der sich in seiner Kunst auszeichnen will. Wir verweisen also dahin, was die Erklärung der verschiedenen Mundöffnungen und Zungenlage zur Bildung der Töne, welche jeder Buchstabe bezeichnet, betrifft. Nur dies fügen wir hinzu, dass die gesungene Aussprache von dem Aushallen der Stimme, (*messa di voce*—), bestimmt werden, dass die Organe der Aussprache sich beim Angeben der Selbstlauter nach den Regeln richten müssen, welche wir über das Ausströmen der Stimme gegeben haben.

Die Mitlauter müssen mit ihrem eigenthümlichen Tone gesprochen werden, und es darf keiner von den Fehlern begangen werden, die schon im Sprechen und Deklamiren unangenehm sind, weit mehr aber noch im Gesang.

Les consonnes sujettes aux prononciations vicieuses sont 1° le C. sifflant, c'est-à-dire placé devant l'e et l'i et ayant le son de l's, lorsque, au lieu d'appuyer le bout de la langue sur les gencives inférieures, on la porte aux gencives ou aux dents supérieures, ou qu'on l'allonge entre les dents. 2° le G devant les deux mêmes voyelles, lorsqu'on lui donne le son du z ou qu'on le prononce en avançant aussi la langue entre les dents, mais plus mollement que pour le C. 3° l'S, lorsqu'on la prononce comme le C sifflant N° 1. 4° le Z, quand on lui donne la prononciation molle indiquée N° 2. pour le G, en avançant la langue entre les dents. 5° l'R, lorsqu'on grasseye au lieu de lui donner sa prononciation naturelle. Ce défaut vient de ce qu'en prononçant l'R, au lieu de frapper avec vitesse le palais en portant le bout de la langue vers les gencives supérieures, on le frappe de la racine de la langue, dont on porte en même tems le bout sur les gencives inférieures. Il en résulte que la langue de celui qui grasseye fait exactement le contraire de ce qu'elle doit faire pour bien prononcer les R.

La prononciation se fait alors dans la gorge au lieu de se faire dans la bouche. Ce défaut est le plus choquant qu'un chanteur puisse avoir: il est très commun en France; en Italie, il n'y en a presque pas d'exemple.

En observant toutes ces règles, communes entre la grammaire et la musique, on prononcera régulièrement. Il faut de plus prononcer nettement, et l'on y parviendra par des procédés particuliers à l'art du chant, c'est-à-dire 1° en mettant la voix bien à l'aise, en la prenant et la faisant sortir sans effort de la poitrine; 2° en conduisant et distribuant avec attention les différens sons de la voix sur les syllabes et sur les mots désignés par la note; 3° en ne séparant jamais le mot du son qui doit le faire entendre, ce que l'on fait quelquefois par des prononciations affectées et par lesquelles on prétend ajouter à l'expression, mais qui ne prouvent que de l'ignorance et une mauvaise éducation musicale.

On parviendra aussi à prononcer nettement par une bonne articulation des consonnes, c'est-à-dire en leur donnant, comme nous l'avons dit plus haut, le degré de force qu'exige non seulement ce qu'on veut exprimer, mais le lieu où l'on chante, et la force relative de l'orchestre.

Il faut bien retenir que la force bien proportionnée de l'articulation des consonnes sert beaucoup plus au chanteur pour se faire entendre que tous les efforts de la voix. Mais on doit se garantir de toute exagération sur ce point. On doit par exemple éviter de prolonger avec affectation

Die einer fehlerhaften Aussprache unterworfenen Mitlauter (im Französischen) sind 1) das zischende c vor e und i, wenn es wie s klingt, wenn man, anstatt mit der Zungenspitze an das untere Zahnfleisch zu rühren, das obere oder die obere Zahnreihe berührt, oder auch sie zwischen den Zähnen verlängert. 2) das g vor eben diesen Selbstlautern, wenn man es wie z oder auch so spricht, dass man die Zunge zwischen den Zähnen verlängert, aber weicher als beim c. 3) s, wenn man es wie das zischende c No. 1. ausspricht. 4) z, wenn man es weich wie No. 2. das g ausspricht, indem man die Zunge zwischen die Zähne stösst. 5) r, wenn man es schnarret, anstatt es natürlich auszusprechen. Dieser Fehler rührt daher, dass man, anstatt schnell den Gaumen zu berühren, und die Zungenspitze nach dem obern Zahnfleische zu führen, ihn mit der Zungenwurzel berührt, die Zungenspitze aber nach dem untern Zahnfleische richtet. Dadurch bewirkt die Zunge des Schnarrenden grade das Gegentheil von dem, was sie thun musste, um r richtig auszusprechen.

Die Aussprache geht dann in der Kehle vor, statt in dem Munde. Dieser Fehler ist der auffallendste an einem Sänger. Er ist in Frankreich sehr zu Hause; in Italien fast gar nicht.

Beobachtet man diese der Sprachlehre und Musik gemeinschaftlichen Regeln, so wird man richtig aussprechen. Dabei muss man auch rund und hell aussprechen. Dies erlangt man durch besondres Verfahren beim Gesange, nämlich 1) indem man die Stimme gemächlich braucht, sie ohne Anstrengung aus der Brust hervorströmen lässt. 2) indem man aufmerksam die verschiedenen Töne der Stimme auf die mit der Note bezeichneten Sylben und Worte leitet und vertheilt. 3) wenn man nie das Wort von dem Tone trennt, der es hörbar machen soll, was man zuweilen durch erzwungene Aussprache thut, und wodurch man den Ausdruck zu erhöhen glaubt, aber nur Unwissenheit und schlechte musikalische Bildung verräth.

Auch lernt man hell und rund aussprechen durch eine gute Artikulation der Mitlauter, wenn man ihnen, wie oben gesagt worden ist, den Grad von Stärke giebt, den der Ausdruck, der Ort, wo man singt und die verhältnismässige Besetzung des Orchesters erfordert.

Man muss bemerken, dass die verhältnismässige Stärke der Artikulation der Mitlauter den Sänger weit hörbarer macht, als alle Anstrengungen der Stimme. Doch muss man sich hiebei vor aller Uebertreibung hüten. So darf man nicht aus Affektation die Wir-

l'effet des consonnes et de retarder le son des voyelles pour les faire ensuite éclater outre mesure. Cela est surtout ridicule dans la prononciation des R, qu'on fait alors roufler pour ainsi dire comme le roulement du tambour. Une bonne méthode proscrit toutes ces vaines caricatures.

Outre la prononciation, et l'articulation proprement dites, on doit encore considérer, dans l'art de rendre les paroles revêtues de chant, le sens de ces paroles, la situation du personnage chantant, et les idées, les sentiments, les passions qu'il doit exprimer; il en résulte, dans l'émission de la voix et dans l'articulation, des nuances qui contribuent puissamment aux émotions que la musique a pour but d'exciter. Ces nuances constituent dans le chant ce qu'on appelle l'expression ou l'accent. (Voyez ci-après l'article 6^{ème} où l'on traite de l'expression.)

La situation et les paroles ont déterminé le caractère de la musique: le chanteur doit être l'organe fidèle du poète et du musicien: pour être l'interprète de leurs intentions, il faut qu'il s'en pénètre, il faut qu'il soit inspiré par tous les deux et qu'ensuite il les oublie. Alors les sons qu'il rend et les paroles qu'il prononce prennent un accent qui contribue pour ainsi dire plus puissamment encore que les paroles et les sons eux-mêmes à toucher et à émouvoir.

Il est sensible que les mêmes mots, exprimés par le musicien avec les mêmes notes, mais placés dans des situations différentes, et rendus par l'acteur dans chacune de ces situations, avec la prononciation, l'articulation et l'accent qui y sont propres, font des impressions très diverses, et quelquefois diamétralement opposés. Cela est commun sur-tout dans le récitatif, mais ne laisse pas aussi d'être sensible dans le chant mesuré.

Il reste à faire une dernière observation, c'est que si l'on n'a pas dans les organes quelque défaut naturel ou quelque-une de ces habitudes vicieuses qui deviennent invincibles comme la nature même, on peut toujours acquérir avec l'étude une bonne prononciation et une bonne articulation, mais qu'il n'en est pas ainsi de l'accent de la voix qui donne à la prononciation et à l'articulation un caractère déterminé, et que le véritable secret de cette partie si essentielle de l'art du chant est dans l'intelligence et dans la sensibilité du chanteur.

Chapitre cinquième.

Des divers caractères du chant.

Introduction.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que du mécanisme de la voix, et de la méthode propre à former un bon chanteur;

kung der Mitlauter verlängern, und die Vokallaute verzögern, um sie dann über die Maassen hervorbrechen zu lassen. Dies ist besonders lächerlich bei der Aussprache des r, welches man dann schnarrt, wie einen Trommelwirbel. Eine gute Singekunst verbannt alle diese eiteln Verzierungen.

Ausser der sogenannten Aussprache und Artikulation muss man beim Vortrag des Textes auf dessen Sinn, auf die Lage der singenden Person, die Ideen, Gefühle und Leidenschaften achten, welche sie ausdrücken soll. Daraus entstehen beim Ausströmen der Stimme und bei der Artikulation Schattierungen, welche mächtig zu den Bewegungen beitragen, so die Musik zu erregen strebt. Diese Schattierungen machen im Gesange das aus, was man Ausdruck oder Accent nennt. S. den 6. Abschnitt.

Lage und Worte bestimmen den Charakter der Musik. Der Sänger muss das treue Organ des Dichters und Musikers seyn. Um ihre Absicht darzulegen, muss er davon durchdrungen, muss er von beiden begeistert seyn, und dann sie vergessen. Dann nehmen die Töne, die er wiedergiebt, und die Worte, die er ausspricht, einen Accent an, der noch weit mehr zur Rührung und Bewegung beiträgt, als die Worte und Töne selbst.

Es ist leicht bemerkbar, dass dieselben vom Musiker mit eben den Noten ausgedrückten Worte, aber in verschiedenen Lagen, und vom Theatersänger in jeder dieser Lagen wiedergegeben mit der eigenthümlichen Aussprache, Artikulation und Accent, einen sehr verschiedenen und oft schnurstracks entgegengesetzten Eindruck machen. Dies trifft man besonders im Recitativ, aber auch in Musik mit Begleitung wird es fühlbar.

Endlich müssen wir noch bemerken, dass, wenn das Organ keinen natürlichen Fehler oder eine Verwöhnung hat, die so unüberwindlich ist, als die Natur selbst, man durch Studium eine gute Aussprache und Artikulation erlangen kann, nicht aber einen Accent, welcher beiden einen bestimmten Charakter giebt, und dass das wahre Geheimniss dieses für die Singekunst so wesentlichen Theiles in der Einsicht und dem Gefühl des Sängers liegt.

Fünftes Kapitel.

Von den verschiedenen Arten des Gesangs.

Einleitung.

Wir haben bisher nur von dem Mechanismus der Stimme, und von der Bildung zum Sänger gesprochen;

nous allons maintenant nous entretenir des divers caractères du chant. C'est avec beaucoup de circonspection que nous traiterons cette matière, car nous craignons d'établir des préceptes qui enchaînent le génie des chanteurs, et qui ne se prêtent pas à tous les changemens que la mode apporte infailliblement de tems à autre dans la tournure du chant. Nous enseignerons simplement de quel style il faudra exécuter les agrémens du chant, dans chacun des caractères que nous allons faire connaître; mais nous ne désignerons nullement les endroits où il faudra les placer; nous ne ferons non plus aucun choix de traits [14] et nous passerons de même sous silence, la

[14] Dès qu'un élève exécute aussi bien qu'il le peut, tout ce que renferme l'article qui traite de la vocalisation dans la présente méthode; c'est alors au maître à lui choisir les traits dont il doit orner le chant. Nous avons cependant à ce sujet, à faire observer aux maîtres, que celui d'entre eux qui prétendrait faire exécuter à chacun de ses élèves toute sorte de traits manquerait d'expérience et de méthode, et nous n'hésitons pas à affirmer, qu'il se tromperait. L'exemple nous démontre que toutes les voix ne sont pas propres à exécuter indistinctement tous les traits; par conséquent un maître de chant expérimenté, avant de choisir des traits avec lesquels son élève ornera l'air qu'il va chanter, doit avoir une entière connaissance du caractère, de la force, de la flexibilité et enfin de toutes les qualités de sa voix, afin de ne lui donner à exécuter, parmi les traits choisis, que ceux qu'il saura saisir et rendre, si non à l'instant même, du moins avec peu de travail, sans que ces traits perdent de la netteté et de l'expression qui leur sont particulières. Un trait qui a été étudié longtems se ressent toujours du travail et de la peine qu'il a coûté à apprendre, ce qui nuit aux qualités qu'il doit avoir pour produire un bon effet. Mais si le maître opère d'une manière opposée à celle que nous venons d'indiquer, s'il s'obstine, il perdra son tems, ses soins et ses élèves; car en forçant leurs moyens naturels, il n'en fera jamais que de fort médiocres chanteurs, qui seront condamnés à n'être jamais sûrs de ce qu'ils vont entreprendre.

Nous engageons aussi les maîtres à prêcher continuellement aux élèves beaucoup de modération dans l'emploi des traits et l'envie de broder le chant; et nous invitons les élèves à se conformer à ce sage avis, et à se garantir sur-tout du danger de l'exemple, quand même celui-ci serait couronné par le succès.

Nous ne prétendons pas pour cela bannir l'usage de broder le chant; au contraire nous l'admettons: mais il faut le pratiquer avec sagesse, avec goût, et avec intelligence. L'excès est par-tout condamnable; le bon sens réprouve la méthode vicieuse d'entasser trait sur trait; c'est un abus qui fait éprouver à l'oreille, le même effet que produit à la vue l'aspect d'un monument gothique surchargé d'ornemens, et cet abus entraîne, sans qu'on y songe, dans une foule d'inconvéniens, dont les plus remarquables sont: de dénaturer, sans le rendre meilleur, un chant que le compositeur s'est donné souvent beaucoup de peine à trouver; de ne produire aucun effet tout en croyant en faire beaucoup, car la surabondance de traits, fait qu'ils se nuisent réciproquement; d'altérer à chaque instant la prononciation, sur-tout en brodant sur les voyelles ingrates; et de ne recueillir

jezt wollen wir uns über die verschiedenen Arten des Gesanges unterhalten. Wir werden diesen Gegenstand sehr vorsichtig abhandeln; denn wir fürchten Regeln zu geben, welche des Sängers Genie fesseln, und nicht für alle von Zeit zu Zeit in den Gesang eingeführte modige Veränderungen passen. Wir werden bloss lehren, in welchem Styl man die Gesangsverzierungen in jeder Gesangesart, die wir werden kennen lernen, ausführen müsse; keinesweges aber werden wir die Stellen bezeichnen, wo sie anzubringen sind. Auch werden wir keine Auswahl von willkürlichen Manieren und Zügen geben, [14] noch ihre Stelle in einem ge-

[14] Sobald ein Schüler alles, was der Abschnitt über die Vocalisation enthält, so gut er kann, ausführt, muss der Lehrer ihm Manieren und Züge des Gesanges angeben. Doch müssen wir hier für die Lehrer erinnern, dass es Mangel an Erfahrung und Methode verrathen würde, wollten sie jeden Schüler alle Arten von Manieren ausführen lassen, und wir getrauen uns zu behaupten, dass sie sich betrügen würden. Wir sehen an Beispielen, dass nicht alle Stimmen ohne Unterschied alle Manieren ausführen können. Mithin muss ein erfahrener Gesangslehrer vor der Wahl der Manieren, womit der Schüler die zu singende Arie verzieren soll, eine völlige Kenntniss von dem Charakter, der Stärke, Biegsamkeit, kurz allen Eigenschaften seiner Stimme haben, damit er ihn unter den gewählten Manieren nur diejenige ausführen lässt, welche er, wo nicht augenblicklich, doch ohne viele Mühe fassen und wiedergeben kann, ohne dass diese Manier an eigenthümlicher Ründung und Ausdruck verliere. Eine lang eingeübte Manier verräth immer die angewendete Mühe und Pein, und schadet dadurch dem Eindruck, den sie sonst machen. Wollte ein Singmeister das Gegentheil von dem thun, was wir hier behaupten, und darin beharren, so wird er Zeit, Mühe und Schüler verderben; denn ihrem natürlichen Vermögen Gewalt anthuend, wird er nur mittelmässige Sänger ziehen, die niemals in ihrem Vortrage sicher werden.

Auch legen wir den Lehrern auf, beständig den Schülern Mässigung zu predigen im Gebrauch der Manieren und der Lust, den Gesang zu schmücken, und rathen den Schülern, sich nach dieser weisen Vorschrift zu bilden, und vor der Gefahr des Beispiels zu hüten, auch wenn der Erfolg es krönte.

Wir wollen deshalb keinesweges das Ausschmücken des Gesanges verbannen; wir erlauben es vielmehr, nur muss es klüglich, mit Geschmack und Einsicht geschehen. Uebermaas ist jederzeit verwerflich. Ein gesunder Sinn verwirft die fehlerhafte Methode, Manier auf Manier zu häufen. Ein solcher Misbrauch wirkt auf das Ohr, wie ein gothisches verschnörkeltes Denkmal auf das Auge: und unvermerkt verwickelt dieser Missbrauch in eine Menge von Unziemlichkeiten, worunter die vorzüglichsten sind: den Gesang, welchen der Komponist oft mühsam erfand, zu entstellen, ohne ihn besser zu machen; keinen Effekt zu machen, wenn man glaubt, recht viel zu machen, (denn die Ueberladung mit Manieren macht, dass sie sich gegenseitig schaden); die Aussprache beständig zu entstellen, besonders wenn man die Verzierungen auf unangenehme Selbst-

place qu'ils doivent occuper sur un chant donné: cela n'appartient qu'au goût, et à la mode qu'on ne saurait fixer. Notre devoir pourtant, est de préserver les chanteurs de faire un mauvais emploi de la liberté qu'on leur laisse; pour le remplir, nous exposerons à leurs yeux la méthode, et le style employés par les chanteurs d'Italie les plus célèbres dans les divers caractères de chant. C'est en s'y conformant, qu'ils peuvent espérer de devenir justement célèbres à leur tour.

Section première.

D u r é c i t a t i f .

Le récitatif est de tous les caractères du chant, celui qui approche d'avantage du discours; c'est une déclamation notée.

On est donc obligé de donner tour à tour en le chantant, la rapidité, et la lenteur qui conviennent aux divers accens des passions. On doit conséquemment sans cesse observer que dans le récitatif l'on chante, et l'on parle à la fois, et que ces deux actions ne doivent être jamais séparées l'une de l'autre. [15]

Pour scander le récitatif musicalement, il est nécessaire de bien fixer l'intonation du premier, et de l'avant-der-

enfin, pour toute récompense, de la peine qu'on s'est donnée que les justes reproches de l'auditeur sensé. Les applaudissemens prodigués à tous ces défauts viennent de la part, ou de ceux qui n'ont qu'un mauvais goût en partage ou des adulateurs, ou des ignorans.

[15] On doit placer ici le conseil salutaire, de ne jamais parler tout à fait quelques endroits du récitatif. Le prétexte qu'on pourrait apporter, que le récitatif parlé dans certains endroits, a plus de force et de vérité, est un prétexte faux, parce qu'il s'agit de parler et chanter en même tems et non de parler uniquement. Cette manière est donc déplacée: 1^o parce qu'on a l'air d'entonner faux, ce qui blesse l'oreille sans satisfaire la raison, ni le sentiment; 2^o parce qu'en pratiquant ce moyen, on mérite dans le sens inverse, les mêmes reproches qu'on fait à ceux qui semblent chanter en déclamant des vers; 3^o et parce qu'enfin dans un spectacle en musique la convention faite avec le spectateur est que les personnages qu'il voit ne parlent pas, qu'ils ne déclament pas à la manière de ceux qui parlent, mais qu'ils chantent. C'est sur cette convention qu'est fondée l'illusion qu'il éprouve et par conséquent son plaisir. Si au moment où il est dans cette illusion, l'acteur parle au lieu de chanter, le charme est détruit, le spectateur est averti qu'on le trompe; et loin d'ajouter, comme on pourrait le supposer, aux impressions qu'il a reçues, on les détruit tout à la fois. Que dirait-on, si dans une tragédie parlée, on entendait un acteur déclamer en récitatif quelques endroits de son rôle? on s'accorderait à dire qu'il a perdu l'esprit et qu'il ne sait pas ce qu'il fait. Que doit-on dire d'après cela de celui qui parlerait au milieu d'un récitatif?

gebenen Gesangstück anzeigen; dies bleibt dem Geschmack und der unbestimmbaren Mode überlassen. Doch es ist unsre Pflicht die Sänger zu warnen, dass sie ja die gegebene Freiheit nicht falsch anwenden. Deshalb wollten wir die Methode und den Styl der berühmtesten italienischen Sänger in verschiedenen Gesangsarten darlegen. Wenn sie sich darnach bilden, können sie auch hoffen, berühmt zu werden.

Erster Abschnitt.

V o m R e c i t a t i v .

Das Recitativ nähert sich am meisten von allen Gesangsarten der Sprache, es ist eine Deklamation nach Noten.

Man muss also beim Vortrage desselben ihm abwechselnd die Geschwindigkeit oder Langsamkeit geben, welche den verschiedenen Accenten der Leidenschaften angemessen sind. Folglich muss man immer eingedenk seyn, dass man im Recitativ zugleich singt und spricht, und dass dies beides nie getrennt seyn dürfe [15].

Um das Recitativ richtig zu scandiren, muss man die Intonation des ersten und vorletzten Tons der Phrase

lauter legt; und endlich zum Lohne für alle gehabte Mühe nichts als den gerechten Tadel des sinnigen Zuhörers zu ärnten. Die an solche Fehler verschwendeten Beifallsbeweise rühren entweder von Geschmacklosen, oder Schmeichlern, oder Unwissenden her.

[15] Hieher gehört der heilsame Rath, nie Stellen des Recitativs ganz und gar zu sprechen. Der angebliche Vorwand, dass das an manchen Stellen gesprochene Recitativ an Kraft und Wahrheit gewinne, ist falsch; denn die Aufgabe ist zugleich zu singen und zu sprechen, nicht blos letzteres. Diese Art ist also unstatthaft: 1) weil es wie unrichtige Intonation klingt, welche das Ohr, wie das Gefühl und die Vernunft beleidigt; 2) weil man dafür umgekehrt denselben Tadel verdient, wie der, welcher in der Deklamation singen wollte; 3) weil in einer Oper vom Zuschauer voraus gesetzt wird, dass die Personen, welche er sieht, nicht sprechen, nicht deklamiren, wie Sprechende, sondern singen. Auf diese Voraussetzung gründet sich die Täuschung und folglich das Vergnügen. Wenn in dem Augenblicke, wo der Zuschauer in dieser Täuschung ist, der Schauspieler statt zu singen, spricht, so ist der Reiz vernichtet; der Zuschauer wird an den Betrug erinnert, und anstatt, wie dies wol angehe, den empfangenen Eindruck zu vermehren, vernichtet man ihn auf einmal. Was würde man wol sagen, wenn in einer gesprochenen Tragödie ein Schauspieler einige Stellen als Recitativ hersagte? man würde einstimmig sagen, er habe den Verstand verloren, und wisse nicht, was er thue. Was sollte man demnach von dem sagen, der mitten im Recitativ spräche?

nier son de la phrase en appuyant la voix sur ces deux sons, sans cependant les trop prolonger.

Afin de concilier la manière dont les Italiens disent le récitatif, avec celle dont les Français doivent le dire, nous pensons que le récitatif débité doit être dit simplement et que l'on ne doit se permettre l'emploi de quelques traits fort courts, ainsi que de quelques agréments du chant que dans les seuls moments où l'on a à rendre un vers ou une partie de vers, dans lesquels domine la grace ou un sentiment doux.

On doit être fort sobre de traits et d'agréments en disant le récitatif au théâtre; mais au concert, où il y a absence d'action et d'illusion, l'on peut se donner plus de latitude et être moins sévère. Encore faut-il, même alors, se préserver de l'excès. [16]

Nous allons donner quelques exemples des vers sur lesquels on peut se permettre l'emploi des traits et des agréments. Nous ne désignerons ni ceux-ci, ni les autres, car fidèles à nos principes, nous pensons que c'est aux maîtres de chant, aux chanteurs mêmes (auxquels nous supposons du goût) à les choisir.

E x e m p l e s.

Dans l'opéra de Dardanus par Sacchini. Acte 2. Scène 2. (Aus der Oper: Dardanus, von Sacchini. Akt 2. Scene 2.)

φ)

DARDANUS.

Hé-las! vous m'entendez, vous voyez mon espoir: au nom de l'amour le plus tendre ne
 O hört! ihr fas-set mich, ihr seht mein Vertraun. Im Namen der zärtlichsten Liebe, ver-

[16] On surcharge de traits, on défigure tellement par fois le récitatif, qu'on a souvent de la peine à le distinguer d'un air de bravoure. Cette manière nous vient des Italiens. Si on a eu raison de les imiter dans ce qu'ils ont de bon, l'on a eu bien tort d'exagérer leur manière; la caricature est par-tout un défaut. Cet abus, quoique condamnable sous tous les rapports, ne peut à quelques égards être souffert que lorsque l'on dit du récitatif dans une langue étrangère devant des personnes qui ne l'entendent pas; mais ils devient intolérable, lorsque on dit du récitatif dans la langue de son propre pays.

richtig angeben, die Stimme auf diesen beiden Tönen ruhen lassen, doch ohne sie zu sehr zu verlängern.

Die italienische Art das Recitativ zu singen, mit der Art, wie es die Franzosen sprechen müssen, zu vereinigen, denken wir, es müsse einfach gesungen werden, und man dürfe sich einige kurze willkürliche Manieren, oder Gesangsverzierungen nur da erlauben, wo man einen oder mehrere Verse zu singen hat, in denen Anmuth oder eine sanfte Empfindung herrscht.

Auf dem Theater muss man im Recitativ willkürliche Manieren und Verzierungen sparsam anbringen; im Concert, wo es an Handlung und Täuschung fehlt, kann man sich mehr erlauben, und darf nicht so strenge seyn. Doch auch hier muss man sich vor Uebermaas hüten [16].

Wir wollen einige Verse anführen, wo man sich Verzierungen und Manieren erlauben kann. Doch bezeichnen wir beide nicht; denn unsern Grundsätzen getreu, halten wir dafür, Singemeister und Sänger selbst, bei welchen wir Geschmack voraussetzen, müssen sie wählen.

B e i s p i e l e.

[16] Zuweilen wird das Recitativ so überladen und entstellt, dass man Mühe hat, es von einer Bravurarie zu unterscheiden. Das haben wir von den Italiänern. Wenn es Recht war, ihnen im Guten nachzuahmen, so hatte man dagegen sehr Unrecht, ihre Manier zu übertreiben. Verzögerung ist überall Fehler. Dieser Misbrauch, obwol in allen Fällen verwerflich, kann höchstens dann ertragen werden, wenn man im Recitativ in einer fremden Sprache singt vor Zuhörern, dies nicht verstehen; aber unerträglich ist in der Muttersprache.

me re - fu - sez pas le plai - sir de la voir.
sagt mir nicht das Glück, die Ge - lieb - te zu schaun.

Dans Orphée, par Gluck. Acte 1. Sc. 2. (Aus Orpheus, von Gluck. Akt 1. Scene 2.)

ORPHEE.

x) trem.

Je sau - rai pé - né - trer jus - qu'au som - bre ri - va - ge; mes ac - cens dou - loureux flé - chi -
Ja, ich drin - ge hindurch bis zum dü - ste - ren Ufer, und das Schmerzengestöhn beugt ge -

ront vos ri - gueurs.
wiss eu - ren Grimm.

Dans Atys, par Piccini. Acte 2. Sc. 3. (Aus Atys von Piccini. Akt 2. Scene 3.)

A T Y S.

Nous pouvons nous flat - ter de l'es - poir le plus doux; Cy - bèle et l'a -
O wir dür - fen der süs - se - sten Hoffnung uns freun, für uns wird Cy -

mour sont pour nous.
bel und A - mor seyn.

Dans Roland, par Piccini. Acte 1. Sc. 1. (Aus Roland, von Piccini. Akt 1. Scene 1.)

ANGELIQUE.

Hé - las! hé-las! que Mé - dor a de charmes!
Heil mir! Heil mir! wie so schön ist Me - do - ro!

Même opera. Acte 1. Sc. 2. (Aus eben der Oper. Akt 1. Scene 2.)

MEDOR.

J'aime u - ne rei - ne, hé - las! j'aime un ob - jet char-mant.
Kö - ni - gin ist sie, weh mir. Schön-heit ist ih - re Zier.

Dans Didon, par Piccini. Acte 2. Sc. 3. (Aus Dido, von Piccini. Akt 2. Scene 3.)

DIDON.

Je l'at-tends . . . vos dan-gers vont me rem-plier d'al - lar - mes.
Ja, ich harr' — was ihr wagt, füllt mich mit ban-gem Schrek-ken.

Depuis cet endroit jusqu'à l'air, ce récitatif peut être parsemé de traits aimables mais courts, rendus avec beaucoup de grace et d'expression. Nous nous bornons à ces exemples; nous les croyons suffisans pour faire connaître le caractère des vers dont le récitatif peut être embelli par des agrémens et des traits.

Les Italiens dans leur méthode de chanter le récitatif, ont pour principe d'en changer quelques notes, afin de donner à sa mélodie simple et uniforme, plus d'élégance et de goût. Nous croyons que l'on doit adopter cette méthode, avec quelques restrictions pour tout. Voici plusieurs exemples des endroits où les Italiens pratiquent ces notes changées.

Von dieser Stelle bis zur Arie kann dies Recitativ mit gefälligen aber kurzen, anmuthig und ausdrucksvoll vorgetragenen Verzierungen gesungen werden. Wir begnügen uns mit diesen Beispielen, die wir für hinlänglich halten, den Charakter der Verse im Recitativ kennen zu lernen, welche Manieren und Verzierungen zulassen.

Die Italiäner haben den Grundsatz, im Recitativ manche Noten zu verändern, um die Melodie einfacher und einförmiger, geschmackvoller und zierlicher zu machen. Mit einigen Einschränkungen ist diese Manier, dünkt uns, anzunehmen. Hier einige Beispiele solcher veränderten Noten.

E x e m p l e s.

N.B. Les petites notes renversées, marquées à côté des notes ordinaires du récitatif, sont les notes changées dont il est question, et que l'on fait au lieu de celles qui sont données par la mélodie.

B e i s p i e l e.

Anm. Die kleinen umgekehrten Nötchen neben den gewöhnlichen, sind die veränderten, von denen hier die Rede ist, und welche man statt der in der Melodie gegeben braucht.

Ces exemples peuvent servir dans tous les tons. (Diese Beispiele können in allen Tönen gebraucht werden.)

ψ)

J'ai vu des-cendre en lar-mes. Un a-mant me re-tient.
 Ich sah in Thränen strö-men. Ja mich hält der Ge-mahl.

Que pour la re-nom-mé-e. Dou-ter de leur vi-ctoi-re. N'est plus ce qu'il sou-hai-te.
 Denn um des Ru-fes wil-len. Noch zwei-feln an dem Sie-ge. Ist nicht mehr was er wün-schet.

Seigneur vous le vou-lez. Que ce grand coeur sou-pi-re. S'ar-me con-tre ma gloi-re.
 Nun dann, ihr wollt es so. Wie seufzt das gros-se Herz! Rü-stet sich mir zum Trotze.

Hé-las! il fal-lait bien qu'u-ne si noble en-vi-e. Mais sais tu bien.
 Weh mir! es darf-te wol so ed-ler See-len Strei-ten. Doch weißt du wohl?

Que je l'ai-me moi mê-me. Vous brû-lez l'un pour l'au-tre. Ai-mé si ten-dre-ment.
 Dass ich sel-ber sie lie-be. O ihr brennt für ein-an-der. So zärt-lich ach ge-liebt.

A re-gner sur votre à-me. Et ce-lui des hu-mains. Vont r'ou-vrir mes bles-su-res.
 Eu-er Herz zu be-herr-schen. Al-len Sterb-li-chen gleich. Reis-sen auf mei-ne Wun-den.

Vous plaindrez-vous tou-jours? Que ce dis-cours s'a-dres-se? In-spi-re des mé-pris.
 So kla-get ihr denn stets? Rich-te sich nur die Re-de. Es flösst Ver-ach-tung ein.

Qu'il me mé-pri-se? Sa haine ou sa ten-dres-se. Mé-pri-ser leur pou-voir.
 Er mich ver-ach-ten? Nur has-sen o-der lie-ben. Und ver-ach-ten die Macht.

N'en se-ra pas ja-lou-se. Comme el-le m'a trai-té! C'est Hec-tor, di-sait el-le.
 Wird sich nicht drü-ber grä-men. Wie sie mit mir ver-fuhr. Hek-tor ist's, al-so sprach sie.

Vous m'aime-rez ma-da-me? Li-vrer vo-tre vic-ti-me. Je suis prêt à vous sui-vre.
 Wollt ihr mich al-so lie-ben? Brin-get dann eu-er O-pfer! Bin be-reit, euch zu fol-gen.

Son coeur de vo-tre main. L'en-cou-ra-ger en-co-re. Vas-t'en. Ré-ponds-moi
 Sein Herz aus eu-rer Hand. Ihn er-mu-thi-gen fer-ner. Ent-flieh! Steh nur für

d'elle, et je ré-ponds de moi.
 sie, und ich ste-he für mich.

Pour se don-ner à moi n'at-ten-dait qu'un re-fus. Tou-jours la ty-ran-ni-e.
 Um mir sich ganz zu weihn, har-ret er dem Ver-stoss. Be-stän-dig Ty-ran-nei-en.

Il la gou-verne en pè-re. Tout s'il est gé-né-reux. Puis qu'il le veut.
Er lei-tet sie als Va-ter. Al-les den E-del-muth. Weil er es will.

Non, je ne trou-ble point. Qu'avec moins de con-train-te. Dans u-ne longue en-fan-ce.
Nein, nein, ich stö-re nicht. Und mit we-ni-ger Zwange. In ei-ner lan-gen Kind-heit.

Car je ne croi-rai point. Je re-vois vos ap-pas. Voi-ci ce que j'es-pè-re.
Nein, nein, ich glaub'es nicht; Seh'euch wie-der so hold. Das ist es, was ich hof-fe.

Ou moins de mo-des-ti-e. Con-sen-tez seu-le-ment. Ou vous puis-siez sou-scri-re.
We-ni-ger doch be-schei-den. Will'gen sie uur dar-ein. Sie könn-ten un-ter-schreiben.

Vo-tre pré-sen-ce. Dont vous é-tiez at-tein-te. Qu'est de-ve-nu ce coeur!
Denn eu-er Hier-seyn. Das euch doch hatt'er-êi-let. Was ist uns die-ses Herz?

Et de-puis quand ma-da-me? El-le même of-fen-sé-e. De quel-que ré-si-stan-ce.
Wie ist das denn so lan-ge? Sie war sel-ber be-lei-digt. Nur ein'-ges Wi-der-stre-ben.

Pou-vait me pré-ser-ver. Vous la cro-yez fi-del-le? Que je cher-chais tou-jours.
Das ret-te-te mich noch. Du glaubst an ih-re Treu-e? Die ich im-mer ge-sucht.

De l'af - fli - ger soi - mê - me. Vos yeux au - raient pu fein - dre. Ai - je é - vi - té vos yeux.
 Sel - ber sich so zu krän - ken. Die Au - gen konn - ten lü - gen. Mied ich je eu - ren Blick.

Puis qu'il faut vous le di - re. Ah! vous de - viez du moins. U - ne loi trop sé - vè - re.
 Da ichs doch muss ge - ste - hen. Min - de - stens sol - let ihr. Ein Ge - bot, das so stren - ge.

A mes de - sirs con - trai - re. De vo - tre bouche, ô ciel! Puis - je l'ap - pren - dre?
 Ganz ge - gen mei - ne Wünsche. Aus eu - rem Mund' o Gott. Kann ichs er - fah - ren?

Ah! que de - man - dez - vous? Quel chan - ge - ment ô Dieux! Qu'ils viennent es - say - er!
 Ach, was ver - lan - get ihr? Wel - che Ver - wandlung, Gott! Ver - su - chen sie es selbst!

Je puis voir sans al - lar - mes. La pompe et l'al - lé - gres - se. Quel bon - heur re - gne.
 Blick' ich an - oh - ne Thrä - nen. Die Pracht und all' der Ju - bel. Herr - chet die Ru - he.

Cal - me l'in - qui - é - tu - de. De ma dou - leur mor - tel - le. On dit qu'on ai - me.
 Gieb dich ein - mal zu - frie - den. Des un - tilg - ba - ren Gra - mes. Es heisst, man lie - be.

Je l'in - strui - rai moi mê - me. S'il s'é - chap - pait vers el - le. Il n'a pour sa dé - fen - se.
 Ich sel - ber will es sa - gen. Wenn er zu ihr sich flüch - tet. Ist sei - ne einz' - ge Waf - fe.

Eh! bien, ma-da-me. Si j'en crois leurs al-lar-mes. Les lar-mes de sa mè-re.
 Nun dann, Ma-da-me. Darf ich der Un-ruh trau-en. Und sei-ner Mut-ter Thrä-nen.

A ma dou-leur. Je vois cou-ler vos lar-mes. Je dé-fen-drai sa vi-e.
 Ach! mei-nem Schmerz. Ich se-he eu-re Thrä-nen. Ich will sein Le-ben ret-ten.

Voilà les exemples de tous les endroits, ou à peu près, dans lesquels ont lieu ces notes changées, pratiquées par les Italiens. En examinant attentivement ces mêmes exemples, on verra que ces changemens ne se font que sur un son qui est répété fois, et qu'on ne change constamment ce son que sur les tems forts [17] et jamais sur les tems faibles de la phrase musicale. Ces tems forts correspondent toujours aux syllabes longues des mots.

Ces notes changées donnent à la mélodie du récitatif plus de mollesse et d'expression, sur-tout lorsqu'il s'agit de rendre des situations pathétiques et douces, telles que celles de la douleur, de la tristesse, de l'amour, de l'amitié, etc. Mais lorsqu'on doit exprimer la colère, la jalousie, l'horreur et tous les sentimens en général qui exigent de l'énergie et même de la rudesse dans la déclamation nous pensons qu'il ne faut pas employer toutes ces notes changées, mais pratiquer seulement celles qui n'affaibliront pas la force qu'exige alors la diction.

Le mouvement du récitatif devant suivre par-tout celui qu'indique la déclamation, nous ne donnerons à cet égard aucun exemple; il faudrait tout indiquer, ce qui serait aussi long que difficile; il vaut mieux ne rien citer que de donner des citations incomplètes. Le sentiment et le goût des maîtres serviront de guide aux élèves et sauront remplacer les exemples que nous ne donnons pas.

Das sind die Beispiele fast von allen Stellen, wo diese veränderten Noten Statt finden, welche die Italiäner gebrauchen. Betrachtet man sie aufmerksam, so sieht man, dass die Veränderungen nur auf einem mehrmals wiederholten Tone geschehen, und beständig auf dem guten Takttheile [17] der musikalischen Phrase, nie auf dem schlechten. Diese guten Takttheile entsprechen den langen Sylben der Worte.

Solche veränderte Noten geben der Melodie des Recitativs mehr Weichheit und Ausdruck, besonders wo es gilt, pathetische und sanfte Empfindungen wieder zu geben, wie Schmerz, Traurigkeit, Liebe, Freundschaft etc. Soll man aber Zorn, Eifersucht, Schrecken, und überhaupt alle Empfindungen ausdrücken, welche Energie, ja wol gar etwas Rauheit in der Deklamation heischen, so dürfen nach unserm Urtheile diese veränderten Noten nicht alle gebraucht werden, sondern nur die, welche die erforderliche Kraft des Vortrags nicht schwächen.

Da das Recitativ überall in seiner Bewegung der Deklamation folgen muss, so geben wir hievon kein Beispiel. Man müsste alles verzeichnen, was gleich weitläufig und schwer seyn würde. Besser ist es, nichts, als es unvollständig anzuführen. Gefühl und Geschmack der Lehrer werden die Schüler leiten, und die Beispiele ersetzen, die wir nicht anführen.

[17] Nous pensons que l'on n'ignore pas où sont placés les tems forts d'une phrase musicale, ou de la mesure ce qui revient au même. Ceux qui l'ignorent pourront s'en instruire en ayant recours aux principes élémentaires de la musique qui sont au commencement de la première partie du solfège du conservatoire.

[17] Wir setzen als bekannt voraus, wo die guten Noten in einer musikalischen Phrase statt finden, oder in einem Takte, welches dasselbe ist. Wer es nicht weiss, muss die Anfangsgründe der Musik zu Rathe ziehen, welche sich im Anfange des ersten Theils des Solfeggio des Conservatorium befinden.

Section deuxième.

D u c a n t a b i l e .

Le mot cantabile signifie chantant. Le mouvement qui lui appartient est extrêmement lent. Le cantabile est pour la musique vocale, ce que les adagio de Corelli, de Geminiani, de Tartini sur-tout, et de Nardini après lui, étaient pour la musique instrumentale. Ces adagio sont des modèles en ce genre.

Quant aux modèles du cantabile [18] que nous avons pour le chant, on les trouve parmi les airs de ce caractère composés par Leo, par Vinci, par Hasse, par Caffaro, par Piccini, par Sacchini, par Jomelli, par Gluk, etc.

Un morceau de musique tel que le cantabile, est le plus difficile qu'on puisse exécuter; aussi il n'appartient vraiment qu'aux grands talens de le bien chanter, car il exige les qualités de la voix les plus parfaites, et l'emploi le plus sévère de la méthode de chant.

Les qualités requises qu'on doit avoir pour bien chanter le cantabile, sont: 1° de posséder parfaitement l'art de filer les sons, de savoir bien prendre et retenir longtemps la respiration, car c'est dans ce caractère sur-tout qu'on trouve souvent l'occasion d'employer la messa di voce dont nous avons déjà parlé. 2° d'exécuter les phrases de chant, les agrémens et les traits avec expression, et avec la noblesse qui distingue ce caractère de tous les autres. 3° enfin, de mettre beaucoup de moëlleux et d'onction dans le portamento de la voix.

Le style du cantabile ne comporte pas beaucoup de traits; il demande au contraire une grande simplicité. Il exige que tous les traits, et spécialement les agrémens qu'on y employe, soient exécutés d'une manière large, et analogue à la valeur du mouvement de ce caractère, c'est-à-dire qu'ils soient articulés plus lentement que par-tout ailleurs, mais toutefois sans leur donner de la pesanteur, sans leur faire perdre l'élégance, la légèreté et l'expression qui leur sont propres.

Voilà ce que l'on peut dire en général concernant le cantabile. [19] Le reste consiste en applications particu-

[18] On trouvera à la fin de cet ouvrage des morceaux de ce caractère, ainsi que ceux des autres caractères dont on parle dans les sections suivantes. Ces morceaux que l'on peut considérer comme des modèles de simplicité et de pureté, serviront d'exercices pour solfier, vocaliser, et chanter avec les paroles. Les accompagnemens sont réduits à un simple accompagnement de clavecin, pour faciliter les moyens d'exécution.

[19] Ce genre, qu'on peut appeler à juste titre le *non plus ultra* du chant, est malheureusement négligé, ou pour mieux dire, perdu de nos jours soit dans la musique instrumentale soit

Zweiter Abschnitt.

V o m K a n t a b i l e .

Kantabile heisst singbar. Die Bewegung, die ihm zukommt, ist sehr langsam. Das Kantabile ist für die Vokalmusik, was die Adagio von Corelli, Geminiani, Tartini besonders, und nach ihm Nardini, für die Instrumentalmusik waren. Diese Adagio sind Muster in dieser Art.

Muster vom Kantabile [18] für den Gesang, besitzen wir in den Arien dieser Art von Leo, Vinci, Hasse, Caffaro, Piccini, Sacchini, Jomelli, Gluck etc.

Ein Musikstück, wie das Kantabile, ist das schwerste, was man singen mag; auch kann nur ein grosses Talent es gehörig singen; denn es verlangt die schönste Stimme und die genaueste Kunst. Die zum Vortrage des Kantabile erforderlichen Eigenschaften sind: 1) dass man die Töne zu ziehen vollkommen verstehe, gehörig Athem holen, und ihn lange sparen könne; denn in dieser Gesangsart besonders hat man oft Gelegenheit, das abgehandelte Ausfallen der Stimme anzubringen. 2) dass man die Gesangsphrasen, die Verzierungen und Manieren mit Ausdruck und mit der Würde ausführe, welche diesen Gesang von allen übrigen unterscheidet. 3) dass man Kraft und Salbung in das Portamento lege.

Der Styl des Kantabile verträgt nicht viel Verzierungen; vielmehr erfordert er eine hohe Einfachheit. Alle Verzierungen, besonders die Manieren, müssen weit, und der (feierlichen) Stärke dieser Gesangesart gemäss ausgeführt, das heisst, langsamer als überall artikuliert werden, doch ohne sie schwerfällig zu machen, ohne die Zierlichkeit, Leichtigkeit, und den Ausdruck zu verwischen, die ihr eigen sind.

Soviel im Allgemeinen vom Kantabile [19]. Das Uebrige besteht in besondern Anwendungen, und hängt

[18] Man wird am Ende dieses Werkes Stücke dieser Art wie die übrigen, wovon in den folgenden Abschnitten gehandelt wird, finden. Diese Stücke, die man als Muster von Einfachheit und Reinheit ansehen kann, können als Uebungen im Solmiren, Vokalisiren und Textsingen dienen. Die Begleitung ist auf blosser Klavierbegleitung eingeschränkt, um sie ausführbarer zu machen.

[19] Diese Gesangsart, die man mit Recht das *non plus ultra* des Gesangs nennen kann, wird heut zu Tage, wie in Vokal- so in Instrumentalmusik vernachlässigt, oder besser gesagt,

lières, et dépend tant du goût des maîtres, que des dispositions et de l'application des élèves.

Section troisième.

De l'andante.

L'andante est le terme moyen entre le mouvement vif, et le mouvement lent; c'est le mouvement modéré.

Le style de l'andante est gracieux; il faut en le chantant donner aux inflexions de la voix beaucoup d'expression, de légèreté et de grace. Les traits qu'on emploiera dans ce caractère doivent être d'une simplicité élégante,

dans la musique instrumentale soit sur-tout dans la musique vocale. Il serait à désirer qu'on pût le faire revivre, car l'étude dont il demande à être précédé produirait infailliblement d'excellens chanteurs; mais depuis un certain tems on n'a plus la patience d'étudier, parce qu'on est pressé de jouir; et dès que nos jeunes gens s'aperçoivent qu'ils ont une assez bonne, ou assez belle voix, et plus où moins de dispositions, ils s'élancent inconsidérément dans la carrière musicale, sans regarder jamais en arrière, sans avoir rien appris; et les premiers applaudissemens qu'ils obtiennent toujours des ignorans et de quelques complaisans flagorneurs, sont pour eux les sûrs garans du talent qu'ils présument avoir, et un avertissement suffisant de cesser dès ce moment une étude qu'ils n'avaient, pour ainsi dire, pas même commencée. Aujourd'hui on veut être habile, sans se donner la moindre peine; et le peu qu'on en veut bien prendre, c'est pour ajouter des vices d'habitude à ceux qu'on avait reçus de la nature, ou pour gâter les dons qu'elle avait faits. Qu'est-il arrivé de tout cela? que par-tout, à quelques exceptions près, où l'on va pour entendre chanter, on a des reproches à faire, car, ici l'on entend des traits sans fin, sans goût, mal exécutés et en contradiction avec l'harmonie; des roulades et des trilles chevrotés: là, on entend chanter avec une simplicité lourde, sans aller en mesure, et pousser continuellement des cris affreux et assourdissans, qui sont à ce qu'on prétend des signes non équivoques de la chaleur et de la sensibilité dramatique par excellence: presque par-tout, enfin, on entend chanter faux, mal prononcer, et trainer des mialemens qui doivent être pris, dit-on, pour la bonne manière de porter la voix, pour le vrai sentiment et la véritable expression. Tout cela est applaudi pourtant! et pourquoi? c'est que le manque d'étude et d'une bonne école a dépravé, et banni le vrai goût et la belle exécution du chant. Les chanteurs privés d'instruction et livrés à leurs défauts ont insensiblement corrompu le goût du public, qui prenant à présent ce qui est médiocre pour bon, ce qui est mauvais pour médiocre, et manquant outre cela d'exemples méthodiques capables de le redresser, gâte à son tour les nouveaux chanteurs qui se succèdent, et les entretient journellement dans les erreurs dont il a été lui-même la victime. Peut-être que le tems opérera successivement des changemens heureux, qui rendront inutiles et hors de saison, ces remarques que nous avons été forcés de faire, pour garantir les élèves du danger de l'exemple. Nous faisons cependant à ce sujet, notre profession de foi, et nous convenons que s'il y a des modèles qui ne doivent pas être imités, il y en a aussi qu'il est bon de suivre. La difficulté consiste à bien choisir pour éviter le danger.

sowohl vom Geschmack der Lehrer, als den Anlagen und Studien der Schüler ab.

Dritter Abschnitt.

Vom Andante.

Das Andante ist das Mittlere zwischen lebhafter und langsamer Bewegung; es ist eine gemässigte Bewegung.

Der Styl des Andante ist anmuthig; die Bewegungen der Stimme müssen hier ausdrucksvoll, leicht und anmuthig seyn; die Verzierungen müssen reizende Ein-

sie geht ganz unter. Zu wünschen wäre, dass sie wieder auflebte; denn das Studium, welches ihr vorangehen muss, müsste treffliche Sänger bilden. Aber seit einiger Zeit hat man nicht Geduld genug zu studieren, weil man zu geniessen strebt, und sobald unsre jungen Leute wahrnehmen, dass sie eine erträgliche oder schöne Stimme, und mehr oder weniger Anlage haben, werfen sie sich unbesonnen in das Gebiet der Musik, ohne je rückwärts zu sehen, ohne etwas gelernt zu haben. Der erste Beifall, den ihnen meistens Unwissende, oder gefällige Schmarozer zollen, ist ihnen die sicherste Gewähr ihres angeblichen Talents, und ein hinlänglicher Fingerzeig, von dem Augenblicke an ein, so zu sagen, kaum angefangenes Studium abzubrechen. In unsern Tagen will man fertig werden, ohne die geringste Mühe; und wendet man einige Mühe darauf, so geschieht es, um Gewohnheitsfehler mit Naturmängeln zu verbinden, oder um Naturgaben zu verderben. Was ist nun daraus erfolgt? dass man, bis auf wenige Ausnahmen, fast überall, wo man singen hören will, tadeln muss. Denn hier hört man unaufhörliche geschmacklose, schlecht ausgeführte, der Harmonie widersprechende Verzierungen, gemeckerte Läufer und Triller; dort hört man einen langweilig schleppenden, taktwidrigen Gesang, mit unanhörlichem schrecklichen und betäubenden Schreien durchwebt, welche, wie man meint, unzweideutige Zeichen der Wärme und der vorzugsweise dramatischen Empfindung sind. Kurz fast überall hört man falsch singen, schlecht aussprechen, und schleppend miauen, was für die gute Art von Portamento für wahres Gefühl und wahren Ausdruck gehalten wird. Und alles dies wird beklatscht! und warum? weil der Mangel an Studium und guter Schule den wahren Geschmack und schönen Vortrag verderbt, und verbannt hat. Ununterrichtete und ihren Fehlern preisgegebene Sänger haben unmerklich den Geschmack des Publikums verderbt, welches jetzt das Mittelmässige für schön, das Schlechte für mittelmässig hält, übrigens keine schulgerecht gebildeten Muster, die es zurückbringen könnten, anhörend, hinwiederum die neuen nach einander auftretenden Sänger verderbt, und sie täglich in dem Irrthum hält, dessen Opfer er selbst ward. Vielleicht führt die Zeit glücklichere Veränderungen herbei, welche diese Bemerkungen, die wir hier, um Schüler vor der Gefahr des Beispiels zu warnen, machen mussten, unnütz und unstatthaft machen. Wir legen indess darüber unser Glaubensbekenntnis ab, und behaupten, dass, gäbe es auch Muster, die nicht nachzuahmen wären, es doch allerdings auch einige gäbe, die nachzuahmen sind. Das Schwere ist nur richtig zu wählen, um der Gefahr zu entgehen.

et l'on n'en surchargera pas la mélodie. Les agrémens ne doivent être exécutés que d'une manière relative au mouvement appartenant à ce caractère, c'est-à-dire, ni trop vite, ni trop lentement, mais toujours dans le style qui leur est propre.

Section quatrième.

De l'Allegro.

Les Italiens donnent cette épithète au mouvement vif; ce mouvement convient à différens caractères, et comporte différentes nuances.

L'Allegro dont nous parlerons d'abord, est celui qui se rapporte à l'air de bravoure. C'est dans ce genre d'air qu'un chanteur peut faire preuve de la flexibilité, de la force, de l'égalité de sa voix, et de précision, et de justesse dans l'exécution.

Comme, à quelques exceptions près, ce caractère n'est point propre aux accens passionnés du sentiment, il est permis au chanteur, outre les passages que le compositeur lui aura tracés, de tout entreprendre et d'ajouter de nouveaux traits, pourvu qu'ils soient réglés sur l'harmonie de l'orchestre, sans craindre de blesser ni la raison, ni les convenances dramatiques, car il est reçu, même au théâtre, que l'air de Bravoure est un morceau fait exprès pour faire briller le gosier et les talens d'un chanteur.

Les agrémens du chant qu'on emploiera dans l'air de bravoure, doivent être exécutés très vivement, mais avec netteté, rondeur, souplesse, et énergie.

Nous n'avons besoin de citer aucun air de bravoure qui puisse servir de modèle; ce genre est tellement connu, les compositeurs les plus célèbres en ont tant fait, sur lesquels on peut s'exercer, qu'il nous paraît absolument superflu de nous y arrêter plus longtems. Nous ajouterons seulement que la mode des airs de bravoure, qui était née en Italie, y est presque entièrement passée: il en résultera sans doute qu'elle passera aussi en France.

Du point d'orgue, et du point de suspension.

C'est sur-tout à l'occasion de l'air de bravoure, qu'il peut être question de ces deux points; c'est donc dans cette section que nous nous sommes réservés d'en parler.

De même, qu'on place ordinairement un point d'orgue à la fin du premier morceau, et de l'adagio d'un concerto instrumental, de même aussi le point d'orgue est placé, par les compositeurs, à la fin d'un air de bravoure et d'un air cantabile.

falt haben, und die Melodie nicht überladen; die Manieren müssen verhältnismässig zu der Bewegung dieser Gesangesart vorgetragen werden, das heisst, nicht zu schnell, noch zu langsam, sondern in dem ihnen eigenthümlichen Styl.

Vierter Abschnitt.

Vom Allegro.

So nennen die Italiäner die lebhafteste Bewegung. Sie findet in verschiedenen Gesangsarten Statt, und verträgt mancherlei Schattierungen (und Abstufungen).

Das Allegro, wovon wir zuvörderst sprechen, bezieht sich auf die Bravurarie. In solchen Arien kann ein Sänger die Biagsamkeit, Kraft und Gleichheit der Stimme, wie Genauigkeit und Richtigkeit des Vortrages bewähren.

Da bis auf wenige Ausnahmen diese Gesangsart nicht dem leidenschaftlichen Gefühl sich eignet, so darf der Sänger, ausser den vom Komponisten vorgeschriebenen Passagen alles wagen, und neue Verzierungen hinzusetzen, wenn sie nur der Harmonie gemäss sind, ohne zu befürchten, dass er den Sinn, oder die dramatische Schicklichkeit beleidige. Denn selbst auf dem Theater wird angenommen, dass eine Bravurarie ausdrücklich geschrieben wird, um die Kehle und das Talent eines Sängers glänzen zu lassen.

Die Manieren in einer Bravurarie müssen sehr lebhaft, aber klar, rund, geschmeidig und kräftig seyn.

Wir brauchen keine Bravurarie als Muster anzuführen; diese Art ist so bekannt, die berühmtesten Komponisten haben so viel, woran man sich üben kann, geschrieben, dass wir es für überflüssig halten, länger dabei zu verweilen. Nur dies bemerken wir noch, dass die Mode, Bravurarien zu singen, in Italien, wo sie entstand, fast ganz vorüber ist; sie wird unstreitig auch in Frankreich vorüber gehen.

Vom Orgelpunkt (Kadenz) und der Fermate.

Davon muss besonders bei den Bravurarien gehandelt werden; darum behielten wir uns vor, hier davon zu sprechen.

Wie man gewöhnlich einen Orgelpunkt an das Ende des ersten Stückes, und das Adagio in einem Instrumentalconcert setzt, so setzen ihn die Komponisten auch am Schluss einer Bravurarie, oder eines Kantabile.

Le point d'orgue, appelé *cadenza* par les Italiens, doit être fait d'une seule respiration [20]; les chanteurs des meilleures écoles d'Italie, n'ont jamais dérogé à cette loi, que toutes les méthodes de chant ont scrupuleusement respectée. Le point d'orgue doit de rigueur, commencer par la *messa di voce* et terminer par le trille fort prolongé; pour être exact observateur de la loi d'une seule respiration, il devra mesurer ses forces, avant d'entreprendre un point d'orgue, afin d'avoir toujours de la respiration de reste pour le terminer facilement.

Le point de suspension ou d'arrêt que les Italiens appellent *fermata*, c'est-à-dire station, repos, n'est placé que dans le courant d'un air sur une dominante, ou bien sur une médiate, etc. Ce point soit qu'on le prolonge beaucoup en faisant des traits, soit qu'on se borne à ne le composer que de la *messa di voce*, par laquelle il doit commencer dans tous les cas, doit être fait, de même que le point d'orgue, d'une seule respiration.

C'est dans ces deux sortes de points, mais principalement dans le point d'orgue, que le chanteur peut donner un libre essor à son imagination à l'égard des traits, et faire connaître s'il est musicien, s'il est instruit de l'harmonie, de l'enchaînement des modulations, et s'il sait revenir naturellement au point d'où il est parti, et dont il a eu la hardiesse de s'écarter.

Section cinquième.

De l'agitato.

Le mot italien *agitato*, pris à la lettre, veut dire agité, et pris au figuré, il signifie passionné, délirant, plein d'agitation et de trouble. Son mouvement est généralement vif et marqué. Ce caractère est particulièrement réservé à exprimer fortement les situations de désespoir, de douleur, de colère, de jalousie, etc. L'*agitato* est donc un délire en musique, qui demande de la chaleur, de l'abandon, et de l'exaltation. L'*agitato* exige de la part du chanteur, infiniment de sensibilité et d'expression, une qualité touchante de son, et beaucoup d'aplomb.

[20] Depuis quelque tems on a supprimé le point d'orgue à la fin d'un air de bravoure; c'est à la requête des chanteurs, que les compositeurs en ont cessé l'usage. Les chanteurs italiens d'autrefois, et même plusieurs de nos contemporains, auraient cru leur réputation compromise, s'ils eussent omis le point d'orgue. Ils avaient pour cela d'excellentes raisons; maintenant on en a aussi, mais c'est pour agir d'une manière opposée, parce que l'art et la méthode de garder longtems la respiration, n'est plus un des préceptes essentiels du chant. Il est donc tems de remettre en vigueur cette loi tombée dans l'oubli.

Der Orgelpunkt, den die Italiäner *Kadenz* nennen, muss in einem Athem vorgetragen werden [20]. Dies Gesetz haben die besten Sänger Italiens unverbrüchlich gehalten, und alle Singschulen ernstlich geachtet. Die *Kadenz* muss streng angefangen, mit einem Stimmaushall und mit einem sehr verlängerten Triller enden. Um das Gesetz, in einem Athem zu singen, genau zu beobachten, muss man seine Kraft berechnen, ehe man eine *Kadenz* anfängt, damit man immer Athem genug habe, leicht zu enden.

Der Anhalt - oder Ruhepunkt, welchen die Italiäner *fermata* nennen, ist nun im Verlauf einer Arie, auf einer Dominante, oder auch Medianten etc. Ob man ihn durch Verzierungen verlängern, oder ihn nur in einem Stimmaushall bestehen lasse, womit er jedesmal beginnen muss, muss er, wie die *Kadenz*, in einem Athem gesungen werden.

In *Kadenz* und *Fermate*, besonders in der *Kadenz*, kann der Sänger seiner Phantasie in Hinsicht auf Verzierungen einen freien Schwung geben, und sehen lassen, ob er Musiker, Kenner der Harmonie, der Verkettung der Modulationen ist, ob er leicht auf den Punkt zurück kommen kann, von welchem er ausging, und den er keck verliess.

Fünfter Abschnitt.

Vom Agitato.

Agitato heisst buchstäblich hin und her bewegt, figürlich leidenschaftlich, schwärmend, voll Unruhe und Bestürzung. Die Bewegung des *Agitato* ist lebhaft und markirt. Es wird besonders zum starken Ausdruck der Verzweiflung, des Schmerzes, Zornes, der Eifersucht etc. gebraucht, ist also ein Wahnsinn in der Musik, welcher Wärme, Hingebung und Spannung erfordert. Es verlangt vom Sänger unendlich viel Gefühl und Ausdruck, rührenden Ton, und feste Sicherheit.

[20] Seit einiger Zeit lässt man die *Kadenz* in Bravourarien weg. Die Komponisten thun hier, was die Sänger fordern. Italiänische Sänger von ehemals, auch wol noch jetzt, werden geglaubt haben, ihr Ruf müsse darunter leiden, wenn die *Kadenz* wegbliebe. Sie hatten dafür herrliche Gründe; jetzt hat man sie dawider, weil die Kunst, lange athmen zu können, nicht mehr ein wesentliches Gesetz des Gesanges ist. Es ist also Zeit, dies vergessene Gesetz wieder in seiner Kraft einzuführen.

Dans un air de ce caractère les broderies et les traits ne peuvent être que fort déplacés, à moins qu'ils ne soient extrêmement courts, d'un genre qui ajoute à l'expression, et qu'ils ne soient employés dans des momens où le désordre du sentiment est porté à son plus haut degré. Quelques agrémens seulement, voilà ce qui peut lui convenir; ces agrémens articulés avec le degré de force et de vitesse analogues à l'expression de la parole, et au mouvement de ce caractère, ajouteront, aux accens passionnés de l'agitato, une sorte d'élégance qui n'est jamais nuisible, ni déplacée, lorsqu'elle est employée avec intelligence et avec goût.

Parmi le nombre de beaux airs qui ont été composés dans le caractère agitato, nous pouvons citer les suivans, comme des modèles en ce genre, sur lesquels les élèves de chant doivent s'exercer.

Par Piccini.	{	Se il ciel mi divide.	{ dans l'opéra de l'Alessandro nell' Indie.
		Lasciami o ciel pietoso.	{ dans l'opéra de la Zenobia.
		Cesse d'agiter mon âme.	{ dans l'opéra de Diane et Endimion.
		Il est affreux! il est extrême!	{ dans l'opéra de Penelope.
Par Sacchini.	{	Hélas! pour nous il s'expose.	{ dans l'opéra de Didon.
		Vous pouvez tout sur moi.	{ dans l'opéra d'Evelina.
Par Gluck.	{	O combat! ô désordre extrême.	{ dans l'opéra d'Echo et Narcisse.

Section sixième.

De l'air syllabique.

Air dont chaque syllabe porte une note; c'est assez dire qu'un air de ce caractère rejette toute sorte d'agrémens et de traits, ainsi que toutes les ressources du talent que les chanteurs peuvent employer dans les autres caractères. Celui-ci n'est qu'une espèce de parler en musique; aussi les Italiens l'appellent-ils *aria parlante*. Tous les mouvemens lui conviennent, excepté les mouvemens lents. Il exige dans l'exécution beaucoup d'aplomb, de la justesse d'intonation, une prononciation et une articulation fort soignées. Il est nécessaire en outre, de bien marquer, en chantant ce caractère, le rythme musical, et d'appuyer la voix, sans exagération pourtant, sur les tems forts de la mesure.

In einer Arie dieser Art müssen Verzierungen unstatthaft seyn, wofern sie nicht kurz sind, den Ausdruck verstärken, und da gebraucht werden, wo die Verwirrung des Gefühls auf das Höchste gestiegen ist. Nur wenige Manieren sind hier passend; diese mit der dem Ausdruck der Worte und der Bewegung angemessenen Kraft und Schnelligkeit angebracht, werden den leidenschaftlichen Accenten des Agitato eine Zierlichkeit verschaffen, die nie schadet, nie unstatthaft ist, wenn sie nur mit Einsicht und Geschmack dargestellt wird.

Unter den vielen Arien im Agitato führen wir folgende als Muster zur Uebung an.

von Piccini.	{	Se il ciel mi divide	{ im Alessandro nell' Indie.
		Lasciami, o ciel pietoso	{ in Zenobia
		Cesse d'agiter mon ame	{ in Diana und En- dymion.
		Il est affreux! il est extrême	{ in Penelope.
von Sacchini.	{	Hélas! pour nous il s'expose	{ in Dido.
		Vous pouvez tout sur moi	{ in Evelina.
von Gluck.	{	O combat! ô désordre extrême!	{ in Echo und Narcissus.

Sechster Abschnitt.

Von der syllabischen Arie.

So heisst eine Arie, wo jede Sylbe eine Note hat. Es genügt zu bemerken, dass eine solche Arie alle Manieren und Verzierungen, so wie alles, was ein talentvoller Sänger suserdem anwenden kann, verbietet. Es ist nur eine Art musikalisch zu sprechen. Auch nennen die Italiäner sie deshalb *Aria parlante*. Alle Bewegungen, nur nicht die langsamen, sind ihr angemessen. Sie fordert im Vortrage viel Sicherheit, richtige Intonation, sorgfältige Aussprache und Artikulation. Uebrigens muss der musikalische Rhythmus scharf bezeichnet werden, die Stimme, obwol ohne Uebertreibung, auf den guten Takttheilen verweilen.

On rencontre à chaque instant dans les opéras comiques, des morceaux du genre syllabique. On composait autrefois en Italie des airs de ce caractère pour les opéra sérieux; le célèbre Metastasio avait des vers d'un rythme particulier pour ces sortes d'airs. Maintenant ils ne sont plus de mode, et ce caractère n'est resté que pour l'opéra comique.

Section septième.

Du rondeau, et des airs à deux mouvemens.

Il est des rondeaux de différens caractères, savoir: gais, ou sérieux, gracieux, ou tristes. Un rondeau peut être fait sur un seul mouvement, comme sur deux mouvemens opposés; cela dépend du sens des paroles, et de la fantaisie des compositeurs. Un rondeau est divisé en plusieurs strophes ou reprises, dont après chacune desquelles la première recommence toujours; le talent du chanteur consiste à savoir varier cette première reprise, d'une manière différente, chaquefois qu'elle revient, afin d'en sauver l'uniformité.

C'est dans le rondeau qu'excellent particulièrement les chanteurs italiens; ils savent, en conservant le fond de l'harmonie orner la partie chantante de la première période, de manière qu'elle reparait toujours diversement et artistement parée. Mais pour que les auditeurs leur sachent gré des variations qu'ils font sur le chant de cette première période, les chanteurs ont le soin de leur faire entendre d'abord ce chant exécuté simplement, et tel enfin que le compositeur l'a fait. C'est par ce moyen que l'auditeur peut apprécier ce que le chanteur ajoute ensuite du sien à ce même chant, et que le chanteur est sûr de l'effet qu'il veut produire.

Il faut posséder beaucoup de goût naturel et d'expression pour chanter le rondeau; il faut aussi de la sensibilité, mais moins profonde que pour l'air agitato.

Le rondeau à deux mouvemens [21], dont le premier est lent et le second est vif, forme un caractère double ou mixte, qui à l'égard du style du premier mouvement, tient le milieu entre le cantabile et l'andante, et quant à celui du second mouvement, se rapproche du genre de l'agitato, en conservant cependant une teinte gra-

Solche redende Arien trifft man beständig in komischen Opern. Ehedem setzte man sie in Italien auch für die ernsthaften; Metastasio hatte einen besondern Rhythmus dafür. Jetzt sind sie darin nicht mehr Mode, und nur für die komischen Opern bestimmt.

Siebenter Abschnitt.

Vom Rondo und Arien mit zwei Bewegungen.

Es giebt Rondo's von verschiedenem Charakter, nämlich: lustige oder ernste, grazioso's, oder traurige. Ein Rondo kann in einer oder in zwei entgegengesetzten Bewegungen fortgehen; das hängt von dem Sinn des Textes und der Phantasie des Komponisten ab. Ein Rondo wird in mehrere Strophen oder Reprisen eingetheilt, wovon die erste nach einer jeden immer wiederkehrt. Die Kunst des Sängers besteht nun darin, diese erste Reprise, so oft sie wiederkehrt, verschieden vorzutragen, um der Einförmigkeit vorzubeugen.

Im Rondo sind die italienischen Sänger besonders vorzüglich. Sie verstehen es, die Grundharmonie bewahrend, die Sängerpatrie der ersten Periode so zu verzieren, dass sie immer verschieden und kunstreich geschmückt wieder erscheint. Damit aber die Zuhörer die Variationen des Gesanges der ersten Periode ihnen Dank wissen, so führen sie das erstemal diesen Theil ganz einfach und so aus, wie ihn der Komponist niederschrieb. Darnach kann der Zuhörer, was der Sänger von dem Seinigen hinzusetzt, beurtheilen, und dadurch werden sie ihres Effekts gewiss.

Es gehört viel natürlicher Geschmack und Ausdruck dazu, ein Rondo zu singen, auch Gefühl, wenn auch nicht so tiefes, als zum Agitato.

Das Rondo mit zwei Bewegungen [21], deren erste langsam, die zweite lebhaft ist, giebt nun einen doppelten oder gemischten Charakter, welcher im Verhältnis zu dem Style der ersten Bewegung, das Mittlere ist zwischen dem Cantabile und Andante, und in Rücksicht auf den der zweiten Bewegung sich dem

[21] C'est Sarti, compositeur célèbre, et fort savant non seulement en musique, mais aussi dans les mathématiques, qui le premier a donné la coupe du rondeau à deux mouvemens. C'est à Rome, et pour le célèbre chanteur Millico, qu'il a composé sur les paroles un amante sventurato, etc. ce beau rondeau si connu, et qui a servi de type à tous les rondeaux de double caractère.

[21] Sarti, ein berühmter Komponist, nicht blos in der Musik, sondern auch in der Mathematik erfahren, lieferte zuerst ein Rondo mit zwei Bewegungen. Er schrieb in Rom für den berühmten Sänger Millico das bekannte schöne, für alle Rondos von doppeltem Charakter meisterhafte Rondo: un amante sventurato etc.

cieuse, qui ne convient pas du tout à ce dernier. Nous pouvons établir d'après cela le style dans lequel les agréments du chant devront être exécutés par rapport au rondeau.

Dans le premier mouvement, les agréments n'auront ni la noblesse avec laquelle on les exécute dans le cantabile, ni la légèreté qu'ils doivent avoir dans l'andante. Il faut donc prendre le terme moyen, mais toujours en songeant, que quelque soit le mouvement et l'expression qu'ils empruntent du caractère où ils sont employés, on doit indépendamment de cela, leur conserver toujours l'accent qui leur est particulier.

Dans le second mouvement, ils seront employés comme dans l'allegro, mais en leur donnant pour ainsi dire plus de grace et de noblesse que dans l'air de bravoure.

A l'égard des rondeaux d'un seul mouvement, les agréments prendront la couleur analogue au caractère qui est décidé par ce même mouvement.

Les modèles, en fait de rondeaux, sont si multipliés, et si connus, que nous jugeons superflu de citer tel ou tel morceau de ce genre préférablement à tout autre; les élèves pourront s'exercer indistinctement sur tous ceux qui ont eu du succès, soit au théâtre soit dans les concerts.

Quant aux airs à deux mouvemens que nous avons annoncés, ils sont d'un genre mixte, comme les rondeaux faits dans cette même coupe, c'est pour cela que les Italiens les appellent airs de deux caractères. Ordinairement le premier mouvement de ces airs est lent et tout-à-fait dans le caractère du cantabile. Le second mouvement est vif, et du même caractère, à peu de chose près, que l'agitato.

D'après cela il est facile de déterminer quel est le style dans lequel ils doivent être chantés, et nous renvoyons pour cela le lecteur à la section qui traite du cantabile, et à celle qui parle de l'agitato dans le présent article.

Il est plusieurs airs de ce genre que nous allons citer, qui peuvent servir de modèles, sur lesquels les élèves pourront s'exercer. Les voici :

Par Gluck.	} Ah! malgré moi etc.	{ dans l'opéra d'Alceste.
Par Sarti.	{ Cari figli un altro am- plessò etc.	{ dans l'opéra il Giulio Sabino.
	{ Ti lascio al ben che adori etc.	{ dans l'opéra il Medonte.
Par Paisiello.	{ Mentre ti lascio oh figlia etc.	{ dans l'opéra la disfatta di Dario.

Agitato nähert, indem es doch einen graziösen Anstrich behält, der dem letztern nicht ganz zukommt. Wir können nun den Styl bestimmen, worin die Manieren im Rondo vorgetragen werden müssen.

In der ersten Bewegung werden die Manieren weder die Würde, wie im Kantabile, noch die Leichtigkeit des Andante haben. Man muss also einen Mittelweg wählen, doch immer bedenken, dass, welche Bewegung und welcher Ausdruck sie auch von der Art entlehnen, zu welcher sie gehören, sie doch immer den ihnen eigenthümlichen Accent beibehalten müssen.

In der zweiten Bewegung müssen sie wie im Allegro gebraucht werden, doch mit mehr Anmuth und Würde als in der Bravourarie.

In den Rondos einer Bewegung werden die Manieren den dem Charakter, welcher durch die Bewegung bestimmt wird, angemessenen Gang nehmen.

Die Muster in Rondo's sind so vielfach und bekannt, dass wir es für überflüssig halten, dies oder jenes Stück hierin vor andern anzuführen. Schüler können sich ohne Unterschied in allen üben, welche im Theater oder auch in Concerten gefallen haben.

Was die genannten Arien mit doppelter Bewegung betrifft, so sind sie gemischter Art, wie die in dieser Art gearbeiteten Rondo's; deshalb nennen die Italiener sie Arien von zwei Charakteren. Gewöhnlich ist die erste Bewegung dieser Arien langsam, und ganz im Charakter des Kantabile, die zweite lebhaft, und fast von gleichem mit dem Agitato.

Demnach ist leicht der Styl zu bestimmen, in welchem sie gesungen werden müssen, und wir verweisen deshalb den Leser auf die Abschnitte vom Kantabile und Agitato in diesem Kapitel.

Es giebt mehrere Arien in dieser Art, die als Muster zur Uebung für Schüler wir anführen wollen. Es sind :

von Gluck.	} Ah malgré moi	{ aus der Alceste.
von Sarti.	{ Cari figli, un altro am- plessò	{ aus dem Giulio Sabino.
	{ Ti lascio al ben che adori	{ aus Medonte.
von Paisiello.	{ Mentre ti lascio, oh figlia	{ aus la disfatta di Dario.

Par
 Pergolese.
 Buranello
 Galuppi.
 Jomelli.
 Piccini.
 Sacchini.
 Sarti.

Se cerca, se dice etc. } dans l'opéra de
 l'Olimpiade.

Otre les différens caractères du chant, que nous venons de faire connaître, il en est plusieurs autres, qui ne sont au fond, que des nuances et des dérivés; on doit regarder ceux dont nous avons parlé comme les principaux, et se régler sur chacun d'eux pour l'exécution de ceux qui en dérivent. Il serait trop long de parler de toutes ces nuances, qui forment autant de caractères différens. L'étude, le discernement, le sentiment et le goût apprendront aux chanteurs à les connaître, à les ranger chacune dans la classe qui leur convient, et à déterminer, d'après le caractère principal dont chacun de ces caractères secondaires prend naissance, le style dans lequel il doit être chanté.

Chapitre sixième.

De l'expression.

L'expression dans le chant est un don de la nature, que l'art chercherait vainement à imiter; on peut l'expliquer, la diriger, mais non pas l'enseigner. Un homme froid pourra devenir un habile chanteur, mais il ne sera jamais un chanteur expressif.

L'expression vient de la sensibilité; cependant pour être toujours expressif, il ne faut pas toujours s'abandonner à toute sa sensibilité.

Il n'y a pas d'expression sans vérité, il n'y a pas de vérité au delà, comme en deça d'un sentiment que l'on doit exprimer. Tous les jours on entend des chanteurs froids et des chanteurs exagérés; les uns n'atteignent pas le but, les autres le passent, les uns et les autres déplaisent également en s'éloignant de la vérité.

Pour éviter ces deux écueils, il faut commencer par bien connaître l'étendue de ses facultés physiques et morales, afin de pouvoir les diriger à son gré, après avoir étudié la marche des passions dans les différens caractères que nous offrent les hommes réunis en société. Achille et Thersite; Médée et Antigone; Alexandre et Panurge dans les mêmes passions n'ont pas la même expression.

Il faut que l'esprit dirige la sensibilité, et qu'il soit dirigé lui-même par la connaissance des hommes de tous

von
 Pergolese.
 Buranello
 Galuppi.
 Jomelli.
 Piccini.
 Sacchini.
 Sarti.

Se cerca, se dice } aus der Olimpiade.

Noch giebt es ausser den abgehandelten Gesangsarten mehrere, die im Grunde nur Schattierungen und abgeleitet sind. Man muss die angegebenen als die vorzüglichsten betrachten, und bei ihrem Vortrage sich nach jeder derselben richten. Es würde zu weitläufig seyn, von allen diesen Schattierungen zu sprechen, welche eben so viel verschiedene Charaktere ausmachen. Studium, Beurtheilungskraft, Gefühl und Geschmack werden dem Sänger sie bekannt machen, so dass er sie in die gehörige Klasse stellen, und nach dem Hauptcharakter, aus welchem jeder dieser untergeordneten entsteht, den Styl bestimmen wird, worin jede gesungen werden muss.

Sechstes Kapitel.

Vom Ausdruck.

Ausdruck im Gesange ist eine Naturgabe, welche die Kunst vergebens nachzumachen streben würde; man kann sie erklären, leiten, aber nicht lehren. Ein kalter Mensch kann ein fertiger Sänger werden, aber nie ein ausdrucksvoller.

Der Ausdruck kommt aus dem Gefühl; um immer ausdrucksvoll zu seyn, muss man sich nicht stets dem Gefühl ganz überlassen.

Es giebt keinen Ausdruck ohne Wahrheit; keine Wahrheit jenseits, wie diesseits der Empfindung, die man ausdrücken soll. Täglich hört man kalte und übertreibende Sänger; die ersten erreichen ihren Zweck nicht, die letztern überschreiten ihn, und beide missfallen gleicherweise, indem sie sich von der Wahrheit entfernen.

Diese zwei Klippen zu vermeiden, muss man den Umfang seiner physischen und moralischen Vermögen genau kennen lernen, um sie frei leiten zu können, wenn man den Gang der Leidenschaften in den verschiedenen Charakteren der bürgerlichen Gesellschaft studiert hat. Achilles und Thersites, Medea und Antigone, Alexander und Panurg haben in den gleichen Leidenschaften nicht den gleichen Ausdruck.

Der Geist muss das Gefühl leiten, in Kenntniss der Menschen aller Zeiten und Länder. Lang und mühsam

les tems et de tous les pays. Cette étude sera longue et pénible, mais elle est indispensable pour le chanteur qui se destine au théâtre. Sans elle point de vérité, sans vérité point d'expression, sans expression point de goût [22], sans goût et sans expression point de chanteur dramatique.

Chapitre septième.

Des connaissances harmoniques et littéraires qu'un chanteur doit avoir.

Il ne suffit pas, pour être un chanteur accompli, de posséder une superbe voix, cultivée par la meilleure méthode, et d'avoir des moyens étonnans d'exécution; il faut être instruit.

L'instruction qui convient à un chanteur, ne doit pas se borner à savoir lire seulement la musique à la première vue, ce qui suppose déjà une étude fort longue. Il est essentiel qu'il ait une connaissance assez étendue des accords, des loix de l'harmonie et des modulations; de plus, qu'il sache pratiquer l'harmonie sur le Forte-Piano, et il ne serait point inutile qu'il eut quelques principes de composition.

Ces connaissances sont nécessaires à un chanteur, pour se conduire, en ornant le chant, de manière à n'employer jamais des traits qui ne seraient pas d'accord avec l'harmonie, ni propres à la nature et au caractère tant de la mélodie qu'ils doivent orner, que des accompagnemens qui marchent avec elle.

A l'égard des connaissances littéraires, il est indispensables qu'un chanteur sache parfaitement sa langue, afin de bien prononcer les mots, de les bien accentuer, de comprendre leur signification précise, et de saisir toutes les finesses, et toutes les nuances du style.

Si un chanteur se destine au théâtre, il faut que, outre sa langue, il soit instruit dans la mythologie, et dans l'histoire tant ancienne que moderne. Il faut qu'il lise les poètes, et cette lecture jointe à celle de l'histoire ornere sa mémoire, échauffera son imagination, et tiendra son âme dans cette espèce d'état d'exaltation nécessaire

[22] Le mot goût que nous employons ici, ne signifie point la grace et l'élégance dont un habile chanteur peut orner le chant; il signifie cette faculté que donne la nature de savoir dans l'arrangement des choses mettre chacune à la place qui lui convient: voilà le goût qui vient de l'expression. La grace et l'élégance varient avec le tems et les lieux, ils forment une mode qui s'adopte, qui s'oublie, et qui fait place à d'autres. Le goût dont il est question dans cet article, et même dans presque tous les autres, ne varie jamais parce qu'il est fondé sur la nature. Un artiste qui ne le possède pas, quelque soit l'art qu'il professe, ne produira jamais rien qui ne porte l'empreinte de la médiocrité.

sam ist dies Studium, aber unerlässlich für den Sänger, der sich für das Theater bestimmt. Ohne Studium keine Wahrheit, ohne Wahrheit kein Ausdruck, ohne Ausdruck kein Geschmack [22], ohne Ausdruck und Geschmack kein dramatischer Sänger.

Siebentes Kapitel.

Von den harmonischen und literarischen Kenntnissen, die ein Sänger haben muss.

Zur Vollendung des Sängers gehört nicht blos eine schöne Stimme, ausgebildet nach der besten Methode, staunenswerthe Mittel der Ausführung: er muss auch Kenntnisse haben.

Die Kenntnisse eines Sängers müssen nicht sich auf das blosse Treffen und vom Blatt singen beschränken, was schon ein langes Studium voraussetzt. Er muss auch eine ausgebreitete Kenntnis der Accorde, der Gesetze der Harmonie, und der Modulation haben; er muss die Harmonie auf dem Pianoforte angeben können, und es wäre nicht unnütz, wenn er die Grundsätze der Komposition kenne.

Diese Kenntnisse sind einem Sänger nöthig, damit er nie Verzierungen brauche, die gegen die Harmonie verstossen, oder die Natur und den Charakter, wie der Melodie, die sie schmücken, so der damit verbundenen Begleitung.

Was die literarischen Kenntnisse betrifft, so muss ein Sänger durchaus vollkommen seine Sprache verstehen, damit er die Worte richtig ausspreche, gehörig accentuirt, ihre bestimmte Bedeutung kenne, und alle Feinheiten und Schattierungen des Styls fasse.

Weiht ein Sänger sich dem Theater, so muss er auch noch Mythologie und alte, wie neuere Geschichte verstehen. Er muss Dichter lesen. Poesie und Geschichte werden sein Gedächtnis schmücken, seine Phantasie erwärmen, und sein Gemüth in der hohen Stimmung erhalten, welche nöthig ist, grosse dramatische Leidenschaften auszudrücken, den Charakter und die Ge-

[22] Das hier gebrauchte Wort Geschmack bedeutet nicht Anmuth und Zierlichkeit, die ein fertiger Sänger dem Gesange geben kann. Es bedeutet das Vermögen, welches die Natur giebt, in der Reihe der Dinge jedes an seinen Platz zu stellen, der ihm gehört. Dies ist der Geschmack, der vom Ausdruck herrührt. Anmuth und Zierlichkeit wechseln mit Zeit und Ort; sie bilden eine Manier, die man annimmt, vergisst, und wieder mit andern vertauscht. Der Geschmack, wovon in diesem Abschnitt und fast in allen übrigen die Rede ist, wechselt niemals, weil er sich auf die Natur gründet. Ein Künstler, der ihn nicht besitzt, zu welcher Kunst er sich auch bekenne, wird nichts schaffen, was nicht das Gepräge der Mittelmässigkeit trüge.

pour bien exprimer les grandes passions dramatiques, pour rendre fidèlement le caractère et les sentimens des personnages dont parle l'histoire ou la fable, et qu'il sera chargé de représenter.

Chapitre huitième.

De la conservation de la voix.

La voix est sujette à des indispositions, à des maladies qui deviennent quelquefois incurables, et finissent par occasionner la perte de cet organe de la parole et du chant. Nous allons indiquer les précautions à prendre pour les prévenir. Les avis que nous donnerons formeront, pour ceux qui se livrent au chant, une espèce de régime habituel qui les préservera, autant qu'il est possible, des accidens fâcheux qui sont à redouter pour la voix.

À tous les âges il faut éviter de prolonger l'étude sur des exercices qui seraient trop aigus ou trop graves, car ce n'est que dans les sons du médium que l'étude est moins fatigante; mais dans tous les cas lorsqu'elle le devient, il faut la quitter sur le champ.

On ne doit faire aucune étude assidue ni prolongée d'un instrument quelconque; les instrumens à cordes, le clavecin ou Forte-Piano même, lorsqu'on veut apprendre à le toucher avec une certaine supériorité, tiennent les muscles dans un état de tention et d'efforts qui se communique aux organes de la voix et peut à la longue leur être nuisible.

On doit éviter de se livrer à des exercices violens, tels que la course, la lutte, l'escrime et même la danse trop vive et sur-tout trop prolongée. On évitera de même de se tenir trop longtems à une table pour écrire, le haut du corps étant alors dans une contraction continuelle et dangereuse.

On aura l'attention de ne jamais passer subitement sans précaution du trop grand chaud au trop grand froid, et de ne rester jamais placé entre deux airs: les enrouemens, les rhumes, les fluxions sont la suite de ces imprudences et ne peuvent que gêner et altérer la voix.

On évitera les excès, soit même ceux du travail, et l'on ne veillera jamais bien avant dans la nuit, sur tout pendant la mue. Il est d'une vérité rigoureuse que tous les excès détruisent la voix; l'inconduite, de quelque genre qu'elle soit, peut faire perdre le fruit de tous les conseils que nous avons donnés, de toutes les études que nous avons indiquées, de tous les exercices que nous avons prescrits dans cette méthode. Car si la voix est une fois perdue, à quoi sert le talent acquis?

sinnung der Personen wieder zu geben, von denen die Geschichte oder die Fabel spricht, und die er darstellen soll.

Achtes Kapitel.

Von der Erhaltung der Stimme.

Die Stimme ist Unpässlichkeiten, Krankheiten unterworfen, welche zuweilen unheilbar werden, und den Verlust dieses Organs der Sprache und des Gesanges veranlassen. Wir wollen die Maasregeln, ihnen zuvorzukommen, angeben. Die Vorschriften, welche wir geben wollen, werden für die, so sich dem Gesange weihen, eine Art von Gewohnheitsdiät seyn, welche sie soviel als möglich vor nachtheiligen Zufällen bewahren wird.

In jedem Alter muss man sich hüten, die Singübungen in zu hohen oder zu tiefen Tönen zu verlängern; denn nur in den Mitteltönen verändert das Studium am wenigsten. Wo es aber ermüdet, muss es sogleich unterlassen werden.

Man muss kein Instrument anhaltend und lange spielen. Saiteninstrumente, selbst das Klavier oder Fortepiano, wenn man es mit Virtuosität spielen will, halten die Muskeln in einer Spannung und Anstrengung, welche sich den Stimmorganen mittheilt, und auf die Länge ihnen schädlich werden kann.

Man darf sich nicht gewaltsamen Uebungen ergeben, wie dem Laufen, Ringen, Fechten, oder selbst dem Tanze, wenn er zu lebhaft und anhaltend ist. Man darf sogar nicht lange an einem Tische schreiben, weil dann der obere Theil des Körpers immer in einer gefährlichen Zusammenziehung sich befindet.

Nie gehe man plötzlich ohne gehörige Vorsicht, aus übergrosser Hitze in übergrosse Kälte, verhalte sich nie im Zugwinde. Heiserkeit, Katarrh, Flüsse sind die Folgen solcher Unvorsichtigkeit, und können die Stimme nur verderben und verschlimmern.

Man meide alles Uebermaas selbst der Arbeit, und wache nie spät in die Nacht, besonders während der Stimmwandlung. Es ist unbestreitbar, dass alles Uebermaas die Stimme vernichtet; Unfolgsamkeit, wie sie auch heisse, kann um den Vortheil bringen alles Rathes, den wir gegeben, aller Studien, die wir angezeigt, aller in dieser Singschule gegebenen Uebungen. Denn ist die Stimme einmal verloren, wozu nützt erworbene Fertigkeit?

Depuis que la mue de la voix aura commencé jusqu'à ce qu'elle soit terminée, on observera la conduite indiquée à l'article septième de la première partie de cette méthode.

En suivant les directions que nous avons données dans ce chapitre, on est sûr de conserver la voix, à moins que les maladies ou des indispositions naturelles ou des défauts organiques contractés par des causes imprévues ne rendent infructueux des avis dictés par l'expérience et par le véritable intérêt de l'art.

Vom Beginn der Stimmwandlung bis zum Ende verhalte man sich, wie 1, 7. angerathen worden.

Befolgt man diese hier gegebenen Vorschriften, so kann man sicher seine Stimme bewahren, wo nicht Krankheiten oder Unpässlichkeiten, oder organische durch unvermuthete Ursachen zugezogene Fehler die Warnungen fruchtlos machen, welche Erfahrung und wahrer Kunsteifer eingeben.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN