N 9612 00

# Versuch

einer systematischen Uebersicht

der

# Gesangslehre.

Von

*August Ferdinand Häser.*

[1822]

Leipzig,
bey Breitkopf und Härtel.

gso 1491830

Bayerische
Staatsbibliothek
MUNCHEN

ERZIEHUNGS-AKADEMIE
DER
ADOLF-HITLER-SCHULEN

(16384)

Seiner Schwester

Charlotte Vera, gebornen Häser

in Rom

als Zeichen der Achtung und Liebe

gewidmet

von

August Ferdinand Häser.

# Inhalts-Verzeichniss.

Vorerinnerung.
Einleitung.

## Erster Abschnitt.

Elemente der Gesangslehre.

### Erstes Kapitel.

Von der menschlichen Stimme überhaupt.

1. Die männliche und weibliche Stimme.
   Ihre Verschiedenheit nach dem Alter.
   Vorzüge des Tons der menschlichen Stimme vor dem Ton aller Instrumente.
2. Eintheilung der männlichen und weiblichen Stimme.
3. Eigenschaften einer guten Stimme.
4. Körnige Stimme, weiche und geschmeidige Stimme.
5. Edle, Seelenvolle Stimme.
6. Was Natur, was Kunst für die Stimme thut.
7. Fehler der Stimme.
8. Gemeine Stimme.

### Zweites Kapitel.

Von der Stimmbildung überhaupt.

1. Stimmbildung.
2. Stimmbildung ist im Allgemeinen und Wesentlichen für alle Arten der Stimme dieselbe.

3. Untersuchung der Stimme.
4. Skalen und Solfeggien.
5. Das Skalasingen.
6. Solfeggien.
7. Bemerkungen für den Unterricht mehrerer Schüler zugleich.
8. Vom Treffen.
9. Bemerkungen über Stimmbildung mit Rücksicht auf einzelne besondere Eigenschaften der Stimme.
10. Intonation.
Musikalisches Gehör.
Athemnehmen.
Richtige Oefnung des Mundes.
Singen mit halber Stimme.
11. Metall der Stimme.
Gedämpfte Stimme.
Unreinliche Stimme.
12. Fülle, Stärke, Kraft der Stimme.
Anschwellen der Stimme,
13. Grosse Ausdehnung der Stimme.
Vorliebe für die Höhe.
14. Gleichheit der Stimme.
15. Biegsamkeit der Stimme.
16. Angenehmes, Wohlthuendes mancher Stimme.
17. Fehler der Stimme als Folge von Unpässlichkeit.
Ueble Angewohnheiten.
18. Ueber Gesangsunterricht in früher Jugend.
19. Tageszeit und Dauer der Singübungen.
Vom Singen im Stehen.
Vom Auswendigsingen.
Singen vor dem Spiegel.
20. Unterstützung des Gesangs durch das Pianoforte.
Ueber Selbstbegleitung auf dem Pianoforte.
21. Singen leichter Lieder, Arien u. dgl.
Vorbereitung auf die folgenden Uebungen.

## Drittes Kapitel.

Von der Verbindung der Brust- und Kopfstimme.
1. Brust- und Kopfstimme.
2. Umfang der menschlichen Stimme.

3. Grenzen der Brust- und Kopfstimme.
4. Verbindung dieser beyden Stimmgattungen.
5. Uebungen für die Verbindung der Register der Stimme.
6. Erweiterung der Grenzen derselben.
7. Ueber die ungebildete Falsettstimme.

## Viertes Kapitel.

Vom Portamento.
1. Portamento.
2. Nur die menschliche Stimme hat ein vollkommenes Portamento.
3. Ziehen statt Portamento.
4. Uebungen für das Portamento.
5. Frisches Ergreifen der Töne ohne Portamento.
6. Gurgeln. Stakkiren.

## Fünftes Kapitel.

Vom Athemnehmen.
1. Wie und wo soll man Athem nehmen.
2. Wie soll man Athem nehmen.
3. Uebung des Athemnehmens.
4. Dauer eines Athemnehmens.
5. Wo soll man Athem nehmen.
6. Hauptregel.
7. Schickliche Stellen zum Athemnehmen.
Zeichen des Athemnehmens.
8. Athemnehmen vor langen Noten, Fermaten, Passagen.
9. Hörbares Athemnehmen.
Fehlerhaftes Athemnehmen.

## Sechstes Kapitel.

Von der Aussprache.
1. Wichtigkeit der deutlichen Aussprache beim Gesang.
2. Unterschied zwischen eigentlicher Aussprache und Artikulation.
3. Aussprache ist immer dieselbe, Artikulation nach Umständen verschieden.

4. Vermeiden alles Provinziellen, helle, tönende Aussprache.
5. Uebungen für die Aussprache.
6. Uebungen für die Artikulation.
7. Wichtigkeit dieser Uebungen für den deutschen Sänger.
8. Aussprache des Lateinischen und Italiänischen.
9. Unvermeidliche Härten in der Aussprache des Deutschen.
10. Vergleichung der italiänischen Sprache mit der deutschen, beide als Gesangsprachen betrachtet.
11. Fehler der Aussprache.
12. Ueble Angewohnheiten in Rücksicht auf Aussprache.
13. Deutlichkeit der Aussprache fällt Sängerinnen schwerer, als Sängern.

---

## Zweiter Abschnitt.

Höhere Gesangslehre.

### Erstes Kapitel.

Von den Verzierungen des Gesanges.

1. Das Wesentliche alles Gesanges.
2. Verzierungen im Allgemeinen.
3. Wesentliche und zufällige Verzierungen.
4. Der Vorschlag.
5. Der Doppelvorschlag, der Schleifer.
6. Die Nachschläge. Der Anschlag.
7. Das Trillo.
8. Der Pralltriller, der Mordent, der Doppelschlag.
9. Volaten.
10. Messa di voce.
11. Der Glockenton.
12. Anwendung der Verzierungen.
Eigne Gesangsmethode.
13. Wahl und Werth der Verzierungen.
14. Mässigkeit im Gebrauch der Verzierungen.
Berücksichtigung verschiedener Umstände in Hinsicht auf Verzierungen.

15. Wie und wo Verzierungen anzuwenden und wie sie auszuführen sind.
16. Wo Verzierungen nicht an ihrem Platze sind.
17. Lieblingsmanieren.
Manieren der Instrumente.
18. Ausschmückung ganzer Gesangstücke.

## Zweites Kapitel.

Von den Kadenzen, Fermaten und Passagen.
1. Die Kadenz.
Die Doppelkadenz.
2. Die Cabaletta.
Fermaten.
Schlussfigur.
3. Fortsetzung.
4. Die Fermate.
5. Der Passagenstyl.
6. Fortsetzung.

## Drittes Kapitel.

Vom Vortrage.
1. Zweck des Gesanges.
Vortrag im Allgemeinen.
2. Mechanisch richtiger Vortrag.
3. Deklamation.
Allgemeine Kenntniss der Musik.
4. Genauigkeit und Deutlichkeit im Vortrage.
Fasslichkeit und Leichtigkeit der Ausführung.
5. Der schöne Vortrag.
6. Kunstkenntniss.
7. Fortsetzung.
8. Praxis und Routine.
9. Ausdruck.
10. Schwerer, leichter Vortrag.
11. Redeaccente, musikalische Accente.
12. Hervorheben der Melodie.
13. Tempo rubato.
Strenge im Takt, Taktwillkühr.
14. Vortrag der Ensemble's.

15. Ausführung der Musik im strengen Styl.
16. Vortrag der Kirchen-, Kammer- und Theatermusik im Allgemeinen.

## Viertes Kapitel.

Von den verschiedenen Arten der Gesangstücke.

I. Das Rezitativ.
1. Das Rezitativ im Allgemeinen.
2. Das einfache Rezitativ.
Das obligate Rezitativ.
3. Vortrag des Rezitativ's.
4. Schreibart der Rezitative.
5. Bewegung des Rezitativ's.
6. Stärke und Schwäche im Vortrag des Rezitativ's.
7. Fehler beim Vortrage des Rezitativ's.
8. Wahl der Rezitative zur Uebung.
II. Die Arie.
1. Die Arie im Allgemeinen.
2. Largo, Cantabile, Sostenuto.
3. Adagio.
Andante, Andantino
4. Allegro.
Die Bravurarie.
Allegretto.
5. Agitato.
6. Presto.
7. Arien von mehrern Tempi.
Das Rondo.
8. Aria parlante.
9. Andere, von den abgehandelten Grundgattungen der Arie abgeleitete Tempi u. s. w.
III. Das Duett, Terzett u. s. w.
1. Solosätze in Ensemble's.
Nachahmungen in Ensemble's.
Chormässiger Gesang in Ensemble's.
2. Besondere Bemerkungen über den Vortrag der Ensemble's.

## Dritter Abschnitt.

Von den, einem Sänger nöthigen musikalischen und literarischen Kenntnissen.

1. Elemente der Musik.
   Pianoforte.
   Treffen.
   Generalbass.
2. Lehrbücher der Elemente der Musik und des Pianoforte-Spiels.
3. Vom Treffenlernen insbesondere.
4. Studium des Generalbasses und der Komposition.
5. Kenntniss der Muttersprache, vollkommene Aussprache derselben.
   Aussprache und einige Kenntniss der lateinischen und italiänischen Sprache.
6. Mythologie, Geschichte, Poesie, Kenntniss der Menschen.
   Kenntniss des Theaters.
   Aktion.
   Theatercoups.

---

## Vierter Abschnitt.

Von der Erhaltung der Stimme.

1. Mutation.
2. Verhalten in der Mutationsperiode.
   Kurrenden-Singen.
3. Ueber das Spielen der Instrumente.
4. Gesangstücke von hoher Tessitur.
   Anhaltendes Singen in tiefen Tönen.
5. Uebernehmen der Stimme. Passagenwerk.
6. Anstrengungen der Stimme durch zu vieles, oder zu langes Singen.
7. Sitzen, Schreiben u. s. w.
   Reiten, Fechten, Tanzen u. s. w.
8. Wohl eingerichtete Lebensweise.
9. Speisen und Getränke.
10. Witterung. Bekleidung.

11. Zähne.
12. Taback.
13. Erfrischungsmittel.
14. Unpässlichkeiten.
15. Heiserkeit, Rauheit.
16. Katarrh.
17. Katarrhalisches Halsweh.
18. Engbrüstigkeit.
19. Aerztliche Hülfe.

# Vorerinnerung.

Seit mehrern Jahren ist an vielen Orten Deutschlands in höhern und mittlern Ständen ernste Liebe für den Gesang erwacht und hat Singvereine gebildet, deren Einrichtung allein dazu geeignet ist, wenigstens unter den Dilettanten, dem seichten oberflächlichen Studium des Gesanges entgegen zu arbeiten, worüber man ehemals gerechte Klagen führte. Schon haben solche Anstalten hier und da manches Treffliche geleistet, und sie werden es immer mehr; ihr glücklicher Einfluss selbst auf die Art des Studiums unter den Sängern von Profession, so wie auf den Zeitgeschmack in Hinsicht der Werke für den Gesang und deren Ausführung, der sich zum Theil schon jetzt nicht verkennen lässt, wird gewiss in wenigen Jahren deutlicher noch sich zeigen, und so wird einst vielleicht Deutschland auch den letzten, ihm von Italien noch bestrittenen, Preis der Kunst, den des Gesanges, glücklich erringen.

Die Mitglieder der Singinstitute sind grösstentheils solche Männer und Frauen, die schon mit den Elementen der Musik überhaupt vertraut und mit einem Instrument, gewöhnlich dem Pianoforte, bekannt sind. Weniger vielleicht sind

sie zum Theil kundig des Gesanges, da dieser in einem etwas weitern Umfange nicht eben seit vielen Jahren zum allgemeinen Jugendunterricht gehört. Dem Director des Instituts aber ist in Hinsicht auf eigentlichen Unterricht wohl nur äusserst selten möglich, mehr zu thun, als über die Art des eignen Studiums Winke und allgemeine Bemerkungen mitzutheilen — — und den besondern Unterricht eines Lehrers zu benutzen, möchte allen Mitgliedern der Anstalt nicht überall leicht und manchem auch wohl zu kostspielig seyn. — Freilich, wer den Unterricht eines Mannes erhalten kann, der mit der Gabe des Unterrichts überhaupt und mit den, dem Gesangslehrer nöthigen Kenntnissen und Erfahrungen insbesondere, zugleich die Kunst des Gesanges selbst in sich vereiniget und so auch Muster und Beispiel ist — der freilich hat für sein Gesangstudium am besten gesorgt. Selten aber finden sich alle genannte Eigenschaften in einem Einzelnen beisammen, und glücklich genug lehrt die Erfahrung, dass es nicht geradezu unumgänglich nöthig sey, ein guter Sänger zu seyn, um gut singen zu lehren, da es hier vorzüglich auf eine gute Methode des Unterrichts ankommt. Denn viele der trefflichsten, gepriesensten italienischen Sänger früherer Zeit sind aus der Schule von Männern hervorgegangen, die selbst wenig oder gar nicht sangen — ja, es hat sogar mancher sich zum braven Sänger allein nach schriftlichen Anweisungen durch eignes Studium gebildet.

Diese letzte Erfahrung — die jedoch nicht die Wahrheit umstösst, dass es dem Sänger überaus nützlich sey, einen Musiker zum Beistand zu haben, der die allgemeinen Eigenschaften eines Lehrers besitze, reine und sichere Intonation und

gute Aussprache habe, und mit Einsicht in Harmonie Geschmack verbinde, wäre es auch nur wegen der etwaigen, dem Sänger selbst nur schwer bemerkbaren, Fehler und Angewohnheiten und wegen der Begleitung — ist es vorzüglich, die mich bestimmte, die vorliegende Abhandlung auszuarbeiten. Es war nicht meine Absicht, eine ausführliche Gesangschule mit den Elementen der Musik, Solfeggien u. s. w. zu schreiben, da wir dergleichen Werke schon genug haben; sondern ich wollte versuchen, eine zweckmässige Stufenfolge des Unterrichts vorzuzeichnen und den Weg für höhere Ausbildung mehr anzudeuten, als den vollständigen Cursus selbst zu liefern. Eine solche Schrift, möglichst kurz und gedrängt, nur hinweisend auf Uebungstücke und alles Andere, was hier Noth thut, doch aber dem vorgesteckten Ziele nach vollständig und strenger geordnet, als diese und jene Singschule es ist, schien mir eine Arbeit zu seyn, die eben nicht überflüssig wäre, und vielleicht dem Lehrer des Gesanges als Leitfaden bey seinem Unterrichte, so wie dem angehenden Sänger beym eignen Studium nützlich seyn könnte. —

Ueber die Entstehung meines Aufsatzes sey mir noch erlaubt, folgendes zu erinnern. Ich widmete während sechs Jahren, die ich in Italien verlebte, einen grossen Theil meiner Musse dem Studium des Gesanges und suchte die alte italienische Methode mir zu eigen zu machen, die mit Recht allgemein für das höchste Muster gilt und ihrem Wesentlichen, Eigenthümlichen nach, auch jetzt noch in Italien als die einzig wahre betrachtet wird. Meine Verhältnisse verschaften mir die günstige Gelegenheit, die vorzüglichsten Sänger und Gesangslehrer Italiens ken-

nen zu lernen und mit ihnen selbst in genauere Beziehungen zu kommen. Ich strebte, mir die Grundsätze und Erfahrungen vieler trefflicher Künstler, theils durch den mittheilenden Umgang mit ihnen anzueignen, theils aus ihren Kunstproductionen zu abstrahiren. Meine Bemerkungen wurden unter den Zerstreuungen der Reise nur flüchtig aufgezeichnet und fast in ihrem ersten Entwurf in der musikalischen Zeitung (Ende 1812 und Anfang 1813) unter dem Titel: *Mittheilungen über Gesang und Gesangsmethode* gedruckt. Man nahm sie mit gütiger Nachsicht auf, und diese gab mir den Muth, zu ordnen, zu ergänzen und zu bessern, indem ich jene frühere Abhandlung jetzt nur als Materialien behandelte und sowohl die spätern Erfahrungen, die ich in meinen jetzigen Verhältnissen zu machen die Gelegenheit hatte, als auch einige gedruckte Werke z. B. die Singschule des Pariser Conservatoriums, die von Schubart, Hiller's Anweisung zum musikalisch richtigen und zierlichen Gesange, *Mancini Riflessioni sul canto figurato*, so wie Hunnius Arzt für den Schauspieler und Sänger, Liscov Theorie der Stimme und einzelne Bemerkungen anderer Schriften benutzte. So entstanden diese Blätter.

Dass ich neben den deutschen Kunstausdrükken auch italienische brauchte, wird man hoffentlich nicht tadeln, da manche im Italienischen bestimmter sind als im Deutschen und für andere sogar noch ein allgemein eingeführter deutscher Ausdruck fehlt.

Möge mir gelungen seyn, das zu leisten, was ich zu leisten wünschte.

---

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

# Einleitung.

Wer sich Fertigkeiten erwerben will, für welche natürliche Anlagen erforderlich sind, deren Mangel durch Fleiss und Anstrengung nie ganz ersetzt werden kann, der wird zuerst untersuchen, ob ihm die Natur jene Anlagen verlieh.

Für den, der sich zum Sänger bilden will, ist Stimme Haupterforderniss. Diese muss also untersucht werden. Finden sich, was nicht eben häufig der Fall ist, bleibende, sehr bedeutende und auffallende Fehler der Stimme, so ist gewöhnlich eine Unregelmässigkeit in den Stimmorganen daran Schuld. Die Untersuchung dieser aber, über welche man in Liscovius (K. S. T.) Theorie der Stimme, Leipzig bey Breitkopf und Härtel 1814. Seite 11 bis 16 Belehrung findet, ist Sache des Arztes, der aber doch nicht immer für sichere Resultate verantwortlich seyn kann. Andere Ursachen der Fehler der Stimme hängen von verschiedenen Umständen ab, welche z. B. Unpässlichkeit oder Geschlecht und Alter herbeyführen. Da diese Ursachen vorübergehend sind, so sind es auch ihre Wirkungen.

Ausser der Stimme ist aber auch dem angehenden Sänger musikalisches Gehör und einiger Sinn und Takt für Musik überhaupt unumgänglich nöthig. Glücklicherweise findet sich beydes in den meisten Menschen.

Stimme, Gehör und Gefühl giebt die Natur. Studium vermag zu bilden und zu vervollkommnen, aber die Kunst ist nicht im Stande, zu erzwingen, was die Natur versagte.

Alle Musik geht vom Gesang aus. Es scheint daher der Natur gemäss, ihren Gang bey der Bildung der Völker auch bey der Bildung der Individuen nachzuahmen. Aber die Erfahrung lehrt, dass es bey dem jetzigen höhern Stande der Kunst zweckmässiger sey, sich, vor aller Beschäftigung mit Gesang, eine allgemeine Kenntniss der ersten Elemente der Musik zu verschaffen und das musikalische Gehör einigermaassen auszubilden. Beyde Absichten wird man durch Erlernung eines Instrumentes, am besten des Pianoforte, erreichen, da dieses zugleich die Fortschritte im Gesang überhaupt und besonders das, für die spätere, höhere Ausbildung im Gesange unerlässliche, Studium der Harmonie mehr als jedes andere Instrument erleichtert. Dazu ist jedoch keinesweges nöthig, das Instrument so beherrschen zu lernen, um auf den Namen eines Virtuosen Anspruch machen zu dürfen — ja, diess ist sogar für den, der die Singkunst zu einem Hauptstudium macht, nicht einmal gut und rathsam.

Hauptzweck aller Musik und einziger Zweck des Gesanges ist, Gefühle und Empfindungen wahr und schön auszudrücken, und so zu erfreuen und zu rühren. Wie dieser Zweck auf die möglich beste Art zu erreichen sey, müssen Vorschriften lehren, deren Anwendung und Brauchbarkeit die Erfahrung als unabhängig von Zeit und Ort bewährt hat.

---

# Erster Abschnitt.

## Elemente der Gesangslehre.

### Erstes Kapitel.

### Von der menschlichen Stimme überhaupt.

1.

Die menschliche Stimme, welche als die wahrste und eigenthümlichste Aeusserung des Gefühls überall, ungeachtet aller Verschiedenheit der Sprachen und der Völker, dem Wesentlichen nach dieselbe ist, und für sich zwar nur undeutlich und unbestimmt, aber desshalb nicht weniger mächtig zum Gemüth spricht, ist nach Alter und Geschlecht verschieden. Denn die männliche sowohl als die weibliche Stimme erscheint in den drey Perioden der Alter des Kindes, des Erwachsenen, des Greises, als sich ausbildend, ausgebildet und vergehend. Ist aber die menschliche Stimme rein und nicht ganz roh und ungebildet, oder vor Altersschwäche klanglos, unsicher und schwankend, so hat sie, die Verschiedenheit in Hinsicht auf Höhe und Tiefe des Tons, auf eigenen Klang der einen und der andern, sey welche sie wolle, doch gleiche innere Vorzüge vor dem Tone eines jeden Instruments, nämlich den höchsten Grad der Fähigkeit, auf die mannichfaltigste Weise modificirt werden zu können, und durch die Sprache unterstützt, welche deutlich und bestimmt zum Verstande redet, die verschiedensten Empfindungen mit einer Wahrheit auszudrücken, welche keinem Instrumente erreichbar ist.

2.

Man theilt die männliche und weibliche Stimme in tiefe, mittlere und hohe ein.

Die Stimme der Männer, welche der der Frauen zwar an Metall, Umfang und Biegsamkeit im Allgemeinen nachsteht, sie aber an Kraft und Fülle übertrifft und oft durch das ihr eigene Rührende und zum Herzen Sprechende sich auszeichnet, ist Bass, *basso* — Bariton, hoher Bass, *baritono* — und Tenor, *tenore*; die Stimme der Frauen, der Kinder und der Kastraten, welche letztern jedoch nur den Umfang jener und oft eine sehr grosse Geläufigkeit, nie aber den herrlichen Klang der Frauen- und Knabenstimme, sondern immer etwas widerlich tönendes haben, ist Alt, *contralto* — Mittelsopran, tiefer Sopran, *mezzo soprano* — und Sopran, hoher Sopran, *soprano*, *soprano acuto*.

Da von diesen sechs Stimmen die mittlern sich bald mehr der tiefern, bald mehr der höhern, sowohl in Hinsicht auf Umfang, als auf Charakter des Tons nähern, so ist die Eintheilung der Stimme in vier Gattungen, Sopran, Alt, Tenor, Bass fast eben so allgemein, und kann, aus der nur angeführten Ursache, bey allgemeinen Bemerkungen über männliche und weibliche Stimme überhaupt zum Grunde gelegt werden.

Die Erfahrung aber, dass manche männliche Stimme durch das sogenannte Falsett auch die höhern Töne der Weiberstimme, gewöhnlich aber nur gepresst, unnatürlich und unangenehm hervorzubringen im Stande sey, kann auf die obige Eintheilung keinen Einfluss haben.

3.

Die Eigenschaften, die man von einer guten Stimme verlangt, sind im Allgemeinen für jede

der vier genannten Arten dieselben; doch liegt es in der Natur der Stimme selbst, dass einige dieser Eigenschaften in höherm Grade dem Sopran oder Alt, andere dem Tenor oder Bass zukommen.

Eine gute Stimme ist rein, *intonata* — hellklingend, hat Metall, *chiara*, *limpida*, *sonora*, *di argento* — voll, *piena*, *di corpo* — hinlänglich stark, *gagliarda*, *robusta*, *forte* — von einiger Ausdehnung, *distesa*, *estesa*, — gleich, *eguale* — biegsam, *flessibile*, *ubbidiente*, *elastica*, *agile* — und angenehm, *grata*, *dolce*.

4.

Das, was man durch *voce granita*, körnige Stimme, bezeichnet, besteht theils in Fülle und Rundung der Stimme, theils in Kraft und Stärke derselben. Unter *voce pastosa* versteht der Italiener eine volle und dabey weiche, geschmeidige Stimme.

5.

Die Ausdrücke: edle, rührende, zum Herzen sprechende, seelenvolle Stimme, *voce nobile*, *toccante*, *simpatica*, *che si accosta*, *che tocca il core*, sind klar an sich. Von welchen Ursachen aber eine solche Stimme die Wirkung sey, ist schwer zu entscheiden. Die Behauptung, dass sich die Seele des Sängers auch durch die Stimme ausspreche, hat viel für sich, doch widersprechen ihr zum Theil manche, nicht ganz seltene Erfahrungen.

6.

Alle angeführten Eigenschaften einer guten Stimme verdankt ein Sänger selten oder nie der Natur allein, sondern die meisten, oder wenigstens den höhern Grad derselben, dem Studium.

7.

7. Die auffallendsten und bedeutendsten Fehler der Stimme sind folgende. Die Stimme ist unrein, *stonata*, *stonante* — dumpf, hohl, *cupa* — im geringern Grade heiser, gleichsam mit einem Flor überzogen, *velata*, *appannata* — dünn, *sottile*, *filo di voce* — schwach, *debole* — von geringer Ausdehnung, *limitata* — ungleich, *ineguale* — hart, roh, schwer, faul, *dura*, *cruda*, *grave*, *pesante*, *pigra* — unangenehm, schreiend, kreischend, *ingrata*, *stridente*, *stridula*.

8.

Der edlen Stimme ist die gemeine, *comune*, entgegengesetzt. Was oben über die Ursachen jener bemerkt wurde, gilt auch von dieser.

---

## Zweites Kapitel.

### Von der Stimmbildung überhaupt.

1.

Alle Uebung im Gesang ist Bildung der Stimme; hier aber bezeichnet das Wort besonders diejenigen ersten, die Kehle und zugleich das musikalische Gehör bildenden Uebungen des angehenden Sängers, deren Zweck ist, die etwa vorhandenen Fehler der Stimme entweder gänzlich zu heben, oder doch möglichst zu mindern — die guten Eigenschaften derselben aber zu vervollkommnen, und so den Grund zu legen zu unumschränkter Beherrschung der Stimme in ihrem ganzen Umfange.

2.

2. Nimmt man das Wort in dieser Bedeutung, so folgt, dass Stimmbildung im Allgemeinen und Wesentlichen für alle Arten der Stimme dieselbe

seyn müsse. Besondere Verschiedenheiten aber des Sopran und Alt, des Tenor und Bass machen im Einzelnen auch Verschiedenheiten in der Art des Studiums nothwendig, welche am gehörigen Ort bemerkt werden sollen, wenn sie sich nicht von selbst ergeben. Auf den Unterschied hingegen, der sich aus dem vorgesteckten nähern oder fernern Ziel des Lernenden, aus seinen geringern oder höhern Fähigkeiten und seiner Individualität überhaupt für die Art des Studiums ableiten liesse, kann, nach dem allgemeinern Zweck dieser Schrift, keine Rücksicht genommen werden.

3.

Um diese ersten Uebungen zweckmässig anzustellen und um zu wissen, worauf man bey ihnen ganz besondern Fleiss zu verwenden habe, ist es nöthig, die Stimme in Beziehung auf die im ersten Kapitel genannten Eigenschaften zu untersuchen, und bey dieser Untersuchung vorzüglich auf das Fehlerhafte zu achten, weil dieses gewöhnlich schwerer als das Gute bemerkbar ist und es auch weniger Studium kostet, dieses zu vervollkommnen, als jenes zu heben.

4.

Das beste Mittel, die Stimme für den angegebenen Zweck zu bilden, ist Singen der natürlichen Tonleiter, steigend und fallend, später mit Terzen, Quarten u. s. w. halben Tönen u. s. w. und das Studium der für diese Uebungen ausdrücklich geschriebenen Solfeggien.

3.

5. Das Scalasingen, welches die grössten Sänger mit geringen Modificationen zeitlebens und täglich

7.

7. Die auffallendsten und bedeutendsten Fehler der Stimme sind folgende. Die Stimme ist unrein, *stonata*, *stonante* — dumpf, hohl, *cupa* — im geringern Grade heiser, gleichsam mit einem Flor überzogen, *velata*, *appannata* — dünn, *sottile*, *filo di voce* — schwach, *debole* — von geringer Ausdehnung, *limitata* — ungleich, *ineguale* — hart, roh, schwer, faul, *dura*, *cruda*, *grave*, *pesante*, *pigra* — unangenehm, schreiend, kreischend, *ingrata*, *stridente*, *stridula*.

8.

Der edlen Stimme ist die gemeine, *comune*, entgegengesetzt. Was oben über die Ursachen jener bemerkt wurde, gilt auch von dieser.

---

## Zweites Kapitel.

### Von der Stimmbildung überhaupt.

1.

Alle Uebung im Gesang ist Bildung der Stimme; hier aber bezeichnet das Wort besonders diejenigen ersten, die Kehle und zugleich das musikalische Gehör bildenden Uebungen des angehenden Sängers, deren Zweck ist, die etwa vorhandenen Fehler der Stimme entweder gänzlich zu heben, oder doch möglichst zu mindern — die guten Eigenschaften derselben aber zu vervollkommnen, und so den Grund zu legen zu unumschränkter Beherrschung der Stimme in ihrem ganzen Umfange.

2.

2. Nimmt man das Wort in dieser Bedeutung, so folgt, dass Stimmbildung im Allgemeinen und Wesentlichen für alle Arten der Stimme dieselbe

seyn müsse. Besondere Verschiedenheiten aber des Sopran und Alt, des Tenor und Bass machen im Einzelnen auch Verschiedenheiten in der Art des Studiums nothwendig, welche am gehörigen Ort bemerkt werden sollen, wenn sie sich nicht von selbst ergeben. Auf den Unterschied hingegen, der sich aus dem vorgesteckten nähern oder fernern Ziel des Lernenden, aus seinen geringern oder höhern Fähigkeiten und seiner Individualität überhaupt für die Art des Studiums ableiten liesse, kann, nach dem allgemeinern Zweck dieser Schrift, keine Rücksicht genommen werden.

3.

Um diese ersten Uebungen zweckmässig anzustellen und um zu wissen, worauf man bey ihnen ganz besondern Fleiss zu verwenden habe, ist es nöthig, die Stimme in Beziehung auf die im ersten Kapitel genannten Eigenschaften zu untersuchen, und bey dieser Untersuchung vorzüglich auf das Fehlerhafte zu achten, weil dieses gewöhnlich schwerer als das Gute bemerkbar ist und es auch weniger Studium kostet, dieses zu vervollkommnen, als jenes zu heben.

4.

Das beste Mittel, die Stimme für den angegebenen Zweck zu bilden, ist Singen der natürlichen Tonleiter, steigend und fallend, später mit Terzen, Quarten u. s. w. halben Tönen u. s. w. und das Studium der für diese Uebungen ausdrücklich geschriebenen Solfeggien.

3.

5. Das Scalasingen, welches die grössten Sänger mit geringen Modificationen zeitlebens und täglich

fortsetzen, ist wegen der mannichfaltigen und grossen Vortheile, die dasselbe gewährt und von denen weiterhin noch oft die Rede seyn wird, dem angehenden Sänger nicht genug zu empfehlen.

Soll es als Elementarübung seinen Hauptzweck erfüllen, so muss man anfänglich jeden Ton schwach angeben und ihn aushaltend zu der natürlichen Stärke anwachsen lassen, später diess Verfahren umkehren und endlich beyde Arten, einen Ton zu nehmen und ihn zu halten, mit einander verbinden, wodurch man gleich anfänglich die sogenannte messa di voce (< > <>) wenigstens guten Theils in seine Gewalt bekommt. Da aber auf diese Weise ein Ton vielen Athem verlangt, so ist es nöthig, für jeden Ton besonders Athem zu nehmen.

In der harten Tonleiter nehmen manche Anfänger die Quarte zu hoch, die Terz und Sexte aber zu tief — in der weichen Tonleiter hingegen die kleine Terz und kleine Sexte zu hoch, und die grosse Sexte (die, als der Molltonleiter fremd, eine Begleitung erfordert, welche in Beziehung auf die Molltonleiter stehe) zu tief. Beym Heruntergehen sind sie ferner geneigt, in der Molltonleiter die grosse Sexte statt der kleinen zu nehmen, wenn die Begleitung nicht ebenfalls von erwähnter Beschaffenheit ist. Auf die Verbesserung dieser Unsicherheiten in der Intonation ist daher mit allem Fleisse zu achten.

Es lässt sich nicht läugnen, dass das Scalasingen etwas einförmig und langweilig sey. Das Einförmige dieser Uebung lässt sich jedoch einigermaassen dadurch heben, dass man einmal alle Töne der Scala auf A singt, dann auch die übrigen Vokale und die Diphtongen übt — auch wohl die Töne mit ihren Buchstaben c, d, e

u. s. w., oder ut, re, mi u. s. w., oder do, re, mi u. s. w. oder ähnlichen Sylben benennt. Welche Sylben man vorzugsweise wählen wolle, ist ziemlich gleichgültig, wenn man nur wohllautende nimmt, in denen alle Vokale vorkommen. Desshalb und wegen der in ihnen vorkommenden Consonanten b, p, d, t sind sehr zu empfehlen die von Graun zuerst vorgeschlagenen und nach ihm von Hiller, Schubart u. a. gebrauchten Sylben da, me, ni, po, tu, la, be, nämlich so angewandt, dass man die Töne ohne alle Rücksicht auf ihre Höhe oder Tiefe nach der Reihe mit jenen sieben Sylben benenne, und nach der letzten wieder von vorn anfange. Dass man hierbey nicht nöthig habe, immer jedem Tone eine Sylbe unterzulegen, versteht sich von selbst.

Abwechslung gewährt es ferner, wenn man die Uebung bald in der harten, bald in der weichen Tonleiter anstellt und auch zuweilen versucht, mehrere Töne in einem Athem gebunden und gestossen, mit gleicher oder mit zunehmender und abnehmender Stärke zu singen. Auch die Verschiedenheit der späterhin zu übenden Intervalle, Terzen, Quarten u. s. w. gross, klein u. s. w. bringt Mannichfaltigkeit in diese Uebung — und noch mehr die Veränderung der Taktart und des Rhythmus, die Versetzung der Tonfolge in einem Akkord z. B. c e g, e g c u. s. w. g h d f, h d f g u. s. w.

Betrachtet man überall eine steigende Reihe von Tönen auch umgekehrt als fallend, und stellt man dieselbe Uebung, soweit es der natürliche Umfang der Stimme erlaubt, nach und nach in allen Tonarten an, so wird nicht allein Mannichfaltigkeit, sondern auch geläufige Kenntniss der Tonarten und gleichmässige Ausbildung aller natürli-

chen Töne der Stimme in den verschiedensten Verbindungen derselben erreicht.

Die Uebung mehrerer auf einander folgenden halben Töne ist anfänglich mit einiger Schwierigkeit verbunden, aber durchaus unerlässlich. Sie müssen zuerst sehr langsam genommen, in einer natürlichen, eine erträgliche Melodie (z. B. c h c cis, d cis d dis, e dis e e, f e f fis, g u. s. w.) bildenden Folge geübt und durch die möglich leichtesten Akkorde unterstützt werden, um der Reinheit der Intonation Sicherheit zu verschaffen — und nur allmählig mag man sie schneller nehmen. Der Grad der Geschwindigkeit darf jedoch nie sehr bedeutend seyn, da sonst eine Reihe halber Töne, wenn sie nicht sehr kurz ist, der Stimme nicht angemessen ist, und trotz der trefflichsten Ausführung, die man aber selten oder nie hört, immer nur als ein groteskes Kunststückchen zu achten ist, das sehr oft ans Lächerliche streift.

Mehrere ins Einzelne gehende Vorschriften über diesen Gegenstand findet man noch in § 7. und in jeder Singschule mit Worten oder Noten ausgedrückt.

## 6.

Solfeggien, wenn sie ihren Zweck erfüllen und allgemein brauchbar seyn sollen, was sie der Hauptsache nach seyn können, müssen nur einen mässigen Umfang der Stimme erfordern, mehr lange als kurze Noten und die gebräuchlichsten Tonarten enthalten, wenn sie mit Text versehen sind, solche Texte haben, die mit Bedacht auf die Uebung der Aussprache gewählt sind, und mit vorzüglicher Rücksicht auf die Verbindung der Register der Stimme, auf Portamento, die Kunst des Athem-

nehmens und auf die zu erreichende Fertigkeit in den Verzierungen geschrieben seyn. In welcher Form diess geleistet werde, ist weniger wesentlich. Dass sie die verschiedenen Gattungen des Recitatives, der Arie u. s. w. und zugleich die Begleitung des Pianoforte enthalten, ist gut, aber nicht geradezu nothwendig. Je glücklicher sie die Mitte halten zwischen einigen der neuern, welche die Gründlichkeit dem Geschmacke aufopfern, oder doch unterordnen, und mehrern ältern, bey denen meistens das Entgegengesetzte stattfindet, und deren manche wegen ihres gothischen Wesens wirklich ungeniessbar sind, desto trefflicher sind sie.

An Solfeggien, geschriebenen und gedruckten, ist kein Mangel. Doch möchten wohl nicht die meisten den obigen gerechten Forderungen ganz entsprechen. Die neuern sind zu bekannt, als dass es nöthig wäre, sie hier zu nennen Unter den ältern werden in Italien am meisten geschätzt die von Andreozzi, Ansani, Aprile, Astorga, Bernacchi, Bononcini, Durante, Feo, Gasparini, Leo, Lotti, Marcello, Martini, Millico, Paisiello, Perez, Pistocchi, Porpora, Scarlatti. Die meisten dieser Componisten haben auch für das weitere Studium Cantate a voce sola und Duetti geschrieben, unter denen besonders zu rühmen sind die Cantate von Astorga, Durante, Marcello, Porpora, Scarlatti und die Duetti von Ansani, Aprile, Astorga, Durante, Marcello, Martini, Porpora, Scarlatti. Die trefflichen Duetten von Händel verlangen schon ziemlich sichere Sänger, sind aber für diese dann auch von dem grössten Nutzen. Dasselbe gilt, und fast noch mehr, von den herrlichen *Salmi di Benedetto Marcello*, von denen die meisten zweystimmig sind. Für angehende Sänger, doch nicht für

die ersten Anfänger, verdienen ganz besondere Empfehlung 12 *Duetti di Steffani* für Sopran und Alt, deren erstes anfängt: Lungi dall' idol mio. Durch anhaltend fortgesetztes Studium dieser Duetten lernt man unfehlbar die Stimme vollkommen beherrschen. Die Erfahrung spricht für diese Behauptung, da einige der trefflichsten Sänger, welche sie zu ihrer täglichen Uebung benutzten, ihnen fast allein die Herrschaft der Stimme zu verdanken bekannten. Der Charakter dieser Duetten erlaubt nur sehr wenige Auszierungen und ihr Styl enthält hin und wieder einiges Fremdartige, was unserm Ohr nicht immer wohl thut. Das mag man aber wohl übersehen, da sie allen übrigen Forderungen, die man an solche Werke zu machen berechtigt ist, in sehr hohem Grade entsprechen.

7.

Wenn mehrere Schüler zugleich diese Elementarübungen vornehmen sollen, wie diess z. B. in Chören der Schulen, Kirchen und Theater, zum Theil auch bey Singinstituten der Fall ist, so lässt sich noch leichter, als bey dem Unterricht des Einzelnen Mannichfaltigkeit erreichen und die Bildung des musikalischen Gehörs gewinnt, ohne dass die Kehlenbildung eben verlöre. Man kann nämlich alsdann den harten und weichen Dreyklang, auch wohl die übrigen am meisten vorkommenden dissonirenden Dreyklänge dreystimmig, oder mit Verdoppelung eines Intervalls auch vierstimmig und die gebräuchlichsten Septimenakkorde vierstimmig in allen möglichen Versetzungen üben, die wesentlichen Dreyklänge der Dur- und Molltonleiter C dur, F dur, G dur, A moll, D moll, E dur, auch wohl C dur, A moll, F dur, D moll, G dur, A moll, C dur,

F dur, D moll, E dur u. s. w. in mancherley Verbindungen und in andere Tonarten transponirt, mehrstimmig angeben, die harten und weichen Tonleitern zwey- und dreystimmig in Terzen und Sexten u. s. w. und in verschiedenen Taktarten und Rhythmen, einmal mit der Tonleiter in der obern, das andremal in der untern Stimme singen, die halben Töne und die verschiedenen Intervalle im zweystimmigen Gesang einüben, sich mit mancherley Fortschreitungen, z. B. aus C dur, ohne vermittelnden Akkord nach F dur, G dur, As dur, D moll, E moll, F moll, A moll u. s. w. und aus A moll, eben so nach C dur, E dur, F dur, D moll, E moll u. s. w. durch drey- oder vierstimmige Akkorde bekannt machen, den sogenannten Quarten- und Quintenzirkel auf ähnliche Art durchwandern, und endlich Choräle und ihnen ähnliche Gesangstücke im ältern Style vortragen. Man findet mehrere dergleichen treffliche Stücke in der von Burney herausgegebenen, später bey Kühnel und in einer zweyten Ausgabe bey Peters in Leipzig abgedruckten: *Musica sacra, che si canta annualmente nella settimana santa* etc., welche vier- und mehrstimmige Gesänge von Allegri, Bai und Palestrina enthält und in *Martini Esemplare o sia Saggio fondamentale pratico di Contrappunto sopra il Canto fermo* etc. Bologna 1774. II Voll. Fol., welches Werk sehr reich an ausgezeichneter älterer Musik der genannten Gattung ist, u. a. m. Wie nützlich diese und ähnliche Uebungen in so mancher Hinsicht sind, weiss jeder Gesangslehrer aus Erfahrung. Da, so viel ich weiss, keine Anleitung zum Gesange vorhanden ist, welche auf mehrere Schüler zugleich besondere Rücksicht nähme und Uebungen, wie die ebengenannten, als

Beyspiele enthielte, so wird freilich so lange, bis wir ein solches, gewiss sehr nützliches, Werk erhalten, jeder Lehrer sich das Nöthige selbst entwerfen müssen. Dann aber ist es, verschiedener von selbst sich ergebender Ursachen wegen, zu wünschen, dass jeder Schüler die Partitur dieser Uebungen, welche man sich ja ohne grosse Kosten verschaffen kann, vor sich habe.

8.

Ausser dem Nutzen, welchen die bisher angegebenen Uebungen für den im § 1. angedeuteten Hauptzweck gewähren, lehren sie auch, wenigstens vorbereitend, das Treffen, welches wichtig genug ist, um schon hier beachtet zu werden. Eine der bedeutendsten Schwierigkeiten beym Treffen entsteht vielleicht dadurch, dass zuweilen ein und dasselbe Intervall in den verschiedenen Tonarten, unserm Notenplan nach, dem Anfänger verschieden erscheint. Da es nun einmal nicht gebräuchlich ist, die Gesangpartieen alle in C dur oder A moll zu schreiben, welche Schreibart das Treffen allerdings sehr erleichtern, aber auch manchen grossen Nachtheil verursachen würde, so ist es nöthig, bey allen Elementarübungen für Verschiedenheit in den Tonarten zu sorgen. Eine andere, eben so bedeutende Schwierigkeit im Treffen kommt vom Mangel an Kenntniss der verschiedenen Akkorde her. Diesem Mangel nun wird eben durch die obigen Uebungen zum Theil abgeholfen, und durch sie dem Gehör die Verschiedenheit der Intervalle wenigstens in den leichtern und natürlichen Verbindungen eingeprägt. Stellt man, wie es nöthig ist, zuweilen besondere Uebungen im Treffen an, so ist es gewiss besser, die verschiedenen Intervalle

aus der Dur- und Molltonleiter, aus den Dreyklängen und Septimenakkorden herzuleiten und ihr Treffen durch Hülfe dieser Akkorde, die das musikalische Gehör am sichersten leiten, zu erleichtern, als, nach alter, aber doch noch in mancher neuern Singschule gebrauchter Weise, sie dadurch treffen zu lehren, dass man, um z. B. von C die Sexte A anzugeben, in Gedanken gleichsam die Reihe der Töne c, d, e, f, g, a durchläuft. Wie weitläufig dieses Verfahren sey, ist in die Augen fallend, und dass es bey manchen Intervallen nur gezwungen anwendbar, in sehr vielen Fällen aber, z. B. c a bey der Begleitung des Akkords C Es Fis A, gar nicht zu brauchen und fast immer sehr unsicher sey, bedarf ebenfalls keines weitern Beweises.

Fertigkeit im Ueberblick der Intervalle, welche man sich leicht verschafft, wenn man die Bemerkung nicht übersieht, dass irgend ein Ton, als Grundton betrachtet, mit seiner Terz, Quinte, Septime, None gleichförmigen Stand habe, d. h., dass Terz u. s. w. auf einer Linie stehe, wenn der Grundton auf einer Linie steht u. s. w., hingegen für die Secunde, Quarte, Sexte, Octave, Decime der Stand mit dem des Grundtons ungleichförmig sey, erleichtert das Treffen sehr. Bedenkt man ferner, dass man die Secunde, Terz, Quarte, als einfache Intervalle, die Quinte, Sexte, Septime hingegen als zusammengesetzt betrachten könne, so nämlich, dass man zur Quinte (seltene Fälle ausgenommen) durch Hülfe der Terz, zur Septime eben so durch Terz und Quinte, zur Sexte hingegen bald durch die Terz, bald durch die Quarte gelangt, so wird es bey einigem musikalischen Gehör nicht schwer seyn, diese zusammengesetzten Intervalle zu treffen.

Eine deutliche Erklärung der Ausdrücke: gross, klein, übermässig, vermindert, consonirend, dissonirend, mit zweckmässigen Beyspielen, wird, wohl angewandt, im Treffen ebenfalls weiter helfen.

Welchen Nutzen die Kenntniss eines Instrumentes, besonders des Pianoforte verschaffe, ist schon in der Einleitung bemerkt worden.

9.

Alles, was bisher über Elementarübungen erinnert wurde, betraf Stimmbildung im Allgemeinen. Wie jene modificirt werden müssen, um diese zu erreichen, wenn Besonderes in der Stimme zu beachten ist, zeigen folgende auf die guten und fehlerhaften Eigenschaften der Stimme im Einzelnen Rücksicht nehmende Bemerkungen.

10.

Die erste Forderung, die man mit Recht an eine gute Stimme machen kann, ist, dass sie rein, *intonata* sey; denn wo diess ist, können alle übrigen Eigenschaften einer guten Stimme an einem Individuum in geringerm Grade anzutreffen seyn, ohne es ihm unmöglich zu machen, dennoch ein guter Sänger zu werden, da sie hingegen, selbst im höchsten Grade, nicht hinreichen, einen nur erträglichen Sänger zu bilden, wenn die Stimme unrein, *stonata*, *stonante* ist.

Intonation muss jedem angeboren seyn, kann aber dann durch Uebung sicherer und vollkommener werden. Wer aus natürlichen Ursachen, deren Erforschung nicht immer möglich ist, anhaltend distonirt und aus Mangel an musikalischem Gehör es wohl gar nicht einmal merkt, dem ist nicht zu helfen.

Der Mangel an gutem Gehör aber ist wohl nur äusserst selten Schuld der Natur und besteht weit weniger in einem Fehler der Gehörorgane, als in der Einbildungskraft, die bey Anfängern in Hinsicht auf Musik erst geübt werden muss; und die Unsicherheit der Stimme hat eben darin und in dem Mangel an Fertigkeit, die Organe gehörig zu brauchen, ihren Grund.

Daher ist, wenn eine ernste Prüfung des musikalischen Gehörs durch Angeben verschiedener Töne nach der Stimme des Lehrers oder nach einem Instrumente, durch Angeben der Töne eines Akkords, durch die natürlichste Auflösung der einfachern dissonirenden Akkorde u. s. w. für das Daseyn desselben entschieden hat, Gehör und Kehlenbildung das Erste und Nöthigste für den angehenden Sänger.

Distoniren der Anfänger bey diesem oder jenem Intervall, im Aufsteigen zu tief, *calando*, im Absteigen zu hoch, *crescendo*, hat zum Theil dieselben Ursachen, zum Theil aber ist daran auch Schuld unrichtige Oeffnung des Mundes und Unkenntniss in der Kunst des Athemnehmens. Man beachte daher die, an ihrem Orte aufgestellten, allgemeinern, für die Elementarübungen hinreichenden Regeln des Athemnehmens und gewöhne sich gleich anfänglich an eine richtige Oeffnung des Mundes, welche stattfindet, wenn man den Mund so öffnet, wie dann, wenn man lächelt, nämlich so, dass die Oberzähne in ihrer natürlichen perpendikulären Lage von den Unterzähnen getrennt werden. Zur Gewöhnung an diese Lage des Mundes, die zwar bey der Aussprache des I, O, U und einiger Diphtongen Veränderung, doch nie eine so bedeutende erleidet, dass sie die allgemeine Regel

ungültig machte, ist Solfeggiren auf A ganz vorzüglich geschickt. Man singe, wenn die Stimme leicht aufzieht, *cresce*, welches gewöhnlich schwache Stimmen, selbst wenn sie schon ziemlich gebildet sind, bey einiger Anstrengung thun, viel in der Molltonleiter; im entgegengesetzten Falle, wenn die Stimme leicht unterzieht, *cala*, was meist trägen Stimmen eigen ist, mehr in Durtonleitern. Uebung in den besonders schwierigen Intervallen nach dem der Stimme natürlichen Umfange und unterstützt durch leichte Akkorde, wird dann auch das Distoniren bey denselben nach und nach heben.

Im Allgemeinen ist der sichern Intonation wegen sehr zu rathen, anfänglich viel mit sogenannter halber Stimme, *mezza voce*, und mehr in langen als kurzen Noten zu singen und nur dann erst, wenn man hierin ziemlich fest ist, seine ganze Stimme zu brauchen und zu schnellern Noten überzugehen. In Ansehung des Gebrauches der halben Stimme, der hier unterwärts mit Recht empfohlen wird, ist jedoch sehr darauf zu achten, dass er nicht zur Gewohnheit werde. Man versuche daher von Zeit zu Zeit, ob man auch mit voller Stimme ganz rein das vortragen könne, was mit halber Stimme gelang.

und andern

Gelegentliches, zufälliges Distoniren z. B. bey vorübergehenden Unpässlichkeiten, vorzüglich in jüngern Jahren und bey dem weiblichen Geschlecht, bey verschiedenem Wetter, wenn man ganz nüchtern ist oder auch gleich nach Tische u. s. w. ist zu heben, wenn man die Ursachen aufsucht und sie, wo es möglich ist, vermeidet. Wo das nicht sogleich geht, wie z. B. bey Unpässlichkeiten, da ist es besser, den Gesang einige Zeit ganz ruhen zu lassen, als sich mit der Beseitigung einer Wir-

kung zu quälen, deren Ursache nicht gehoben ist. Sorgt man in diesem Falle fur die Gesundheit, so wird zugleich für die Stimme gesorgt.

11

Das Sonore der Stimme, das, was man gewöhnlich Metall nennt, gewinnt, wenn es natürlich vorhanden ist, durch Uebung im Gesang überhaupt von selbst, ohne darauf besonders zu achten. Zeigt es sich im Anfange des Gesangstudiums nur schwach, oder scheint es von der Natur ganz versagt zu seyn, so kann fleissiges Singen mit halber Stimme und Uebung in langen Noten, die man schwach anfängt und dann etwas voller austönen lässt, oft vieles bessern, doch selten ganz abhelfen. Dieses Gedämpfte der Stimme, dass ich es so nenne, ist jedoch nur bey Tenor und Bass ein eigentlicher Fehler, da es der Alt- und Sopranstimme, wenn es nicht zu auffallend ist, ein gewisses Sanftes und Rührendes giebt, was dem Zuhörer wohl thut. Nur sind solche Stimmen nicht fur grosse Lokale und nicht für grossen, hohen und kräftigen Ausdruck geeignet.

Verschieden von der gedämpften Stimme ist die heisere, schnarrende, rauhe Stimme. Diese Art, welche man zuweilen eine unreine, richtiger aber eine unreinliche Stimme nennt, lässt neben dem zu gebenden musikalischen Tone noch etwas fremdartiges hören, was ihn verdirbt und entstellt. Sie kann auf dieselbe Weise, wie die gedämpfte Stimme, doch selten ganz verbessert werden, da es scheint, dass die Ursache dieses Fehlers, wenn er bleibend ist, in einer Unregelmässigkeit der Organe liege.

12.

Die Fülle, so wie die Stärke und Kraft der Stimme, welche hauptsächlich von dem Baue der Brust, der Mund- und Nasenhöhle abhängt, gewinnt allerdings durch das öftere Singen mit ganzer voller Stimme, vorzüglich in langen gehaltenen Noten; doch muss man hier mit vieler Vorsicht verfahren, anfänglich nur die Stimme in ihrer natürlichen Fülle und Kraft befestigen, *fermare la voce*, und sie dann allmählig zu grösserer Kraft und gleichsam Ausdehnung gewöhnen, *rinforzare, estendere, spandere la voce.* Diess geschieht am besten dadurch, dass man den Ton sanft angiebt ihn anschwellen lässt und möglichst verstärkt, *cavare, modulare la voce,* ohne sich jedoch unnatürlich anzustrengen, da diess der Gesundheit und der Stimme höchst nachtheilig ist, auch die gedrückte, gepresste Stimme, *la voce forzata,* leicht unangenehm und gewöhnlich zu hoch wird.

Dieses Anschwellen der Stimme aber, welches auch noch für andere Zwecke nützlich ist, darf nicht zur Gewohnheit werden. Manche Sänger geben es freylich gern für *messa di voce* aus; es ist aber oft nur die Folge der Unsicherheit in der Intonation und bewirkt statt des beabsichtigten Ausdrucks eine höchst ängstliche Einförmigkeit.

13.

Grosse Ausdehnung kann nur dann, wenn die natürliche Anlage dazu vorhanden ist, und nur allmählig erreicht werden, wenn sie Werth haben, d. h. wenn die Stimme gleichmässig in ihrem ganzen Umfange ausgebildet werden soll. Man erzwinge daher im Anfange nie einen Ton, der Anstrengung kostet, sondern achte allein auf die Bil-

dung der Stimme in ihrem natürlichen Umfange. Dieser erweitert sich nach und nach von selbst bis zu der äussersten Grenze, welche die Natur vorschrieb. Diese aber überschreiten zu wollen, ist, wenigstens in Hinsicht der Höhe, vergebliche Mühe, da man die erzwungenen höhern Töne doch nie in seine Gewalt bekommt. Eher noch kann man durch besondere Uebung der tiefern Töne etwas für die Tiefe thun, doch schadet man dadurch der Höhe. Das Eine und das Andere aber, vorzüglich das Erste ist, wenn man in dem unnatürlichen Streben anhaltend beharrt, sogar auch für die ganze Stimme und selbst für die Gesundheit gefährlich.

Man sey daher im Anfange selbst mit einem sehr beschränkten Umfange zufrieden und suche diesen nach Höhe und Tiefe hin, etwa monatlich um einen halben Ton zu erweitern. Nur so wird man nach und nach mit Sicherheit und ohne Nachtheil erreichen, was zu erreichen möglich ist.

Man verlangt in neuerer Zeit, besonders in Deutschland, einen zu grossen Umfang und liebt vorzugsweise die Höhe. Wenn auch das Klima die Hauptursache seyn mag, dass man in Deutschland tiefe Bässe und hohe Soprane findet, da Italien reicher an mittlern Stimmen ist, so ist doch wohl jene parteiische Vorliebe für die höhern Töne zum Theil die Ursache, dass wir so wenig Altstimmen unter den Frauen hören. Denn manche Sängerin verkennt die Natur ihrer Stimme, und zwingt sich zu einer Höhe, die ihr nie völlig gelingen kann, da sie durch Ausbildung der ihr eignen tiefern und mittlern Töne, in welchen weit mehr als in den höhern aller eigentliche Gesang liegt, ausgezeichnet werden könnte. Hoffentlich wird die ernste Liebe für den Gesang, die in Deutschland

immer allgemeiner wird, diesen Modegeschmack verdrängen und nach und nach zum Bessern leiten.

14.

Gleichheit der Stimme in ihrem ganzen Umfange zu erringen, ist mit manchen und grossen Schwierigkeiten verbunden. Aber sie sind durch ernsten Fleiss wohl zu überwinden und der Sänger, der das Höhere zu leisten den festen Vorsatz hat, muss und wird sie überwinden. Da man dem Bass und Tenor im Allgemeinen die Kopfstimme erlässt und erlassen muss, so haben diese beyden Stimmarten sehr viel weniger Schwierigkeiten als Alt und Sopran. Denn bey Bass und Tenor sind in der Regel nur die äussersten Töne sowohl in der Tiefe als in der Höhe den mittlern ungleich, jene nämlich dumpf und ohne Metall, diese roh und hart. Oeftere Uebung in lang aushaltenden Noten wird jene bessern, und der fleissige Gebrauch der halben Stimme diese mildern. Für Alt und Sopran besteht die grösste Schwierigkeit in der Verbindung der Register der Stimme. Wo daher von dieser die Rede seyn wird, da ist auch der Ort, über Gleichheit der Stimme im Allgemeinen die nöthigen Bemerkungen mitzutheilen.

15.

Biegsamkeit, die sich gewöhnlich weit mehr an dünnen, schwachen, als an vollen, starken Stimmen findet, verschafft man, so weit es unumgänglich nöthig ist, selbst einer harten, meist zugleich schreienden Stimme und mildert eben diese Fehler am sichersten dadurch, dass man lange Zeit nie, oder doch nur sehr selten, die ganze Stimme gebraucht, vorzüglich nicht in den höhern Tönen,

sehr viel Scala singt, die Töne derselben nicht stakkirt angiebt, sondern sie möglichst zu verbinden sucht, sie im Anfange sehr langsam und nur allmählig schneller nimmt, wenn sie dabey deutlich und bestimmt ansprechen, und sich bey allen diesen Uebungen nie einen schneidenden, schreienden und harten Ton verzeiht. Dergleichen Stimmen bringen es zwar freylich wohl nie zu einem sehr bedeutenden Grade der Geläufigkeit und Gewandtheit, bedürfen auch für die Verbindung der Register der Stimme und für das Portamento einer besonders fleissigen Uebung, sind aber, diese vorausgesetzt, kein wesentliches Hinderniss, sich zu einem guten Sänger zu bilden, und besonders für den Ausdruck des Grossen, Starken und Kräftigen geeignet.

16.

Das Angenehme, Wohlthuende, welches in manchen Stimmen von Natur liegt, ist ein Vorzug, der zwar wohl auch durch die Kunst aus der Vereinigung der so eben beschriebenen guten Eigenschaften der Stimme und aus der Verbesserung der ihr etwa beywohnenden Fehler von selbst hervorgeht, aber doch fast nie in einem so hohen Grade möglich ist, als wenn natürliche Anlage dem Studium zuvorkommt und dasselbe erleichtert. Dass dergleichen Stimmen — deren zum Herzen Sprechendes wohl hauptsächlich darin liegt, dass sie metallreich, voll und dabey doch weich und sanft sind — in südlichern Ländern, vorzüglich in Italien, weit häufiger gefunden werden, als in Deutschland, ist bekannt. Die natürlichen Ursachen dieser Erscheinung entwickelt ausführlich und gründlich *Liscovs Theorie der Stimme.* Ausser den dort

aufgeführten Ursachen möchte aber doch wohl auch eine bedeutende die seyn, dass es in Deutschland an eigentlichen Singschulen, wie sie die ältern italienischen Conservatorien hatten, wenigstens für das weibliche Geschlecht, gänzlich fehlt. Seit jene Conservatorien zum Theil eingegangen, zum Theil weniger unterstützt worden sind, und in den noch vorhandenen oder neu gegründeten weniger Ernst und Gründlichkeit des Gesangstudiums zu herrschen scheint, ist auch in Italien die Klage über den Mangel an wahrhaft trefflichen Stimmen und grossen Sängern ziemlich allgemein.

Wenn man bedenkt, dass in den alten italienischen Conservatorien die Knaben und Mädchen, welche dereinst als Sänger auftreten wollten, drey Jahre hindurch in drey Cursen täglich auf den Gesang drey Stunden verwandten, und sich dann noch wenigstens drey andere Stunden mit Musik überhaupt beschäftigten, so begreift man freylich, wie aus jenen Schulen grosse Sänger hervorgehen konnten. Vergleicht man nun mit jenen Schulen das, was wir dem ähnliches in Deutschland haben, so wird es freylich auch klar, warum grosse Sänger bey uns so selten sind.

Es giebt mehrere Schulen in Deutschland, in denen junge Leute einzig und allein durch Musik verpflegt und unterhalten werden, dennoch aber, wie man sich ausdrückt, studiren und die Musik daher nur als Nebensache betrachten müssen, obgleich das Singen in Kirchen, bey Taufen, Hochzeiten, Leichenbegängnissen u. s. w. oft die besten Stunden des Tages in Anspruch nimmt. Wie viele auch der Abgehenden früh oder spät die gelehrte Laufbahn verlassen, sich ausschliessend der Musik widmen und nun die früher auf andere Studien

verwandte Zeit betrauern — man lässt doch Alles beym Alten.

So lange man nicht, bey dem allgemeinen Mangel an besondern Musikschulen, einige solcher Anstalten ausschliessend für Musik bestimmen wird, so lange werden ausgezeichnete Sänger auch immer seltene Erscheinungen seyn.

17.

Viele Fehler der Stimme sind nicht bleibend in der physischen Constitution des Individuums gegründet, sondern sehr oft nur die Folge einer vorübergehenden Indisposition oder übler Angewohnheiten. Im ersten Falle gilt allgemein, was oben in Hinsicht auf Unsicherheit der Intonation im Besondern bemerkt wurde. Im zweyten Falle ist freylich keine andre Regel möglich, als die, sich mit allem Fleisse von der üblen Angewohnheit loszumachen zu suchen, um dem Fehler abzuhelfen. Da diess aber nicht selten schwierig und langweilig ist, so ist es weit besser und auch leichter, gleich von dem ersten Anfange des Gesangstudiums an sich mit der grössten Sorgfalt vor dergleichen Fehlern in Acht zu nehmen. Es ist daher hier der Ort, vor den bedeutendsten solcher Gewohnheitsfehler zu warnen.

Zu weite Oeffnung des Mundes macht, dass man, nach dem allgemein gebräuchlichen Ausdruck, durch den Gaumen, zu hohe, dass man durch die Nase singt.

Einen ungünstigen Einfluss auf die Stimme hat es, wenn man die Zunge den Lippen zu nahe bringt, oder sie im Munde herumwirft, wozu Anfänger vorzüglich bey Passagen leicht verleitet werden, oder wenn man die Zungenwurzel, den

hintern Theil der Zunge, niederdrückt, wenn man die Zähne schliesst und den Kopf vor- oder rückwärts oder zur Seite biegt u. s. w. Andere Angewohnheiten, wie z. B. Verdrehen der Augen, Verzerren des Gesichts, Runzeln der Stirn u. s. w. machen, wenn sie auch nicht eben nachtheilig auf die Stimme wirken, doch einen höchst widrigen Eindruck auf Andere und sind desshalb mit aller Achtsamkeit zu vermeiden.

Das Zittern der Stimme, *tremolo*, welches von manchen Sängern als ein Mittel des höhern Ausdrucks dargestellt wird, aber nur widrig und ein Zeichen einer schwachen Brust und des Mangels an Kraft ist, einen Ton festhalten zu können, daher man es häufig von bejahrten, sonst sehr verdienten Künstlern hört, kommt bey Anfängern gemeiniglich daher, dass sie noch zu wenig die Stimme zu beherrschen verstehen, und nicht zur rechten Zeit und nicht hinreichend Athem zu nehmen wissen. Wo es daher stattfindet, da suche man ihm durch fleissiges Aushalten einzelner Töne, durch sehr langsames Scalasingen und durch richtiges Athemnehmen bey Zeiten vorzubeugen, da es sonst leicht zur Gewohnheit wird.

18.

Es ist wichtig, mit den Singübungen, wo möglich, schon im Kindesalter anzufangen. Geschieht diess aber, so ist auch die grösste Vorsicht nöthig, um nicht durch zweckwidrigen Unterricht und besonders durch zu anhaltendes Singen der Stimme und der Gesundheit zu schaden. Bey vorsichtiger Behandlung junger Sänger, besonders kurz vor und während der Mutationsperiode, wovon an einem andern Orte die Rede seyn wird,

sind dann gewiss keine nachtheiligen Folgen des frühen Gesangstudiums zu befürchten, und die Behauptung einiger Gesangslehrer, dass das Singen vor dem vierzehnten Jahre Kindern weiblichen Geschlechts gefährlich sey, hat keinen haltbaren Grund.

19.

Die beste Zeit des Tages für das Studium des Gesanges ist entweder der Morgen, doch nicht, wie wohl manche lehren, gleich nach dem Aufstehen, sondern erst dann, wenn man etwas Weniges genossen hat, weil sonst, wie man sehr leicht bemerken kann, die Stimme in jedem Betracht zu ungehorsam ist, oder vier, fünf Stunden nach dem Mittagsessen. Die schlimmste Zeit ist gleich nach Tische, der späte Abend und die Nacht.

In Ansehung der Dauer der Uebungen lässt sich nichts allgemein Geltendes festsetzen. Man beachte aber, dass es zur Erhaltung der Stimme, vorzüglich im Anfange des Gesangstudiums überhaupt, sehr wichtig sey, sich dann einige Minuten Ruhe zu gönnen, wenn man sich, wäre es auch nur wenig, angestrengt fühlt.

Man singe, ungeachtet der Behauptung einiger Sänger, dass man im Sitzen weniger Athem brauche, so viel als möglich stehend, damit der Körper in allen seinen Theilen desto freyer sey; oft auswendig, oder doch nur nach vorhergegangener Bekanntschaft mit dem zu singenden Stücke, wenn auch nur durch blosses Lesen, damit man durch das Lesen der Worte und Noten nicht in seiner Aufmerksamkeit auf alles Uebrige, was Noth thut, gestört werde; und zuweilen vor dem Spiegel, um sich an richtige Oeffnung des Mundes, gute Haltung des Kopfes u. dgl. durch eignes Anschauen

zu gewöhnen und sich eben so vor manchen oben berührten Fehlern zu verwahren.

20.

Zur Unterstützung des Gesanges, hauptsächlich in Rücksicht auf Intonation, ist ein rein gestimmtes und nicht zu vollgriffig gespieltes Pianoforte das zweckmässigste Instrument. Es bildet zugleich, wie schon früher erwähnt wurde, das Ohr des Sängers für Harmonie, macht ihn mit den Intervallen der Akkorde vertrauter, und erleichtert auf diese Weise ausserordentlich das Treffen der Noten. Vorzüglich wird es das thun, wenn man im Stande ist, sich beym Gesange selbst zu accompagniren. Da diess aber die besondere Aufmerksamkeit auf den Gesang zu sehr beschränkt, auch wegen der Lage des Körpers für die Singübungen in anderer Hinsicht schädlich ist, so ist es im Anfange fast ganz zu widerrathen und späterhin nur zuweilen anzuwenden.

21.

Hier konnte nur von dem nächsten Zwecke des ersten Studiums des Gesanges, Stimmbildung, und von den Mitteln, durch die man jenen Zweck am sichersten erreicht, Skalasingen und Solfeggiren, die Rede seyn. Es versteht sich jedoch von selbst, dass man während dieser und auch der folgenden Uebungen, zur Erholung von dem unvermeidlich Einförmigen derselben, zuweilen Lieder, leichte Arien u. dgl. singen könne, wenn man nur darüber nicht das, was jedesmal die Hauptsache ist, aus den Augen verliert.

In wie weit sich mit diesen ersten Uebungen ohne Nachtheil die Vorbereitung für die Verbindung der Register der Stimme, für das Portamento,

für die Kunst des Athemnehmens und für die gute Aussprache vereinigen lasse, ergiebt sich leicht aus den folgenden, hiervon besonders handelnden Kapiteln.

---

## Drittes Kapitel.

### Von der Verbindung der Brust- und Kopfstimme.

1.

Jede menschliche Stimme bringt ihre musikalischen Töne auf zwey verschiedene Arten hervor, die tiefern auf die eine, die höhern auf die andere Art. Von beyden Arten der Erzeugung musikalischer Töne handelt mit evidenter Gründlichkeit *Liscovius Theorie der Stimme.* Hier ist es genug, die Resultate jener Untersuchungen und Versuche darzulegen. Sie bestehen darin, dass von den beyden Hauptgattungen der menschlichen Stimme, die eine, die sogenannte Bruststimme, *voce di petto,* welche die tiefern Töne angiebt, einen vollern Klang hat und dem Gefühle nach aus der Tiefe der Brust hervorzukommen scheint, die andere aber, die sogenannte Kopfstimme, auch wohl Halsstimme, Fistel, Falsett genannt, *voce di testa,* welche die höhern Töne hervorbringt, einen zartern, feinern Klang hat und nur in der Kehle zu entstehen scheint. Der wesentliche Unterschied dieser beyden Stimmgattungen, Register der Stimme, besteht also in ihrem verschiedenen Ursprunge, in ihrem verschiedenen Klange, in der verschiedenen Empfindung, welche mit ihrer Hervorbringung verbunden ist, und endlich darin, dass jede derselben ihre be-

sondere Abtheilung von Tönen hat. Doch giebt es gewisse Mitteltöne, die beyden gemein sind und sowohl durch Bruststimme als durch Kopfstimme, von Natur aber durch die eine besser als durch die andere erzeugt werden können.

2.

Der Umfang der sechs verschiedenen Arten der menschlichen Stimme und die Grenze der beyden Register, einer jeden derselben, lässt sich nicht ganz genau bestimmen. Ziemlich allgemein kann man jedoch folgendes annehmen. Der Umfang

| | | |
|---|---|---|
| des Basses ist | F — $\overline{e}$ | |
| des Bariton | B — $\overline{f}$ | |
| des Tenor | d — $\overline{g}$ | |
| des Alt | g — $\overline{\overline{e}}$ | |
| des tiefen Sopran | b — $\overline{\overline{f}}$ | |
| des hohen Sopran | c — $\overline{\overline{\overline{c}}}$ | |

Höhere Töne, als die hier angegebenen, sind bey dem Basse, Bariton und Tenor, seltene Ausnahmen abgerechnet, Töne der Kopfstimme. Bey den weiblichen Stimmen, so wie gewöhnlich auch bey den Stimmen der Knaben und Kastraten, sind die tiefern Töne bis in die Region vom eingestrichnen a bis zum zweygestrichnen d Brust-, die höhern Kopftöne.

Ein grösserer Umfang der Bassstimme in die Tiefe, so wie der hohen Sopranstimme in die Höhe, wird in Deutschland ziemlich häufig gefunden, doch sind dergleichen, über die angegebene Grenze hinausgehenden, Töne nur sehr selten so beschaffen, dass sie mit den übrigen Tönen der Stimme im richtigen Verhältniss des Klanges und der Stärke stehen, und zu jeder Zeit und in jeder Verbindung von Tönen dem Sänger gehorchen. Dasselbe gilt

auch für die weniger vorkommenden Abweichungen von den angegebenen Grenzen bey den übrigen Stimmen.

3.

Die Töne der verschiedenen Register sind von Natur merklich genug von einander unterschieden, so dass die, für die Verbindung derselben nöthige Bestimmung, wo die Bruststimme natürlich aufhört und die Kopfstimme anfängt, in den meisten Fällen keinen Schwierigkeiten unterworfen ist. Doch erfordert es ein geübtes Ohr, um die Register der weiblichen Stimme immer genau zu unterscheiden. Gewöhnlich sind beym Sopran und Alt die letzten Töne der Bruststimme schwach, weniger klangvoll, und die ersten Töne der Kopfstimme stark und grell; doch findet bey den Frauenstimmen nicht selten, bey Tenor und Bass aber immer, und zwar sehr auffallend das Entgegengesetzte statt.

Weibliche Stimmen, bey denen von Natur alle Töne fast vollkommen gleich sind, findet man zwar, doch äusserst selten und meist nur in dem frühern jugendlichen Alter.

4.

Es ist schwierig, aber unumgänglich nothwendig, die beyden Register so vollkommen verbinden zu lernen, dass die Verschiedenheit derselben entweder gänzlich gehoben, oder doch durch Kunst dem Zuhörer völlig verborgen werde.

Hierbey aber hat der Tenor und noch weit mehr der Bariton und Bass mit so grossen, oft beynahe unüberwindlichen, Schwierigkeiten zu kämpfen, dass man diesen Männerstimmen im Allgemeinen die Kopfstimme erlässt. Dennoch ist wohl zu rathen, wenigstens einige ernstliche Versuche

desswegen anzustellen, um die Stimme auch in dieser Hinsicht kennen zu lernen und nicht einen Vorzug, der vielleicht als seltene Naturgabe in ihr liegt, unbenutzt zu lassen. Denn man findet allerdings Tenor- und Bassstimmen, deren Kopftöne stark genug sind, um durch fleissige Uebung mit den Brusttönen verbunden werden zu können.

Der Alt hat zwar mehr Schwierigkeiten zu überwinden, als der Sopran, kann aber, ernstse Studium vorausgesetzt, eben sowohl wie dieser, die vollkommene Verbindung der Register erreichen.

5.

Um diese möglich zu machen, ist die einzige zweckmässige Vorbereitung: die schwächern und schlechtern Töne der Stimme viel zu gebrauchen und so lange zu üben, bis sie den stärkern und bessern, wo möglich, vollkommen gleich sind. Vorzüglich schwierig ist diess bey den Tönen, welche die natürliche Grenze, *il ponticello*, bilden, weil diese, ausser ungleich zu seyn, gewöhnlich auch noch mehr oder weniger unrein und unreinlich sind. Diess ist besonders in den Tönen vom eingestrichnen e bis zum eingestrichnen a bey Männern der Fall, so wie in den Tönen vom eingestrichnen a bis zum zweygestrichnen e bey den Frauen. Die Töne dieser Grenzen bedürfen daher einer vorzüglichen Aufmerksamkeit und Uebung.

Hat man den nächsten Zweck dieser vorbereitenden Uebung erreicht, so singe man, anfänglich in langsamen, und nur nach und nach in schnellern Noten, solche Folgen von Tönen, in denen man oft mit Brust- und Kopfstimme abwechseln muss. Während der Uebung in langsamen Noten wird es gelingen, die schwächern und schlechtern Töne etwas anzustrengen, und die stärkern und bessern

etwas zu mässigen, um so die möglichste Gleichheit zu erreichen; und eine solche Uebung, anhaltend fortgesetzt, wird es möglich machen, dann auch in schnellern Noten mit Leichtigkeit und Sicherheit von einer Abtheilung der Stimme in die andere übergehn zu können.

6.

Bey diesem Studium sehe man zugleich darauf, die Grenzen der beyden Register so zu erweitern, dass die Grenze der einen Stimmart sich um ein paar Töne in das Gebiet der andern erstrecke. Diess ist nicht so schwer, als es vielleicht auf den ersten Anblick scheinen möchte, weil fast jede Stimme schon von Natur und ohne allen Zwang mit der Kopfstimme ein paar Töne tiefer reicht, als wo die Bruststimme aufhört; und es ist von sehr bedeutendem Nutzen, indem man so im Stande ist, die Brust- und Kopfstimme auf verschiedenen Tönen zu wechseln, und daher eine und dieselbe Stelle eines Gesangstücks mit der einen oder der andern Stimmart, je nachdem es der Ausdruck erfordert, vorzutragen, weil man wohl die Bruststimme in ihren höchsten Tönen zu grosser Kraft anstrengen, nicht so leicht aber die tiefsten Töne der Kopfstimme zum klangvollen Ton verstärken kann, und so umgekehrt; auch, weil es nicht immer, z. B. bey kleinen Unpässlichkeiten, bey verschiedenem Wetter, ja selbst bey mehr oder weniger Wärme des Lokal's u. s. w. möglich ist, den äussersten Tönen beyderley Stimmen vollkommene Gleichheit zu geben.

Im Allgemeinen aber ist es aus den nur eben angeführten Gründen, und weil es auch in der

Regel leichter ist, die Stärke der einen Stimmart zu mässigen, als die der andern zu verstärken, besser, zu hoch als zu tief zu wechseln.

7.

Die Gewohnheit mancher Tenoristen und Bassisten, den natürlichen Umfang ihrer Stimme zu überschreiten und die ungebildete, der Brust-stimme in Klang und Kraft ganz ungleiche, Kopf-stimme zu gebrauchen, kann nur dann gerecht-fertigt werden, wenn eine komische Wirkung da-durch hervorgebracht werden soll; ausserdem ist sie eine den Verständigen widrige Charlatanerie, die sich auch selten lange des Beyfalls der Unkun-digen erfreut, sondern bald jene, nicht eben beab-sichtigte, Wirkung macht.

---

## Viertes Kapitel.

### Vom Portamento.

1.

Unter Portamento, *portamento di voce*, ver-steht man theils das Halten und Tragen der Stimme in den verschiedenen möglichen Schattirungen, theils und vorzüglich das Uebertragen und Verschmelzen eines Tones in den andern, welches dann am voll-kommensten ist, wenn jeder Ton in völliger Gleich-heit der Stärke, Fülle und Rundung in den andern gleichsam überfliesst, und so mit ihm aufs genaueste verbunden wird.

2.

Ein solches Portamento vollkommen auszuführen, ist nur der menschlichen Stimme möglich, und in diesem Vorzuge vor den Instrumenten, welche dasselbe nur in geringerm Grade (Blasinstrumente noch am besten, weniger schon Saiteninstrumente) oder gar nicht haben (Tasteninstrumente), liegt ein grosser Theil des höhern Ausdrucks, welcher der Menschenstimme erreichbar ist.

3.

Vom Portamento aber ist streng zu unterscheiden das widerliche distonirende Ueberziehen eines Tons in den andern, ähnlich dem Klange, der auf Saiteninstrumenten durch schnelles, jedoch allmähliges Fortgleiten des Fingers erzeugt werden kann, welches manche Sänger irrigerweise für Portamento halten. Dieses Ziehen, *tirare,* und, wenn es sehr auffallend ist, dieses Heulen, *urlare*, welches der Italiener, nur um sich zierlich auszudrücken, *maniera affettata, smorfiosa* nennt, ist, oft und besonders zwischen entfernten Tönen angebracht, geradezu unausstehlich und daher mit aller Achtsamkeit zu vermeiden.

In sanften Stellen und zwischen zwey Tönen, die gegen einander nur einen halben Ton ausmachen, wenn z. B. in einem Stücke aus G dur in die Dominante D dur modulirt ist, und der Sänger, etwa in einer Fermate, von d durch cis und c in die Terz h der Tonika G leitet, möchte es, gut ausgeführt, den Sopranen wohl noch gestattet seyn, bey tiefen Stimmen hingegen macht es jederzeit eine unangenehme oder lächerliche Wirkung.

4.

Das Studium des Portamento kann nur dann erst mit Nutzen beginnen, wenn der Sänger die Gleichheit und Verbindung der Brust- und Kopfstimme in seiner Gewalt hat. Die beste Uebung sind anfänglich Solfeggien auf A und E in längern, und nur nach und nach in kürzeren Noten. Man übe mehr steigende als fallende Tonreihen, weil jene sich vorzüglich für das Portamento eignen, diese hingegen leicht zum Fehler des Ziehens verleiten, und weil, der Erfahrung zufolge, die meisten Stimmen leichter fallen als steigen. Weiterhin singe man Choräle und choralmässige Gesänge, und solche Gesangstücke, die durch Zeitmaass, *largo*, *adagio*, *cantabile* u. dgl. und durch Styl, mehr eigentlichen Gesang als Declamation, für diese Uebung geeignet sind. Bey allen diesen Uebungen aber beachte man die Hauptregeln, welche in Ansehung des Athemnehmens in dem folgenden Kapitel aufgestellt sind.

5.

Das Portamento gewährt dem Gesange einen hohen Reiz und ist ein bedeutendes Mittel des Ausdrucks; aber immer gebraucht, erzeugt es Monotonie und Weichlichkeit. Man gewöhne sich daher, die Töne abwechselnd zu tragen und zu binden, und dann wieder, sie frisch zu ergreifen, ohne sie tragend zu halten und zu schleifen, da nichts nöthiger ist, als dem Gesange durch verschiedene Manieren Mannichfaltigkeit zu verschaffen.

6.

Dem Portamento ist entgegengesetzt das Verfahren, jeden Ton einzeln für sich markirt anzu-

geben, ohne doch eben, wie bey dem Stakkiren, alle Verbindung zwischen den Tönen aufzuheben. Der gemeine Ausdruck bezeichnet es da, wo es Gewohnheit geworden ist, sprechend durch das Wort gurgeln, *sgallinacciare*. Nur in seltnen Fällen und mit Mässigung, in Hinsicht des Markirens gebraucht, kann es von Wirkung seyn. Häufig angewandt, vorzüglich in Passagen, welche den Anfänger leicht dazu verleiten, ist es ein widerlicher Fehler.

Zu unterscheiden von diesem Gewohnheitsfehler ist das absichtliche Stakkiren der Töne, welches jedoch nur hohen Sopranstimmen gut steht, bey diesen aber, — wenn es nicht zu oft gebraucht und vollkommen ausgeführt wird und nicht zu lange dauert, am rechten Orte, z. B. in hohen Tönen am Ende einer Arie, die Bravour zulässt, — von trefflicher Wirkung ist.

---

## Fünftes Kapitel.

### Vom Athemnehmen.

1.

Die Kunst des Athemnehmens beym Singen lässt sich durch die Beantwortung der beyden Fragen lehren: Wie soll man Athem nehmen, und Wo?

2.

Die erste Frage lässt eine allgemeine Antwort zu.

Man gewöhne sich, selbst ohne zu singen, eine grössere Masse Luft, als man eben zum Sprechen,

oder nur um Luft zu schöpfen gebraucht, schnell und unmerklich, ohne alles Schluchzen und Schnappen — welches nicht allein für den Zuhörer sehr ängstlich ist, sondern auch, wenn es zur Gewohnheit wird, zuletzt alle Kraft zerstört — einzuathmen, dieselbe so lange, als es ohne Anstrengung möglich ist, bey sich zu behalten und sie schonend und langsam, ohne die Brust durch Stossen zu erschüttern, gleichsam abfliessen zu lassen.

3.

Diese Uebung, welche, mit Vorsicht angestellt, die Brust ungemein stärkt, übertrieben aber der Stimme sowohl als der Gesundheit höchst nachtheilig ist, kann dem Sänger nicht genug empfohlen werden. Denn das Bedürfniss, oft zu athmen, macht ihn eines höhern Grades des Ausdrucks ganz unfähig, da Herrschaft über die Stimme, vorzüglich Kraft und Fülle derselben, so wie die Möglichkeit, auch längere musikalische Gedanken zusammenhängend vorzutragen, allein durch eine grössere Menge Luft, mit der man sparsam zu verfahren versteht, zu erreichen ist.

4.

Wie lange ein Sänger den Athem an sich zu halten vermögend seyn solle, lässt sich nicht allgemein bestimmen. Wenn man es zu Anfange des Gesangstudiums überhaupt dahin gebracht hat, den Athem zehn bis funfzehn Sekunden an sich zu halten, so lässt sich schon weit damit ausreichen, und nach und nach wird man es ohne Anstrengung noch bedeutend weiter bringen können.

5.

Die zweyte Frage lässt sich wohl schwerlich im Allgemeinen erschöpfend beantworten. Doch werden die folgenden Vorschriften in den meisten Fällen hinreichen, und die Beachtung ihrer Gründe wird auch leicht in andern Fällen, die hier, um nicht gegen unsern Zweck zu sehr ins Einzelne zu gehen, unberührt bleiben mussten, das rechte Verfahren lehren.

6.

Eine Hauptregel, von welcher die übrigen hier möglichen Regeln, streng genommen, nur Anwendungen sind, ist: Man suche jeden zusammenhängenden musikalischen Gedanken in einem Athem vorzutragen, da auf diese Art das Athemnehmen von dem Zuhörer gar nicht bemerkt wird. Ist diess wegen der Länge der Phrase entweder gar nicht, oder doch nur mit Anstrengung möglich, so nehme man aus demselben Grunde doch nur bey einem natürlichen Abschnitte des Gedankens neuen Athem, wo möglich bey heruntergehenden Noten, auch zu Anfange eines Taktes; und bey Stellen, die im Auftakte anfangen, vor der Note auf einem schlechten Takttheile, bey Stellen hingegen, die im Niedertakte anfangen, vor der Note auf einem guten Takttheile u. s. w.

7.

Man sehe mit aller Aufmerksamkeit darauf, solche Stellen, an denen man schicklich Athem nehmen kann, zu benutzen, und verspare das Athemnehmen nicht unnöthigerweise zu lange. Dergleichen Stellen sind z. B. kleine Pausen, vor synco-

pirten Noten, Eintheilung längerer Noten in kürzere mit einer kleinen Pause u. s. w.

Da es nicht von jedem Sänger zu verlangen ist, dass er hinreichende Kenntniss der Composition besitze, um beym Athemnehmen in keinem Falle gegen harmonische Gründe zu verstossen, welche ausser dem oben angeführten z. B. auch noch verlangen, dass nach einer Dissonanz, die in der folgenden Note aufgelösst wird, kein Athem genommen werden dürfe, so wäre es gewiss nützlich, die grössern und kleinern Ruhepunkte, wenigstens in mehrstimmigen Sätzen und da, wo sie nicht von selbst auffallen, durch einfache Zeichen, z. B. W und V anzudeuten.

8.

Bey langen aushaltenden Noten, Fermaten und Passagen, welche letztern glücklicherweise jetzt nicht eben oft vorkommen, muss das Bedürfniss des Athems den Sänger entschuldigen, wenn er zu Anfange derselben, selbst mit Hintansetzung aller sonst geltenden Regeln Athem nimmt. Ja, man mag es ihm selbst nicht verargen, wenn er in Passagen, die in einem Athem vorzutragen unmöglich ist, und die doch nirgends einen schicklichen Ruhepunkt zum Athemnehmen darbieten, wie man denn solche wohl zuweilen findet, erleichternde Veränderungen vornimmt.

9.

Hörbares Athemnehmen, welches bey manchen, sonst braven Sängern zur bösen Gewohnheit geworden ist, von andern aus Mangel an Kraft nicht vermieden werden kann, und nun

von ihnen wohl gar für ein Mittel des höhern Ausdrucks ausgegeben wird, ist in tausend Fällen gegen einen fehlerhaft, und fast eben so ängstlich, als beym Schauspieler. Noch fehlerhafter aber ist es, wenn zusammenhängende musikalische Gedanken, ja wohl gar zusammengehörige Worte und Sylben willkührlich getrennt werden, da so jede schöne Wirkung des Gesanges unmöglich gemacht und aller Ausdruck zerstört wird.

---

## Sechstes Kapitel.

### Von der Aussprache.

1.

Durch die Verbindung des Wortes mit dem musikalischen Ton der menschlichen Stimme entsteht erst eigentlicher Gesang. Deutliche Aussprache ist daher eine der ersten Forderungen, die man an den Sänger zu machen berechtigt ist, da ohne sie der Gesang fast seine ganze Bestimmung verfehlt. Ist die deutliche Aussprache zugleich auch angenehm und schön, so wird dadurch die Wirkung des Gesanges ausserordentlich erhöht.

2.

Man beachte aber den wesentlichen Unterschied zwischen Aussprache (Pronunciation) und Artikulation.

Man spricht richtig aus, wenn man jedem Buchstaben, Vokal oder Consonant, und jeder Sylbe den Ton giebt, welchen der gute Gebrauch der Sprache bestimmt.

Man artikulirt richtig, wenn man die Verschiedenheiten der Sylben unter sich, also besonders ihre Consonanten merklich macht und diese daher mit dem Grade der Stärke hervorhebt, welcher dem Sinn und der Empfindung der Worte, so wie dem Orte, wo man singt, angemessen ist.

3.

Daher ist in Ansehung des Ortes die Aussprache immer gleich, die Artikulation aber verschieden. Denn diese muss an Stärke zunehmen, je mehr Ausdehnung das Lokal hat, je grösser die Zahl der Zuhörer und je stärker die Besetzung der begleitenden Instrumente ist. Es ist jedoch bey Befolgung dieser Regel wohl darauf zu sehen, nicht zu übertreiben.

4.

Um sich nun eine gute Aussprache anzueignen, ist vor allem andern nöthig, sich so früh als möglich, auch im gewöhnlichen Sprechen, von allem Provinziellen loszumachen und sich dann auch einer hellen, tönenden Aussprache zu befleissigen.

5.

Hierzu scheint die folgende Uebung die zweckmässigste zu seyn.

Man übe zuerst sprechend und singend die einzelnen Sprachlaute, spreche nach dem Muster der Italiener, besonders der Römer, jeden Vokal hell und volltönend aus, und lasse jeden Consonant bestimmt nach seinem vollen Klange vibrirt ertönen. Die durch diese, nicht eben angenehme

aber sehr nützliche, Uebung erreichte Vollendung im Einzelnen wird man sich dann auch im Zusammengesetzten zu eigen machen, wenn man Gedichte laut und langsam declamirt, und mit ausschliessender Rücksicht auf den vorliegenden Zweck solche Recitative singt, deren Umfang in Tönen der Stimme angemessen und bequem ist.

6.

Das beste Mittel, sich an eine richtige Artikulation zu gewöhnen, gegen welche am häufigsten bey den Endsylben und bey vielsylbigen Wörtern gefehlt wird, ist öfteres und lautes Lesen, langsamer, als es dem Inhalte nach sonst nöthig seyn würde, und gleichmässige Aussprache in Hinsicht der Stärke, ohne eben auf deklamatorischen Ausdruck anfänglich besondere Rücksicht zu nehmen, und das Singen solcher Recitative, wie sie § 5. empfohlen wurden.

7.

Diese Uebungen sind dem deutschen Sänger unumgänglich nöthig. Denn die Aussprache des Deutschen hat beym Gesange bedeutende Schwierigkeiten, die nur durch strengen Fleiss, dann aber doch auch sicher, zu überwinden sind, und der Deutsche ist schon im Sprechen weniger an eine helle, klangvolle und daher deutliche Aussprache gewöhnt, als der Italiener. Die ziemlich allgemeine Gewohnheit der Deutschen nämlich, die in unserer Sprache oft vorkommenden harten Consonant-Verbindungen dadurch zu mildern, dass man über sie hinwegschlüpft, und den häufigen Kehllauten durch die möglichst sanfte Behandlung ihr Rauhes zu

nehmen, äussert nach und nach auch Einfluss auf die Vokale und erzeugt eine schlaffe, klanglose und undeutliche Aussprache, die wohl schwerlich auf andere Weise, als durch die eben empfohlenen Uebungen zu bessern seyn möchte.

8.

Zugleich werden diese Uebungen die beste Vorbereitung für die richtige Aussprache fremder Sprachen, vorzüglich der lateinischen und italienischen seyn, da das Lateinische bey uns grösstentheils den Gesetzen des Deutschen gemäss ausgesprochen wird, und das Italienische nur wenige uns völlig fremde Laute (c, g vor e, i und noch allenfalls gl, gn) hat.

9.

Wenn aber durch die Befolgung der gegebenen Regel in Hinsicht auf Bestimmtheit der Aussprache eines jeden Vokals und Consonanten unvermeidliche Härten entstehen, so kann das dem Sänger nicht zur Last fallen, da Wohllaut in keiner Sprache, am wenigsten in der deutschen, höhere Rechte haben kann, als Deutlichkeit. Ueberdiess ist der Uebelstand nur gering, wird in den meisten Fällen von den Wenigsten bemerkt, eben weil man an das, was vielleicht dem Ausländer hart klingen möchte, gewohnt ist, und kommt bey so vielen andern hohen Vorzügen unserer herrlichen Sprache gar nicht in Betracht. Können jedoch dergleichen Härten, ohne der Deutlichkeit zu schaden, gemildert werden, wie diess oft möglich seyn wird, so soll es geschehen, da Leichtigkeit und Anmuth der

Aussprache zur schönen Wirkung des Gesanges allerdings sehr viel beitragen.

10.

Es ist bey manchen Sängern von Profession zur Mode geworden, die Vorzüge der italienischen Sprache vor der deutschen, beyde als Gesangsprachen betrachtet, so hoch anzuschlagen, dass kaum an eine Vergleichung zu denken ist. Man giebt in jener Alles für Wohllaut, diese durchaus für hart aus, glaubt dort alles leicht und findet hier überall Schwierigkeiten. Oft wird man aber zu bemerken Gelegenheit haben, dass diess gewöhnlich nur ein Versuch ist, die eigene schlechte Aussprache des Deutschen zu entschuldigen, die nur Folge des Mangels an Fleiss ist, keinesweges aber unserer Sprache selbst zur Last fallen kann.

Zwar lässt sich nicht läugnen, dass die italienische Sprache an Wohllaut und Leichtigkeit der Aussprache die deutsche übertreffe, da in dieser das Verhältniss der Consonanten gegen das der Vokale ausserordentlich überwiegend ist, der schwierigste Vokal I am häufigsten vorkommt, die, den Mund schliessenden, Consonanten b, p, m, n nicht selten sind, mehrere an sich schon harte Consonanten oft noch zusammen verbunden werden und die meisten Worte in Consonanten ausgehen; da hingegen in jener mehr Gleichheit zwischen der Anzahl der Consonanten und Vokale herrscht, welche letztern eigentlich nur mit vollkommen richtiger Oeffnung des Mundes singend ausgesprochen werden können, die Vokale A, E, O die häufigsten und die Consonanten seltener sind, nur in äusserst wenigen Wor-

ten harte Consonanten-Verbindungen stattfinden und, die fünf Worte il, non, con, in, per ausgenommen, alle übrigen ursprünglich mit Vokalen enden. Ferner sind unsere Diphtongen weniger günstig für die Aussprache, als die der Italiener und die häufigen Elisionen der Vokale in der italienischen Sprache kennt die deutsche gar nicht. Diess alles zusammengenommen mag also in oben angegebener Hinsicht zum Vortheil der italienischen Sprache entscheiden, wenn man ihr auch allenfalls noch die, sehr häufig in ihr erscheinenden, nicht eben angenehmen oder leicht auszusprechenden Laute c, g, sc vor e und i zum Vorwurf machen wollte.

Aber der Werth einer Sprache, als Sprache des Gesanges betrachtet, muss aus einem höhern Gesichtspunkte entschieden werden. Denn es ist wohl als Grundsatz anzunehmen, dass eine Sprache nicht sowohl dadurch zur musikalischen Sprache wird, dass sie sich gut aussprechen und singen lässt, sondern vielmehr dadurch, dass sie alle Arten von Bildern, Bewegungen, Empfindungen und Leidenschaften durch Worte, die dem Ohre etwas dem Gegenstande Uebereinstimmendes darstellen, zu bezeichnen geschickt sey. Ist nun dem wirklich so, so möchte es schwer zu beweisen seyn, dass die italienische Sprache den Vorzug vor der deutschen verdiene. Denn diese besitzt eine Menge nachahmender Töne, eine Menge von sanften, aber noch mehr einen grossen Reichthum an schallenden, prächtigen, den majestätischen und furchtbaren Auftritten in der Natur angemessenen Worten und Ausdrücken, und stellt diess der italienischen entgegen, wenn diese sie an Weichheit und Süssigkeit übertrifft.

Ueberdiess ist die deutsche Sprache viel mannichfaltiger durch ihre hohe Fähigkeit, neue zusammengesetzte ausdrucksvolle Worte zu bilden, durch die Bestimmtheit der Länge und Kürze der Sylben, ist reicher an lyrischen Versarten, hat vielleicht eben so grosse Freiheit in Stellung und Verschränkung der Wörter, und es kommt daher nur auf den Dichter an, den Stoff der Sprache so zu beherrschen und zu bearbeiten, dass sein Gedicht, selbst nur deklamirt, schon eine Art von Musik sey. Wer mit unserer poetischen Literatur vertraut ist, wird leicht mehrere Belege für diese Behauptung auffinden.

Wendet man diese Bemerkungen, welche zu erschöpfen hier nicht der Ort ist, auch auf die lateinische und französische Sprache an, so ergiebt sich, dass die erstere als musikalische Sprache von bedeutendem Werthe sey, die letztere aber in jeder Hinsicht weit unter der deutschen stehe.

11.

Die gewöhnlichsten Fehler in Hinsicht der Aussprache im Einzelnen sind: Man ähnelt das A dem O, das O dem U und umgekehrt, nimmt das I zu spitz, unterscheidet nicht genau das offene E von dem geschlossenen und giebt die einfachen Laute ä, ö, ü nicht bestimmt genug; man verwechselt den einen Diphtongen mit dem andern z. B. eu und äu mit ei u. s. w. und trennt, die Italiener ohne Bedacht nachahmend, die den Diphtong bildenden Vokale, die doch im Deutschen so eng als möglich verbunden werden müssen; man unterscheidet gar nicht, oder doch zu wenig B und P, D und T, Ch und G,

F und V, ja, man vermischt sogar die Laute B, W — G, J oder G, K — spricht st, sp aus, wie scht, schp z. B. in den Worten stehen, sprechen — lässt L und R nur matt und klanglos tönen, oder schnarrt das R u. s. w.

An allen diesen Fehlern, deren einige man vorzüglich an dem Süddeutschen, andere wieder an dem Norddeutschen bemerkt, ist zum Theil Verwöhnung früherer Jahre schuld, grossen Theils aber auch unrichtige Oeffnung des Mundes und Schliessen der Zähne.

12.

Ueble Angewohnheiten sind: den Vokal, mit dem sich ein Wort anfängt, zu aspiriren, bey Dehnungen die Vokale zu verdoppeln oder wohl gar fremde einzumischen, übertriebenes Ziehen der Vokale, veranlasst durch die an sich gute Regel, den Consonant so spät, als möglich, dem Vokale anzuschliessen, die Endsylben zu markiren oder sie zu verschlucken, bey Consonantendungen nicht mit dem bestimmt ausgesprochenen Consonant zu endigen, sondern demselben nach Weise der Italiener noch ein E leise nachtönen zu lassen u. s. w.

13.

Noch ist zu bemerken, dass Sängerinnen des Studiums der Aussprache noch mehr bedürfen, als Sänger, da aus natürlichen Gründen den Weiberstimmen die Deutlichkeit der Aussprache schwerer als den Männerstimmen erreichbar ist.

# Zweiter Abschnitt.

## Höhere Gesangslehre.

### Erstes Kapitel.

### Von den Verzierungen des Gesanges.

1.

Die bisher abgehandelten Gegenstände sind das Wesentliche alles Gesanges und weder dem Geschmacke eines Volkes noch der Mode einer Zeit unterworfen. Denn überall und immer sind schöne, wenigstens fehlerfreye Stimme, Intonation, Portamento und gute Aussprache die Haupterfordernisse eines Sängers, ohne welche der einzige Zweck des Gesanges, durch wahren und schönen Ausdruck zu vergnügen und zu rühren, nicht erreicht werden kann.

2.

Zu Erreichung dieses Zweckes nun sind vielleicht die, in diesem Kapitel abzuhandelnden, Verzierungen nicht geradezu unumgänglich nothwendig, wohl aber können sie dazu mächtig mitwirken. Auch sind sie in der neuern Musik allgemein fast als unentbehrlich angenommen, und einige derselben sind wirklich von der Art, dass ohne sie der Gesang etwas steif und unbeholfen erscheint.

3.

Die gewöhnlichsten Verzierungen (Manieren) des Gesanges, die man zuweilen in wesentliche (nothwendige, vorgeschriebene) und zufällige (willkührliche) eintheilt, sind: der Vorschlag,

*l'appoggiatura*, der Doppelvorschlag, *il gruppetto*, der Schleifer, der Nachschlag, das Trillo, *il trillo*, der Pralltriller, der Mordent, *il mordente*, der Doppelschlag, kleine Läufer, *volatine*, das Schwellen der Stimme, *messa di voce*; und der Glockenton, *nota sostenuta*.

Ausser den genannten Verzierungen findet man in Lehrbüchern der Musik überhaupt und des Spiels der Instrumente insbesondere noch mehrere andere, deren Anwendung auf Gesang jedoch nicht allgemein seyn kann.

4.

Vom Vorschlag ist vorzüglich Folgendes zu merken. Er ist veränderlich lang nach der Verschiedenheit des Werthes der Noten, denen er vorangeht, (accentuirter Vorschlag, melodischer Vorhalt) oder unveränderlich kurz. (Vorschlag schlechtweg, oder accentuirender Vorschlag.) Beyde Arten, besonders aber die erste, müssen, da sie immer auf gute Takttheile kommen, ein wenig stärker angegeben werden, als die Note, vor der sie stehen, mit dieser aber aufs genaueste verbunden und gleichsam in sie übertragen seyn.

Werden die Vorschläge so ausgeführt, so geben sie dem Gesange, indem sie etwas scheinbar Leeres in der Bewegung desselben ausfüllen und ihn besser verbinden, dadurch mehr Reiz und Leben, und machen selbst die Harmonie reicher und mannichfaltiger.

Die Regeln, dass der Vorschlag von oben einen ganzen Ton, von unten aber einen halben Ton betragen solle, und dass er vor einer Note von zwey, vier, acht gleichen Theilen die Hälfte derselben, vor einer Note aber von drey,

sechs, neun Theilen zwey Drittheile derselben, so wie bey Bindungen den ganzen Werth der ersten Note gelten solle, sind bekannt; doch giebt es nicht selten Fälle, in denen man sich nicht ängstlich an diese Vorschriften binden kann, da die erste Regel sehr oft, z. B. in allen Sätzen, denen eine Molltonart zum Grunde liegt, Ausnahmen erleiden muss und die übrigen Regeln vorzüglich desswegen nicht allgemein seyn können, da in der Schreibart der Vorschläge viele Unbestimmtheit herrscht und nicht alle Componisten sie ganz genau bezeichnen. Man beachte nur die Akkorde, auch die besondere Art der Bewegung der begleitenden Instrumente, um vorzüglich bey erhöhten oder erniedrigten Vorschlägen nicht gegen die Harmonie zu verstossen und genau bestimmen zu können, welche Dauer man jedem Vorschlage geben müsse.

5.

Vom Doppelvorschlag, zuweilen auch Anschlag genannt (z. B. h d — c, h d — cis, h dis — cis), wozu man auch den sogenannten Schleifer, (z. B. h c d — c u. s. w.) und ähnlich gebildete Manieren rechnen kann, gilt grösstentheils, was über den einfachen Vorschlag bemerkt wurde, nur dass er etwas schwächer als die Hauptnote angegeben wird, weil man gewöhnlich nicht wie beym einfachen Vorschlage, diesem den guten Takttheil giebt, sondern ihn hier der Hauptnote lässt, und dass die grössere oder geringere Schnelligkeit mehr der Willkühr des Sängers überlassen bleibt, den Fall ausgenommen, wenn vor der ersten Note des Doppelvorschlages u. s. w. ein Punkt steht, wo dann der Doppelvorschlag u. s. w.

einen solchen Theil der ihm zugehörigen Note gilt, als ein einfacher Vorschlag gelten würde. Hieraus ergiebt sich dann auch der Werth der einzelnen Noten des Doppelvorschlages und ähnlicher Manieren.

6.

Die einfachen und doppelten Nachschläge, welche jetzt gewöhnlich mit grossen Noten ausgeschrieben werden, muss man etwas schwächer vortragen, als die mit ihnen genau verbundene Hauptnote, da sie immer auf ein schlechtes Taktglied kommen.

Eine Art Nachschlag ist das Vorausnehmen des folgenden Tons, von Einigen Anschlag genannt, *il cercar della nota*, indem man dem vorhergehenden einen kleinen Theil seines Werthes nimmt, den man dem folgenden giebt: eine Manier, die, mit Bedacht und Sparsamkeit angewandt, von guter Wirkung ist. Da sie aber fast überall angebracht werden kann, wenn man es mit der Harmonie nicht allzugenau zu nehmen gewohnt ist, so wird sie von manchen Sängern gemissbraucht.

7.

Das Trillo ist die schwerste Manier und erfordert die meiste Uebung. Es ist daher zu rathen, das Studium desselben sobald als möglich, doch nur dann erst zu beginnen, wenn die Stimme hinreichende Festigkeit und völlig reine Intonation erlangt hat.

Wenn das Trillo ehedem eine vielleicht zu bedeutende Rolle spielte, und, da es auf guten und schlechten Takttheilen, auf stufenweise fort-

schreitenden und springenden Noten, also ziemlich überall stehen kann, allzuhäufig gebraucht wurde, so wird es dagegen in neuerer Zeit mit Unrecht zu sehr vernachlässiget. Denn, gut ausgeführt (gleich, bestimmt angeschlagen, körnig, leicht und mässig geschwind, *eguale*, *deciso ossia battuto*, *granito*, *leggiero e moderatamente veloce*) sparsam und an seinem Orte, z. B. in Cadenzen und Fermaten u. s. w. angebracht, ist es von sehr guter Wirkung.

Die Erfahrung lehrt zwar, dass es mancher Stimme, aller Uebung ungeachtet, beynahe unmöglich sey, sich ein gutes Trillo anzueignen, doch sind diess nur seltene Ausnahmen und in den meisten Fällen kann man es sich wohl verschaffen, am besten dadurch, dass man als Vorbereitung fleissig alle solche Manieren und Figuren übe, welche Aehnlichkeit mit dem Trillo haben.

Wie das Trillo im Allgemeinen zu üben sey, ergiebt sich schon grösstentheils aus dem eben Gesagten. Man bemerke nur noch, dass man sich im Anfange damit begnügen müsse, das Trillo nur auf denjenigen Tönen zu üben, auf denen es noch am meisten gelingt, durch welche Uebung die Möglichkeit des Trillo auf andern Tönen sicher vorbereitet wird, und dass es am zweckmässigsten sey, anfänglich das Trillo mit halber Stimme und ziemlich langsam auszuführen, und nur nach und nach es mit voller Stimme zu versuchen und allmählig zu der hinlänglichen Geschwindigkeit überzugehen, die jedoch bey tiefen Stimmen geringer ist, als bey hohen. Die Nichtbeachtung dieser Regeln verleitet leicht zu einem fehlerhaften Trillo z. B.

zu langsam, zu schnell, ungleich bewegt in der Mitte oder am Ende, zu eng, zu weit, (wenn man den Hülfston zu tief oder zu hoch nimmt) Bockstriller, *trillo caprino*, *cavallino* u. s. w., da ihre sorgsame Berücksichtigung dagegen vor allen diesen Fehlern verwahrt und es möglich macht, das Trillo nach und nach vollkommen mit verschiedener Stärke und in verschiedener Bewegung auszuführen. Und diess ist durchaus nöthig, wenn die beste Wirkung erreicht werden soll, da in dem einen Tonstücke, oder in dem einen Lokale mehr oder weniger Stärke und Geschwindigkeit als in dem andern erfordert werden.

Die Regel, ein sehr langes Trillo, welches überhaupt nur wenigen Sängern gelingt, sehr schwach und langsam anzufangen, und crescendo und stringendo durch alle Grade bis zum fortissimo und prestissimo überzugehen, ja wohl gar eben so umgekehrt zur ersten Stärke und Bewegung zurückzukehren, scheint für den Gesang nicht eben anwendbar. Wenigstens wird die Befolgung dieser Regel nur bey einer besonders ausgezeichneten Fähigkeit der Stimme zum Trillo, grosser Kraft der Brust und nach einem sehr sorgfältigen Studium gelingen.

Ueber die verschiedenen Arten des Trillo mit und ohne Nachschlag, mit dem Zusatz von oben oder von unten, die Trillerkette, den sogenannten Doppeltriller der Sänger, *il cercar del trillo* z. B. c — d — c d c d . . . e d e d . . und allerley andere Auszierungen des Trillo findet man die etwa nöthige Belehrung in jedem allgemeinen Lehrbuche der Musik.

8.

Der Pralltriller, der Mordent und der Doppelschlag müssen in langsamer sowohl als schneller Bewegung gebunden, bestimmt, vibrirt und markirt, *legato*, *deciso*, *vibrato*, *granito*, vorgetragen werden. Ist der Pralltriller und der Mordent oft wiederholt und also eine Art Trillo, so gilt von ihm so ziemlich Alles, was oben über das Trillo bemerkt wurde.

9.

Volaten, kleine Läufer, die zwar, wenn man die Werke der neuesten italienischen Componisten ausnimmt, im Gesange nicht mehr so gewöhnlich sind, als ehedem, die aber nöthigenfalls zu machen jeder Sänger im Stande seyn sollte, müssen, eben so wie alle solche zufällige Verzierungen, die nicht aus den natürlichen, nach der Scala auf einander folgenden Tönen, sondern aus vermischten Intervallen bestehen, in einem Athem, bestimmt und mit gehöriger Geschwindigkeit ausgeführt werden. Die zu schnellen werden leicht undeutlich, *strisciature*, und sind ein widerlicher Fehler.

Kürzere Volaten u. dgl. von drey, vier Noten verbindet man gewöhnlich mit der ihnen folgenden, die längern mit der ihnen vorhergehenden Hauptnote. Ihr Zweck kann nur der seyn, der Melodie mehr Fluss und Verbindung zu verschaffen, und daher ist bey ihrer Anwendung hauptsächlich Strenge im Takte zu beobachten. Mehr davon weiter unten.

10.

Die *Messa di voce* d. i. das allmählige Anschwellen und Abnehmen der Töne <> < > durch die Grade *p cr f dim p* oder *pp cr ff dim pp* ist eine Manier, die, gut ausgeführt und an ihrem Orte angebracht, eine treffliche Wirkung hervorbringt. Ihre Anwendung findet sie am meisten in mehrstimmigen Gesangstücken ernsten Styls, in Solosachen aber, vorzüglich in Fermaten, bey der Vorbereitung einer Cadenz u. s. w.; doch kann man sich derselben auch zuweilen im Verfolg des Gesanges bey Noten von längerer Dauer mit sehr gutem Erfolge bedienen, dann aber, besonders in hohen Tönen weniger markirt und mit geringern Gradationen des *p cr f dim p*, weil sonst der Gesang durch das öftere und zu scharf bezeichnete *cr* und *dim* weichlich, monoton und selbst ängstlich wird. Gegen die, von Unsicherheit in der Intonation herrührende Gewohnheit, diese Manier, wenn auch nur schwach angedeutet, bey jedem längeren Tone anzubringen, ist schon früher gewarnt worden.

Zur vollkommenen Ausführung der *messa di voce* ist vorzüglich nöthig, den Athem völlig in seiner Gewalt zu haben, weil von dem richtigen Verbrauche desselben die genaue Gradation und Proportion der Stärke und Schwäche des Tons abhängt. Es ist bequem, zu Anfange den Mund weniger, und nach und nach etwas mehr zu öffnen und so umgekehrt beim diminuendo. Sehr leicht wird eine noch nicht ganz feste Stimme beym *cr* zum Heraufziehen, *crescere di tuono*, und beym *dim* zum Herunterziehen, *calare*, verleitet; es ist daher nö-

thig, auf reine Intonation vorzüglich Acht zu haben. Nur sehr wenige Sänger sind im Stande, auf allen Tönen ihrer Stimme die *messa di voce* gleich gut auszuführen; es bedarf daher der Aufmerksamkeit, um auch in dieser Hinsicht seine Stimme kennen zu lernen.

11.

Der Glockenton ist eine vielfache und nicht allmählig durch *cr* sondern durch *sfz* vom *p* schnell zum *f* übergehende *messa di voce*. Das Zeichen < > > > ... erklärt das Gesagte vielleicht noch deutlicher. Selten angewandt, vollkommen rein in allen Absätzen ausgeführt, und diese nicht zu grell und schneidend angegeben, kann sie in hohen Tönen des Soprans zuweilen von angenehmer Wirkung seyn, bey tiefen Stimmen aber klingt sie lächerlich.

12.

Die hier abgehandelten Verzierungen des Gesanges, so wie noch andere, die man etwa von Instrumenten entlehnen möchte, lassen sich erlernen. Ihre Anwendung aber, ihre Form und Anzahl, den ausdrucksvollen Vortrag im Einzelnen und Ganzen, dem Charakter der Musik, der Rolle, der Situation, dem Orte u. s. w. anzupassen, kann nicht allgemein gelehrt werden. Eben so wenig vermag man im Allgemeinen zu zeigen, wie und wo man die, vorzüglich in italienischer Musik brauchbaren, Veränderungen (indem man nämlich statt weniger Noten mehrere, auch wohl statt mehrerer weniger oder eben so viele andere singt) an-

zubringen habe, welche man jetzt fast ausschliesslich Verzierungen nennt; doch lassen sich einzelne Bemerkungen geben, die dem denkenden Künstler als brauchbarer Stoff zu weiterm Nachdenken dienen können.

13.

Das Urtheil über die Wahl und den Werth der Verzierungen, im weitesten Sinne des Wortes, so wie über ihren Gebrauch überhaupt und den sich daraus zum Theil ergebenden Styl des Sängers, ist von dem Geschmacke oder Ungeschmacke der Zeit und des Ortes abhängig. Dadurch aber soll sich der wahrhaft brave Sänger nicht irre machen lassen. Hat er mit Einsicht und Geschmack und nach dem Urtheile der Verständigern, zugleich mit der nöthigen Rücksicht auf seine Individualität, sich eine eigene Methode, frey von knechtischer Nachahmung gebildet und sich so das Höchste errungen, so mag er, wenn ihm auch nicht gleich allgemeiner Beyfall zu Theil wird, doch muthig und getrost seinen als gut erkannten Weg fortwandeln: denn das Bessere wird zuletzt doch, selbst von der verwöhnten Menge anerkannt und mit bleibendem Beyfall belohnt.

14.

Man lasse sich durch den Reiz der Verzierungen nicht zum Uebermass in dem Gebrauche derselben verleiten, woraus zuletzt ein ewiges Schnörkeln entsteht, wie man es eben jetzt in den allerneuesten, vom ungebildeten Haufen hochgefeierten italienischen Opern gleich vorgeschrieben findet,

das von gothischem Ungeschmacke zeugt, die Stimme gewöhnlich vor der Zeit bricht und sie unfähig des höhern Ausdrucks macht, der doch gewiss durch ganz andere Mittel erreicht wird, und höchstens auf kurze Zeit der unverständigen Masse imponiren, nie aber dauernden Beyfall, selbst den der Menge nicht, erhalten kann.

Welches nun aber das rechte Mass im Gebrauch der Verzierungen sey, das zu bestimmen, muss jedes eigenem Gefühl überlassen bleiben, da eine allgemeine Bestimmung hier nicht möglich ist. Denn hohe Stimmen z. B. können sich mehrere Verzierungen erlauben, als tiefere; italienische Musik gestattet nicht nur, sondern verlangt geradezu manche Verzierungen, da deutsche und französische Musik nur wenige verträgt; diese italienische, deutsche oder französische Composition bedarf der Verzierungen mehr als jene; in grossen Lokalen machen viele Verzierungen, besonders solche, die aus einer Menge schneller Noten bestehen, keine Wirkung; desshalb, und aus Achtung für den Ort und aus Rücksicht auf die ernstere Gattung der Musik muss man in der Kirche sehr viel sparsamer, selbst in zweckmässig gewählten Verzierungen seyn, als im Theater; und hier soll man mit Fleiss auf die Situation achten, ob sie mehr den Darstellenden oder den Singenden verlangt. Wo das Letztere der Fall ist, da mag man freier und reicher verzieren, und daher auch im Concertsaale, wo man nun einmal grösstentheils nur Opern-Stückwerk singt, um als Sänger zu glänzen, des Guten so viel thun, als eben dieser Zweck verantworten oder doch entschuldigen lässt.

15.

Wenn Verzierungen eine angenehme Wirkung hervorbringen sollen, so müssen sie dem Sinn des Textes und dem Charakter der Musik angemessen, folglich mehr auf Empfindung als auf die Kehle berechnet seyn, wodurch sie als wahr und nothwendig erscheinen, und daher nur auf Worte von Bedeutung kommen; sie dürfen nicht gegen die Harmonie verstossen, nicht der Deutlichkeit der Aussprache Abbruch thun, nicht die Strenge des Taktes aufheben; sie müssen endlich verständlich und fasslich seyn, mit grösster Deutlichkeit und Präcision und dabey doch mit Leichtigkeit und Ungezwungenheit vorgetragen werden.

16.

Verzierungen sind nicht an ihrem Platze: zu Anfang eines Gesangstückes, in Gesangstücken, welche grosse Leidenschaften mit Wärme ausdrükken, auch in solchen, in denen Einfachheit und Unschuld im Ausdruck herrschen; und unerlaubt sind sie in Musik strengen Styles, im bloss begleitenden Gesange, im Unisono und in mehrstimmigen Stücken. In diesen müssen sie wenigstens entweder vorgeschrieben werden, wie z. B. in Chören, oder mit Rücksicht auf die Harmonie unter allen Sängern z. B. in Duetten, Terzetten u. s. w. verabredet seyn.

17.

Man hüte sich mit aller möglichen Vorsicht vor gewissen Lieblingsmanieren, die sehr oft an

dieser oder jener Stelle ganz unpassend sind, und deren öftere Wiederkehr den Gesang langweilig, einförmig macht, vor dem öftern Gebrauch überraschender Läufer und Sprünge, an die man sich sehr bald gewöhnt, und ahme nicht ohne Bedacht mancherley Manieren nach, die man von Instrumenten hört, da selten der Stimme gut steht, was auf diesem oder jenem Instrumente von Wirkung ist. Als Beyspiel dient die von einigen Sängern geliebte, und von dem unkundigen Haufen angestaunte und deshalb beklatschte chromatische Tonleiter. Sonst lernten Instrumentisten von den Sängern, jetzt scheint diess nicht mehr gewöhnlich zu seyn, sondern eher der umgekehrte Fall Statt zu finden. Dagegen nun ist nichts einzuwenden, da man jetzt gar wohl aus dem Vortrage auf Instrumenten lernen und viel lernen kann, wenn man nur die Verzierungen zweckmässig zu verändern und für den Gesang einzurichten vermag.

18.

Wer einige Kenntniss der Composition mit Erfindungsgabe und Geschmack verbindet, wird ohne grosse Schwierigkeit ein Gesangstück auf verschiedene Weise wahrhaft auszuschmücken im Stande seyn; und sich hierin zu üben, ist sehr zu empfehlen.

Wem Kenntniss der Composition fehlt, dem ist, wenn er sich diese nicht erwerben kann und mag, wenigstens zu rathen, sich durch das Studium reich und geschmackvoll verzierter Gesangstücke eine gewisse Fertigkeit in Verzierungen zu verschaffen, wenn er nicht Schickliches und Unschick-

liches, Altes und Neues unter einander zu werfen in Gefahr seyn und immer der Hülfe eines Lehrers bedürftig bleiben will. Eine Sammlung aber solcher Gesangstücke verschiedener Gattungen ist meines Wissens nicht im Druck vorhanden, man wird sich daher einzelne, gedruckte oder geschriebene, selbst sammeln müssen.

Die meisten findet man unter italienischen Opernsachen. Denn die deutschen und die bessern der französischen Componisten schreiben sehr viel anders als die Italiener, und geben statt des Entwurfs das Werk selbst, ihre Melodie ist ernster und strenger, weniger biegsam, ihre Harmonie und Begleitung bindender. Deshalb duldet oder verlangt die meiste deutsche und französische Musik selten andere Verzierungen als die vorgeschriebenen, dagegen die meisten italienischen Arien reicher Verzierung fähig, ja zum Theil bedürftig sind, da sie mehr einen brauchbaren Entwurf, als das Stück selbst ausgeführt enthalten, in ihnen der Sänger fast nie von der Instrumentalbegleitung beengt, sondern diese immer und oft nur zu sehr dem Gesange untergeordnet ist.

Eine Ausnahme hiervon machen jedoch mehrere der neuesten italienischen Arien, deren Verfasser mit eilig zusammen gerafften, nicht immer geschmackvollen, und zuweilen sogar unharmonischen Schnörkeln den Mangel des innern Werthes der Composition zu ersetzen und wenigstens dem Haufen zu imponiren trachten, und nun dem Sänger kaum einen Vorschlag übrig lassen, nicht selten auch wohl arges Spiel und tollen Lärm mit den Instrumenten treiben.

Man findet daher vorzüglich unter den ältern italienischen Arien viele reich und mehrere auch zweckmässig und geschmackvoll verziert, da der Italiener grosse natürliche Anlage für den Gesang, Sinn und Takt für das Schickliche, Gefällige, Einschmeichelnde und angenehm Rührende hat, da sich seine Sprache jeder Behandlung fügt, und die italienische ernsthafte Opernmusik weniger bestimmten dramatischen Charakter hat und mehr Concertmusik ist, d. i. solche, die vorzüglich darauf berechnet ist, dem Sänger Gelegenheit zu geben, ohne besondere Rücksicht auf Darstellung allein durch Gesang zu glänzen. Dass aber solche Stücke doch eigentlich nur den todten Stoff nebst seiner Form enthalten, und Leben und Seele erst durch die Behandlung desselben empfangen, die nur unvollkommen durch Zeichen angedeutet werden kann, ist wohl zu bedenken.

---

## Zweites Kapitel.

### Von den Cadenzen, Fermaten und Passagen.

1.

Die Cadenz in der veralteten Form, welche mit der *messa di voce* anfängt und mit dem *Trillo* endigt, ist aus dem neuern Opern- und Kammerstyl mit vollem Recht verbannt und wird nur selten im Kirchenstyl gebraucht. In ältern Werken muss sie ihr Recht behalten, da die Arien derselben, auch manche Duetten, wenn man nicht ihre ursprüngliche Gestalt abändern will, durchaus die Cadenz verlangen.

Diese richtet sich in Hinsicht der Bewegung einigermassen nach dem Charakter des Stücks, liegt auf dem Quartsext- oder Septimenakkord der Dominante, und beruht daher, wenn man nicht auf etwas sonderbare Weise einstimmig, also durch blosse Melodie, in andere Tonarten ausschweift, auf Veränderungen der Tonleiter und des Dreyklangs oder auch des Septimenakkords. Sie muss, wenn sie Werth haben soll, nicht aus einerley, überall angebrachter Lieblingsfigur bestehen, sondern Unerwartetes enthalten, am besten aus einem Hauptgedanken des Stückes selbst hergeleitet seyn, und diesen, wo möglich, weiter ausführen oder auch, welches leichter ist, enger zusammenziehen, und auf solche Weise mit dem Gesangstücke selbst in dem genauesten Zusammenhange stehen. Diess kann sie wohl allenfalls bewirken, schwerlich aber den Eindruck des ganzen Tonstücks lebhaft verstärken, welches man sonst von ihr zuweilen forderte. Denn da sie in ihrer strengen Form nach einer alten Regel in einem Athem ausgeführt werden soll, so kann sie in Solosachen nur sehr kurz seyn, wenn man nicht diese Regel dadurch umgehen kann, dass man völlig unmerklich Athem zu nehmen versteht. Etwas anderes ist es freylich mit einer Cadenz, von zwey Sängern nach einem Duett ausgeführt, die, da bey ihr jene Regel keine Anwendung findet, auch Modulation schon eher auf natürliche Weise möglich ist, länger seyn und daher die obige Forderung einigermaassen befriedigen kann.

Eine solche Doppelcadenz muss im Wesentlichen dieselben Eigenschaften, wie die einfache haben, nicht immer in Terzen oder Sexten

einherschreiten, sondern durch Nachahmungen abwechseln und von beyden Stimmen in gleichem, wenn auch willkührlich angenommenen Zeitmaass ausgeführt werden. Dass dergleichen Doppelcadenzen, die zwar mehr leisten als einfache, aber im Vergleich mit den Cadenzen auf Saiten- besonders Tasteninstrumenten immer noch sehr beschränkt sind, wohl überdacht, aufgeschrieben und gemeinschaftlich von beyden Ausführenden einstudirt werden müssen, wenn nicht statt der beabsichtigten schönen Wirkung langweilige Einförmigkeit hervorgehen soll, ist klar an sich.

2.

Anstatt der Cadenz in der beschriebenen Form, wodurch man sonst dem Schlusse der Arien u. s. w. einen besondern Reiz zu geben suchte, findet man in neuerer Zeit die meisten Arien, selbst manche Duetten, schon gegen die Mitte mit einer *Cabaletta* ausgestattet, d. i. einem kurzen graziösen Sätzchen, das gewöhnlich zweymal vorkommt, das erstemal einfach, das zweytemal variirt, beydemal aber ohne Strenge im Takt; ferner haben die Arien mehrere, oft nur allzuviele Fermaten und zu Ende einige Takte Passagen, die im allgemeinen weniger aus sehr vielen und schnellen Noten, als vielmehr, besonders bey hohen Sopranen, aus möglichst hohen Tönen bestehen; und ihnen folgt, um gut zu enden, anstatt des ehemaligen Schlusstrillo an dem völligen Schlusse des Stückes irgend eine brillante Figur, *una bella finale*, die eben auch gern in die Höhe geht und wo möglich einige stakkirte Töne enthält.

3.

Ueber diese Einrichtung, die einer grossen Mannichfaltigkeit fähig und desshalb zu empfehlen ist, lässt sich Einiges bemerken.

Die Cabaletta spielt seit der Einführung des Rondo, dem sie ihren Ursprung verdankt, fast in allen Stücken der Oper, vorzüglich aber in der Arie, unter mancherley Gestalt, wesentlich jedoch immer dieselbe, oben beschriebene, eine ihr nicht gebührende bedeutende Rolle. Es ist nicht zu leugnen, dass sie zuweilen von ausgezeichnet trefflicher Wirkung seyn kann; da aber viele Componisten sie allzuoft anbringen, so ist dem Sänger zu rathen, sie nur dann durch reiche Verzierung und taktlosen Vortrag merklich hervorzuheben, wenn Wort und Ton durch bedeutende Wichtigkeit dazu berechtigen. Wo diess gar nicht oder weniger der Fall ist, da wird auch die reichste und geschmackvollste Verzierung den Schaden nicht ersetzen können, der aus Taktauflösung für die Wirkung des Ganzen hervorgeht.

Eben so sehr schwächen den Eindruck eines Gesangstücks, anstatt ihn verstärken zu sollen, die allzuhäufigen Fermaten, deren man in einigen neuern italienischen Arien wohl acht bis zehn, vielleicht noch mehrere antrifft. Man beachte daher nur einige von ihnen, die es durch ihren Platz verdienen und behandle sie auf die sogleich zu beschreibende Art.

Da die oben bezeichneten Verzierungen am Ende der Arie der Monotonie der in jedem Schlusse nöthigen Akkorde etwas aufhelfen, und wenigstens in die Form der Schlusscadenz einige Neuheit und Mannichfaltigkeit bringen, die selten

eine glückliche Wirkung verfehlen, so ist ihr Gebrauch allerdings anzurathen. Sind sie aber nicht vom Componisten selbst angedeutet, was gewöhnlich nicht der Fall ist, und sollen sie dem Stücke in jeder Rücksicht angemessen seyn, so erfordert die Erfindung derselben, eben sowohl wie die der alten Cadenzen, Geschmack und Erfindungsgabe vorausgesetzt, Kenntniss der Harmonie.

4.

Die Fermate ist einfach oder verziert. Die einfache giebt nur den einen vorgeschriebenen Ton, länger oder kürzer, am besten mit der messa di voce < > oder > oder auch wohl, doch seltner < ausgehalten. Sie findet vorzüglich dann Statt, wenn unmittelbar nach ihr eine fremde Modulation eintritt, da diese durch eine lange, verzierte Fermate ihre überraschende Wirkung verlieren würde. Die verzierte Fermate, deren längere oder kürzere Dauer sich aus den Umständen, welche sie veranlassen, ergiebt, fängt mit der messa di voce an, [denen] einige Läufer, Sprünge u. dgl. folgen, wie sie Text und Musik des Stücks zulassen. Sie soll, wie die Cadenz, in einem Athem ausgeführt werden; doch mag man sich immerhin Ausnahmen von dieser Regel gestatten, wenn man nur im Stande ist, an Stellen der Fermate, die es erlauben, völlig unmerklich Athem zu nehmen.

[-] welche

In Rondo's und ähnlichen Arien kommen oft Fermaten vor, die von dem Sänger dazu benutzt werden sollen, aus der Nebentonart, in welche der Componist ausgewichen ist, in die Haupttonart oder das Thema wieder einzuleiten. Diese Fermaten, welche man auch Uebergänge nennt, sind zuweilen

von dem Componisten vorgeschrieben. Ist das nicht, so verlangt der Entwurf derselben einige Kenntniss der Harmonie. In Hinsicht auf Ausführung derselben ist zu bemerken, dass man auf dem Haupttone so lange verweilen müsse, bis die begleitende Harmonie der Instrumente gänzlich verhallt ist, und dass die Noten nicht nach ihrem Werthe im Takte, sondern den Umständen nach langsamer oder schneller vorgetragen werden müssen, dass daher Eilen, Zögern u. s. w. hier ganz am Platze sey. Uebrigens, je tiefer die Stimmen, desto weniger Noten oder Figuren dürfen diese Verzierungen der Fermate haben.

5.

Die Unsitte, welche vor einigen Jahrzehnden ziemlich allgemein herrschte, im Gesange weniger Rücksicht zu nehmen auf wahren und schönen Ausdruck der Empfindung, welche das Wort, der Charakter des Stücks und die Situation vorschreibt, als vielmehr Kunstfertigkeit überhaupt und grosse Geläufigkeit, Kraft u. s. w. insbesondere zur Schau zu tragen, ist glücklich genug jetzt verdammt. Daher sind denn auch alle eigentlichen Bravourarien u. dgl. grösstentheils verbannt und der einfachere, gehaltene und ausdrucksvolle Gesang, *canto sostenuto*, *spianato*, *espressivo*, *di espressione* ist wieder in seine Rechte eingesetzt.

Wenn es aber doch noch hier und da Sänger giebt, die jenem absurden und bizarren Passagenstyl, *cantare d'agilità*, treu bleiben und ihn wohl gar für ächt italienisch und für das Höchste der Kunst halten, so zeigen sie, trotz des rauschenden, lärmenden Beyfalls, den sie sich bey

dem hohen und niedern Haufen durch ihre Imposturen ein paar Abende erringen, doch nur einen verdorbenen Geschmack und eine verschrobene Ansicht oder Unfähigkeit, das Höhere zu leisten, und können bey den Verständigen nur das Urtheil erreichen, dass sie gut und fertig zu solfeggiren und vokalizziren verstehen. Dass manche solcher Sänger dennoch zu Namen, ja zu grosser Berühmtheit gelangen, kommt, Unkunde der Tonangebenden Menge und erkaufte oder auf andere Weise erschlichene gedruckte Lobeserhebungen abgerechnet, zum Theil daher, dass sie gewöhnlich neben ihrer Kehlengeläufigkeit manchen andern innern und äussern Vorzug besitzen, z. B. schöne Stimme, hübsche Figur, Anstand u. s. w. wodurch dann das allgemeine Urtheil überhaupt bestochen wird; mehr vielleicht noch daher, dass sie in der Regel nur wenige Abende vor einem und demselben Publikum singen. Denn bey öfterm Auftreten würden sie auch den Vorurtheilsvollsten nicht mehr befriedigen, sondern ihn kalt lassen, indem der Beyfall, den man einer bewundernswürdigen Kunstfertigkeit im ersten Augenblicke zollt, nothwendig sinken und schwinden muss, da hingegen der Beyfall, den man sich durch eigentlichen wahren Gesang erwirbt, immer steigt.

6.

Hat ein Sänger von der Natur ganz besondere Anlagen für diese Gattung erhalten, so mag er sich darin üben, doch darüber nicht das Bessere versäumen. Denn mechanische Kunstfertigkeit ist allerdings ein unerlässliches Mittel, um den Forderungen der Kunst ein Genüge zu

leisten, aber nicht ihr Zweck — und es ist ganz etwas anderes, seiner Stimme einen, den natürlichen Anlagen nach, möglichst hohen Grad der Gewandtheit und Geläufigkeit zu verschaffen und diese zuweilen zweckmässig anzuwenden, als sich immer nur in ihr und durch sie zu zeigen, oder wohl gar ohne Anlagen dafür sich dazu zwingen zu wollen, da sie in diesem Falle doch nie vollkommen zu erreichen und darum in dieser, wie in jeder andern Hinsicht alles darauf verwendete Studium verschwendet ist.

Uebrigens bedarf es hier einer strengen Untersuchung und einer langen Erfahrung, um genau zu bestimmen, welche Art von Passagen z. B. Läufer herauf oder herunter, Sprünge, vermischte, synkopirte, zwey oder dreygliedrige Arpeggiaturen u. s. w. und welche Ausführung derselben z. B. stakkirt oder gebunden, mit voller oder halber Stimme, in gleicher Stärke, oder crescendo bey aufsteigenden, diminuendo bey niedersteigenden Figuren u. s. w. einer Stimme natürlich sey und ihr gut stehe. Will man nun dergleichen zuweilen machen, so übe man die gewählten Passagen, von welcher Art sie auch immer seyn mögen, zuerst langsam, und nach und nach schneller und schneller, damit man im Stande sey, sie, wie es seyn muss, in jedem Tempo vortragen zu können, und strebe, sie vollkommen, vorzüglich rein, bestimmt und deutlich, und wenn sie aus gestossenen Noten bestehen, ohne ha und ga und Gurgeln überhaupt, wozu man sehr leicht verleitet wird, auszuführen.

---

## Drittes Kapitel.

### Vom Vortrage.

1.

Der Hauptzweck der Musik im Allgemeinen und aller Zweck des Gesanges besonders, nämlich zu erfreuen und zu rühren, kann nur dann sicher und im möglichst hohen Grade erreicht werden, wenn die, durch den Dichter bestimmte und durch den Tonsetzer in Tönen angedeutete, herrschende Empfindung nach ihren verschiedenen Graden u. s. w. richtig, gut und schön dargestellt wird. Nur der Vortrag, der dieses leistet, ist der einzig wahre.

2.

Ein Gesangstück mechanisch richtig und gut vortragen, heisst, dasselbe in der Bewegung vortragen, wie sie der Componist durch die gewöhnlichen Ueberschriften, oder durch Hülfe des Taktmessers angegeben hat, oder auch, wie sie sich aus dem Charakter selbst ergiebt; dabey jeden Ton rein, deutlich und bestimmt und auf die vorgeschriebene Art, z. B. gebunden, abgestossen, stark, schwach u. s. w. angeben, die einzelnen Taktglieder, welche zusammengehören, in ungetrenntem Zusammenhange darstellen und die Einschnitte richtig und deutlich andeuten, richtig und genau aussprechen und bey etwa angebrachten Verzierungen nicht gegen die Harmonie zu fehlen u. s. w., überhaupt es genau so auszuführen, wie es durch allgemein eingeführte Zeichen und Worte verlangt werden kann.

Die mechanischen Mittel des Ausdrucks aber, welche Licht und Schatten in das Tongemälde bringen, und welche von den Componisten gewöhnlich mit den allgemein bekannten italienischen Terminen vorgeschrieben werden, sind, ausser den im ersten Kapitel des zweiten Abschnitts abgehandelten Verzierungen, vorzüglich folgende: *pianissimo*, *piano*, *mezzo forte*, *forte*, *fortissimo* — *crescendo*, *decrescendo* (*diminuendo*), *calando*, *mancando*, *smorzando*, *morendo*, *perdendo* — *rinforzando* <, *sforzato* > — *parlante*, *sostenuto* — *leggiero*, *marcato* — *ritardando*, *risoluto* — *accelerando* (*stringendo*), *rallentando* — *legato*, *staccato* — *a piacere*, *a tempo* u. s. w.

Mechanische Richtigkeit ist nun zwar das erste Erforderniss des Vortrags, aber nicht das schwierigste. Denn ausser guter, wenigstens fehlerfreyer Stimme, musikalischem Gehör und hinreichender Kunstfertigkeit, welches man bey jedem Sänger voraussetzen darf, verlangt sie nur noch richtige Deklamation und Kenntniss der Musik, die sich erlernen lässt, und Genauigkeit, Fasslichkeit und Leichtigkeit in der Ausführung, welche Eigenschaften man sich durch Uebung ohne besondere Schwierigkeit aneignen kann.

3.

Ueber Stimme, musikalisches Gehör und Kunstfertigkeit ist früher das Nöthige erinnert.

Für Deklamation kann es vollkommen hinreichen, wenn man fleissig und mit inniger Theilnahme Werke der bessern Dichter liest und sich diejenigen Stellen, die Geist und Herz vorzüglich ansprechen, mit ihrem richtigen passenden Tone und Accente denkt und auch laut recitirt.

Sehr nützlich wird es auch seyn, wenn man solche Musik studirt, die so recht eigentlich deklamatorisch ist, wie z. B. Gluck's. Durch solche Uebungen wird man bey einigem Gefühl es wohl dahin bringen, im Gesange besondern Bedacht auf Deklamation nehmen zu können und durch sie an vielen Stellen zu erreichen, was durch die Noten an sich und durch Beachtung der möglichen musikalischen Zeichen nicht erreicht werden kann. Mehr für Deklamation zu thun, die Kunst tiefer und gründlicher zu studiren, wird freylich Nutzen schaffen, scheint jedoch nicht eben unumgänglich nothwendig zu seyn; und viel und anhaltend, vorzüglich sehr lebhaft und leidenschaftlich zu deklamiren, ist der Stimme nachtheilig. Es wäre daher sehr zu wünschen, dass kein Sänger und keine Sängerin des Theaters gezwungen seyn möchte, auch im Schauspiel jede Rolle zu übernehmen.

Dass eine allgemeinere Kenntniss der Musik dem Sänger, der über die Mittelmässigkeit hinaus will, kaum zu erlassen sey, bedarf wohl keines Beweises. Dass dennoch so viele Sänger sich mit den allerersten Elementen behelfen, deren Beschränktheit ihnen so oft fühlbar werden muss, scheint vorzüglich aus einem ziemlich allgemeinen Vorurtheil von der ausserordentlichen Schwierigkeit der Lehren des Generalbasses und ihrer elementarischen Anwendung, und aus einer gewissen Scheu vor dem im Anfange allerdings etwas Trockenen und Abschreckenden der Materie und Form herzurühren. Vielleicht würden Vorurtheil und Scheu gehoben und jene so sehr nützlichen Lehren allgemeiner verbreitet werden, wenn wir ein Handbuch des Generalbasses

u. s. w. hätten, das in einer aus dem Gegenstande selbst sich ergebenden Ordnung mit philosophischem Geiste seine Lehren gedrängt, aber fasslich vortrüge, ihre innere Nothwendigkeit darlegte und so die Kenntniss und Uebersicht derselben erleichterte.

4.

Ohne Genauigkeit und Deutlichkeit in jeder Hinsicht ist keine angenehme Wirkung eines Gesangstückes möglich: Fasslichkeit und Leichtigkeit in der Ausführung aber, die man allenfalls schon zum schönen Vortrage rechnen könnte, erhöhen die Wirkung so sehr, dass eine Gewöhnung an diese Eigenschaften des Vortrags nicht früh genug empfohlen werden kann. Denn, ausser den Störungen der mechanischen Richtigkeit des Vortrags, ist dem Zuhörer nichts unangenehmer und peinlicher, als mühsame Einrichtung zu gewahren und gesuchte, unnatürliche oder überkünstliche, schwer zu begreifende Dinge zu hören, die gewöhnlich an das Groteske, Seiltänzermässige streifen oder Schwierigkeit und Anstrengung bey der Ausführung von Seiten des Sängers zu bemerken, da ihm daraus eine gewisse Aengstlichkeit entspringt, die ihm den ruhigen und frohen Genuss raubt. Man suche sich daher Einfachheit, Fasslichkeit und Klarheit zu eigen zu machen, die sehr wohl mit Abwechselung und Mannichfaltigkeit verbunden seyn und dem Ueberkünstlichen, Unnatürlichen entgegenstehen können, ohne deshalb in Flachheit und Fadheit auszuarten; gewöhne sich an Ungezwungenheit und Leichtigkeit im Vortrage, d. h. alles so vorzutragen, dass man die Anstrengung nicht merkt, die es

doch zuweilen kostet, und unternehme daher nichts, als was man mit voller Sicherheit ausführen zu können, überzeugt seyn darf.

5.

Weit mehr, als der mechanisch richtige, verlangt der schöne Vortrag. Dieser lässt sich zwar eigentlich nicht geradezu lehren, da er ein leicht zu erregendes, lebhaftes Gefühl, berichtigt und begründet durch gesunde, aesthetische Urtheilskraft, d. i. Geschmack voraussetzt, welches beydes die Theorie der Kunst nicht erzeugen kann. Muss man sich nun aber gleich da auf beydes berufen, wo es unmöglich ist, alles in Regeln zu fassen, so lassen sich doch manche Regeln und Grundsätze von Mustern der Vortrefflichkeit abstrahiren, die in den Stand setzen, diese aus dem rechten Gesichtspunkte zu fassen und zu beurtheilen, sich selbst von verführerischen Abwegen zurückzuhalten, und Gefühl und Geschmack zu wecken, zu leiten und in Reinheit uud Lauterkeit zu befestigen.

6.

Kunstkenntniss im Allgemeinen aber muss das Gefühl für das Schöne unterstützen, wenn das Urtheil über Kunstschönheit begründet und treffend seyn soll. Denn der natürliche Geschmack für sich allein hält sich meist nur an das Allgemeine und übersieht leicht bey der Beurtheilung eines Kunstwerkes und seiner Ausführung die besondere Bestimmung, den innern Zweck desselben und die daraus hervorgehende Idee und Absicht des Künstlers, wodurch dann

erst das Schöne bedingt wird. Daher die so grosse Verschiedenheit der Urtheile über Werke der Kunst und ihre Darstellung von Seiten der Liebhaber und der Kenner.

7.

Wer sich nun diese Kunstkenntniss erwerben will, der muss nach hinreichender Vorbereitung in den Elementen des Generalbasses und der Composition, in so weit wenigstens, als zum leichten Lesen und genauen Verständniss einer Partitur nöthig ist, sich durch das Studium trefflicher Compositionen, wissenschaftliche Analyse derselben und aufmerksames mit Reflexion verbundenes Anhören gut ausgeführter schöner Werke stärken und bilden. Denn nur so kann es dem Sänger gleichsam zur Gewohnheit werden, Alles an seiner gehörigen Stelle und zu rechter Zeit zu thun: er wird vor dem ziemlich allgemeinen Vorurtheile bewahrt bleiben, eine beliebte Gesangsmanier oder selbst eine gewisse Grazie und Eleganz, die eine Zeitlang herrscht und dann wieder einer andern Art des Vortrags weicht, mit einem Worte, den Zeit- und Modegeschmack als das Schönste und Höchste zu betrachten — und wenn er mit diesem Studium zugleich das sorgfältige Erforschen seiner Individualität verbindet, wird er sich gegen alle Manier, d. i. die unaufhörliche Wiederkehr einer sklavischen Darstellung schützen und sich dagegen einen eigenen Styl bilden, d. h. zur Uebereinstimmung, Haltung und Bestimmtheit dessen kommen, was ihm natürlich zusagt und dabey den höhern Forderungen der Kunst entspricht.

8.

Wer dieses Studium zu schwierig findet, und sich mehr auf sogenannte Praxis und Routine beschränkt, dem kann es, selbst bey dem herrlichsten Talent, nie gelingen, die Natur durch die Kunst zu veredeln und so beyde auf die einzig richtige Weise zu verbinden, und er wird entweder in dem roh Natürlichen befangen bleiben, oder, was vielleicht noch schlimmer ist, sich in dem künstlich Affektirten verirren, zu Lieblingspassagen und Manieren, überhäufigen Cadenzen und Fermaten, übertriebenen Verzierungen und ähnlichen Schnörkeln seine Zuflucht nehmen und dadurch der beabsichtigten schönen Darstellung selbst entgegenarbeiten, da alle solche Affektation bey näherer Bekanntschaft der Zuhörer mit derselben nichts weiter bewirkt, als das lästige Bestreben des Sängers merken zu lassen, zu imponiren und so den Beyfall gleichsam zu erzwingen. Weit besser aber ist es, verstanden und empfunden, als bewundert und angestaunt zu werden, da dieses nur kurze Zeit dauert, während jenes jede Darstellung immer wieder als etwas Neues erscheinen lässt.

9.

Der Sänger soll das getreue Organ des Dichters und des Componisten seyn, den todten Buchstaben, die todten Zeichen ins Leben rufen, und das Tonstück mit Ausdruck d. h. mit vollkommener Darstellung der einzelnen Theile und des Ganzen, so wie Dichter und Componist es sich gedacht haben, vortragen.

So genau nun aber auch der Componist Zeichen und Worte für den Vortrag einzelner Stellen angeben mag, so lässt sich doch nicht eben so genau der eigenthümliche Ausdruck des Ganzen bezeichnen, der nur durch den angemessenen schweren oder leichten Vortrag, durch gehörige Stärke oder Schwäche im Ganzen, durch das Fühlbarmachen der Accente des Gesanges und durch zweckmässige Anwendung der Verzierungen erreicht werden kann.

Man muss daher durch mehrmaliges Deklamiren der Worte und durch achtsames Lesen der Musik oder Singen derselben ohne alle Auszierung, in den Sinn des Dichters und des Componisten einzudringen suchen. Ist man so mit Wort und Ton, mit den Ideen, Empfindungen und Leidenschaften, die durch Musik ausgedrückt werden sollen, und mit dem besondern Style des Componisten vertraut, so wird selbst ein kälteres, weniger reizbares Gefühl angesprochen und erregt werden, und durch die Art, wie man sich mit dem Einzelnen bekannt machte, wird der Geist die Empfindung leiten, vor Uebertreibung eben sowohl, als vor Kälte verwahren und so zur Wahrheit, ohne die kein Ausdruck möglich ist, führen. Wer aber richtig und wahr fühlt, was er vorträgt, wird und muss auch auf die Zuhörer wirken.

10.

Schwerer Vortrag unterscheidet sich vom leichten dadurch, dass bey jenem die Töne fest an einander gebunden, nachdrücklich und ihrem vollen Zeitwerthe nach ausgehalten, bey diesem aber weniger gehalten und gebunden, kürzer und

mit geringerer Festigkeit ausgeführt werden. Von beyden Arten die jedesmal passende zu wählen, so wie auch die gehörige Stärke oder Schwäche im Ganzen zu treffen, ist von grosser Wichtigkeit. Die Ueberschriften der Musikstücke aber können nur eine allgemeine Vorschrift geben und sagen daher nicht genug! Text und Musik nur können mehr Licht geben. Strengerer Styl z. B. verlangt schwerern Vortrag und mehr Stärke, als freier, eben so heftige Leidenschaft u. s. w. Die verschiedenen möglichen Grade aber des leichten und schweren Vortrags in Verbindung mit der jedesmal angemessenen Artikulation lassen sich nicht einzeln angeben.

11.

Die Redeaccente, die im Texte liegen, mit den weit häufigern Accenten der Musik zu verbinden und beyde gehörig hervorzuheben, ohne gegen den Fluss der Melodie, noch gegen die Gesetze der Harmonie zu verstossen, ist eben so wichtig.

Man unterscheidet bekanntlich drey Accente: den grammatischen, oratorischen und pathetischen. Der grammatische besteht allein in der Verschiedenheit langer und kurzer Sylben, für deren Andeutung die Musik gute und schlechte Takttheile braucht. Der oratorische hat es zwar eigentlich nur mit dem Verstande zu thun, indem er den Nachdruck gewisser Begriffe bestimmt, nähert sich doch aber sehr dem pathetischen, dessen Quelle allein die Empfindung ist, da in der Musik der Ausführende weit öfter den Begriff in Empfindung umwandelt und umwandeln muss, um ihn dem Gefühle näher zu bringen, als er ihn

nackt und kalt ohne Malerey dem Verstande durch Töne darzustellen im Stande ist.

Da die musikalischen Mittel des Accentes sehr mannichfaltig sind und z. B. in einem längern Verweilen auf einem Tone, in höhern, verstärkten Tönen, im Punkte, Synkope, Vorschlägen, allen übrigen Manieren, Wiederholungen einzelner Worte u. s. w. bestehen, so ist schon der Componist, der allerdings die Hauptsorge für die Accente übernehmen soll, im Stande, sehr viel für dieselben zu thun; doch bleibt dem Sänger noch immer Gelegenheit genug, durch die unendlich verschiedenen Modificationen der Stimme ein Wort, eine Phrase, den einen oder den andern Ton vor andern hervorzuheben und so eine Mannichfaltigkeit in seinen Vortrag zu bringen, die nie die trefflichste Wirkung verfehlen kann.

12.

In Hinsicht auf Auszierung endlich ist es gewiss das höchste Ziel des Gesanges und der sicherste Beweis der vollkommensten Herrschaft über die Stimme, wenn der Sänger im Stande ist, selbst bey verschwenderischer Ausschmückung durch gewählten Ausdruck in den eigentlich zur Melodie gehörigen Tönen, durch besonderes Hervorheben derselben, durch die mannichfachen Grade der Stärke und Schwäche u. s. w. die Form und den ursprünglichen Inhalt der Melodie bemerkbar zu machen: bey dieser Art des Vortrags, die dem Tenor am leichtesten, dem Sopran am schwersten fällt, wird es dann ohne weitere Einwendung erlaubt seyn, solche musikalische Gedanken, die mehreremal wiederkehren, das erstemal einfach, und dann auf

verschiedene Weise verziert vorzutragen, da nun der ursprüngliche Stoff durch die Verzierungen nicht unkenntlich gemacht, sondern durch sie nur um so mehr hervorgehoben wird.

13.

Das sogenannte *rubamento di tempo*, oder *tempo rubato*, welches von manchen Sängern als Mittel des Ausdrucks angewandt wird, kann in seltenen Fällen und an besonders ausdrucksvollen Stellen von Wirkung seyn, wenn man es nämlich als eine Art Synkopation betrachtet, die entweder Anticipation oder Retardation ist, und also es so versteht, dass man in einem und eben demselben Takte der einen Note etwas von ihrem Werthe nimmt, was man der folgenden giebt, oder umgekehrt, oder diess Verfahren auch wohl auf zwey auf einander folgende Takte anwendet. Nur bedarf es einer genauen Prüfung, ob es an der gewählten Stelle sich mit dem Gang, der Bewegung und überhaupt der Art der Instrumentation vertrage, und vieler Vorsicht, um nicht durch öftern Gebrauch monoton zu werden oder wohl gar nach und nach in völlige Taktwillkühr überzuschweifen: eine sehr üble Gewohnheit, die man leider jetzt an vielen, sonst verdienten Künstlern, Sängern und Instrumentisten oft zu bemerken Gelegenheit hat, da es beynahe zur Mode geworden ist, weit mehr a piacere als a tempo zu singen und zu spielen, und wohl gar eben durch diese Willkühr sein tieferes Gefühl beurkunden zu wollen.

Es ist freylich nicht vom Concertsänger und noch viel weniger vom Theatersänger zu fordern, er solle Arien und Duetten so streng im Takte

singen, als wären es Fugen, aber gewiss ist es immer weit besser, sich an die möglichste Strenge im Takte, als an Willkühr zu gewöhnen, da diese so oft, anstatt den beabsichtigten höhern Ausdruck zu bewirken, dem Zuhörer vielmehr eine Art ängstlicher Furcht vor gänzlicher Taktauflösung erzeugt, die ihm nothwendig seinen Genuss stören muss, da ferner jene böse Gewohnheit vorzüglich in Ensemble's sehr schlimme Wirkungen hervorbringt, und da man endlich zum Anhalten oder Eilen im Zeitmasse an Stellen, die dergleichen verlangen möchten, schon von selbst geführt wird. Ueberhaupt vermag nur ein richtiger und feiner Geschmack die Grenzen zu bestimmen, welche Taktwillkühr von gänzlicher Taktlosigkeit trennen, und nur die strengste Aufmerksamkeit kann die Beobachtung derselben möglich machen.

14.

In Ensemble's hat der einzelne Sänger nicht genug gethan, wenn er seine Partie, einzeln an sich betrachtet, richtig und gut vorträgt, sondern er muss auch die Partieen der Mitsingenden kennen, um zu wissen, ob nicht bey mancher Stelle dieser oder jener hervorstechen solle, und nach dieser Beurtheilung seinen Vortrag, besonders in Hinsicht auf Stärke und Schwäche, einrichten zu können. Eben so muss er sich auch im Allgemeinen mit seiner Stimme nach den Stimmen aller Uebrigen richten, indem das Hervortreten des Einzelnen, wo es nicht vom Dichter und Componisten mit Bedacht beabsichtigt ist, die Wirkung des Ganzen stört, ohne dem, der sich auf solche Weise über die andern erheben und sich vor ihnen auszeichnen will, in der Meinung

der Zuhörer zu nützen. Diess, und dass alle Arten der Verzierungen, so wie der Vortrag überhaupt, im Ganzen sowohl als im Einzelnen, in den Proben unter der Leitung des Directors gemeinschaftlich auf das genaueste bestimmt werden müssen, ist so natürlich, dass es scheint, es bedürfe desshalb keiner Bemerkung. Diese mag doch aber nicht überflüssig seyn, da man nicht eben selten gegen die aufgestellten Grundsätze fehlt. Die Anwendung dieser Bemerkungen auf die Ausführung der Chöre, deren Sorge billig dem Director anheim fällt, ergiebt sich von selbst.

15.

Die Befolgung dieser Grundsätze wird doppelt nöthig bey Ausführung von Musik im strengen Styl, besonders der ältern, da diese, verschmähend alle Arten profanen Schmuckes, nur durch Hervortreten des Canto fermo, des Fugenthema u. s. w. durch pünktliche Uebereinstimmung im Vortrag, durch *p cr f* u. s. w., messa di voce, portamento u. s. w. den hohen Eindruck bewirken kann, dessen sie fähig ist.

16.

Ist nun auch der Vortrag der Kirchen-, Kammer- und Theatermusik im Allgemeinen und Wesentlichen nicht verschieden, so verlangen doch die Verschiedenheiten des Orts in Ansehung der Grösse, der strengere oder freyere Styl des Componisten, der ernstere oder heiterere Charakter der Musik und ihr besonderer Zweck eine genaue Berücksichtigung, die dem denkenden Künstler bey einiger Erfahrung nicht schwer fal-

len wird, dem mechanischen aber, auch durch eine Menge ins Detail gehender Bemerkungen, in denen jedoch Vollständigkeit zu erreichen kaum möglich seyn möchte, nicht gelehrt werden kann.

---

## Viertes Kapitel.

### Von den verschiedenen Arten der Gesangstücke.

#### I. Das Recitativ.

1.

Das Recitativ, eine Gesangsgattung, die vorzüglich für solche Theile eines musikalischen Gedichts gebraucht wird, welche Sentenzen, Betrachtungen, Erzählungen, Gespräche u. s. w. enthalten, ist eine Art musikalischer Deklamation, die gleichsam zwischen der Rede und dem Gesange mitten inne steht. Es unterscheidet sich von der Rede dadurch, dass der Ton nicht der gemeine Redeton, sondern ein musikalischer Ton ist, dass die einzelnen Töne der Sylben von dem Componisten vorgeschrieben sind und sich auf bestimmte Harmonieen gründen, die den Regeln der Setzkunst unterworfen sind. Von dem eigentlichen Gesange aber unterscheidet es sich dadurch, dass es nicht melismatisch sondern syllabisch ist, d. h. dass jeder Sylbe gewöhnlich nur ein Ton zukommt, dass seine Bewegung (Zwischensätze der Begleitung abgerechnet) durchaus dem Sänger überlassen ist, dass die Begleitung, welche sie auch sey, nur die einfachen Akkorde

angiebt, auf denen die Singstimme beruht und dass die Ein- und Abschnitte im Texte nur in Hinsicht auf diesen, ohne weitere Rücksicht auf melodischen Rhythmus, beobachtet werden.

Der Dichter herrscht also vorzugsweise im Recitativ und der gute Vortrag desselben erfordert daher vor allem richtiges, inniges Gefühl und Kenntniss der Deklamation.

2.

Aus dem Gesagten aber müssen sich auch für den Vortrag des Recitativ's in musikalischer Hinsicht die nöthigen Regeln ergeben.

Man unterscheidet das einfache Recitativ, *recitativo parlante*, mit blosser Begleitung des Basses und des Pianoforte oder der Orgel — und das obligate, *stromentato*, *cogli stromenti*, mit Begleitung mehrerer Instrumente.

Obgleich zwischen diesen beyden Arten des Recitativ's eben so wenig ein wesentlicher Unterschied ist, als zwischen dem Recitativ der Kirche, der Kammer und des Theaters, so verlangt doch das einfache Recitativ und das der Kirche, aus Gründen, die aus dem Zwecke dieser Gattung hervorgehen, noch strenger, als das obligate Recitativ und das der Kammer und des Theaters, die Beachtung der folgenden Regeln.

3.

Deutliche Aussprache, richtige Accentuation der Worte dem Sinne nach, und vollkommene Intonation sind Haupterfordernisse beym Vortrag des Recitativ's. Kaum weniger wichtig aber ist es, das Recitativ einfach, leicht und gewandt und

mit dem möglichsten Ausdruck vorzutragen, *con maniera semplice*, *sciolta*, *leggiera ma espressiva*, da es nur so von Wirkung seyn kann. Denn da es als musikalische Deklamation eigentlich keine wirkliche Melodie, und, wie schon bemerkt, gewöhnlich für jede Sylbe des Textes nur einen Ton hat, so verträgt es — besonders das erzählende Recitativ, welches daher fast immer ohne Instrumente ist oder diesen doch nie eine selbstständige Begleitung oder Zwischensätze giebt, sondern sie nur die nöthigen Akkorde einfach angeben lässt — fast gar keine Verzierungen, wenn man leicht angebrachte Appoggiaturen u. dgl. ausnimmt; und kurz und leicht müssen in der Regel die Töne hervorgehen, da man im Recitative zwar nicht, wie manche, besonders italienische Buffi thun, wirklich sprechen, wohl aber gleichsam nur zu sprechen scheinen soll.

Ausnahmen können, vorzüglich in begleiteten Recitativen bey sehr leidenschaftlichen Stellen, auch wohl am Ende, allerdings statt finden, doch soll man sich auch dann mit Portamento, messa di voce und sparsam angewandten Coloraturen begnügen, damit nicht die Ausnahme zur Regel werde.

4.

Die Recitative wurden von allen ältern Componisten und werden von den meisten neuern so geschrieben, dass die einzelnen Töne, wenigstens die auf guten Takttheilen, in der Harmonie liegen. Ein solches Recitativ aber genau, wie es nun da steht, vorgetragen, würde ziemlich steif und unbeholfen erscheinen. Man hat daher die bekannten alten Regeln von der Veränderung

mancher Noten im Recitativ z. B. bey Tönen, welche mehreremal nach einander vorkommen, auf guten Takttheilen, d. h. auf langen Sylben, so wie für durchgehende Noten, durch welche mehr Fluss in den Gesang kommt u. s. w. Da diese Regeln in der Natur des Recitatives begründet und daher leicht zu merken und zu beachten sind, so scheint die Art einiger neuern Componisten, nämlich die Recitative genau so zu schreiben, wie sie dieselben vorgetragen wünschen, nur für sehr beschränkte Sänger empfehlungswerth; denn andere bessere werden gewöhnlich gegen diese Schreibart durch den etwas lächerlich confusen Anblick, den sie gewährt, so eingenommen, dass sie über der bunten krausen Form auch den, vielleicht trefflichen, Inhalt unbeachtet lassen und nun geradezu ihr eigenes Recitativ geben. Das mag aber nur dann ohne Nachtheil für den Componisten geschehen, wenn der Sänger hinreichende Kenntniss der Akkorde und der Deklamation besitzt, um nicht gegen die Harmonie zu verstossen und die Töne den Worten gut anpassend z. B. höhere für kräftige Worte, mittlere für zarte u. s. w. zu wählen.

5.

Die Bewegung des Recitativ's ist verschieden nach den verschiedenen Empfindungen, die es darstellt und ganz in der Willkühr des Sängers, der hier nicht so, wie beym eigentlichen Gesange, an Takt und Rhythmus gebunden ist, sondern bald langsam, bald schnell deklamiren, hier eilen, dort zögern und da, wo Interpunktionen im Texte grössere oder kleinere Ruhepunkte verlangen, beliebige Pausen machen darf.

Wo diese von dem Componisten vorgeschrieben und durch kurze Zwischenspiele der Instrumente, oder auch nur durch einzeln angegebene Akkorde ausgefüllt werden, da muss der Sänger die Instrumente völlig austönen lassen, ehe er seinen Gesang fortsetzt, dahingegen die Instrumente dem Sänger augenblicklich mit ihren Akkorden folgen müssen.

Selbst in den kleinen Sätzen mit arioso, a tempo u. dgl. bezeichnet, die in manchen Recitativen vorkommen, ist nur dann die grösste Strenge im Takt anzurathen, wenn sie durch die, vom Componisten mit Bedacht gewählte, Art der Begleitung durchaus nothwendig gemacht wird, weil sonst die Einheit und Verbindung des Ganzen leicht Störung erleidet.

6.

Diese Mannichfaltigkeit, welche bey dem Recitativ durch die Verschiedenheit der Bewegung entsteht, wird ungemein erhöht durch die, mit steter Rücksicht auf die Worte angewandten oder von den Worten vielmehr angedeuteten, Modificationen der Stimme, durch *pp p mfr fr* u. s. w. wo nicht etwa der Ausdruck einer starken sich gleichbleibenden Leidenschaft nur einfache kräftige Diction erfordert.

7.

Die gewöhnlichsten Fehler im Vortrage des Recitativ's sind: schleppender, wohl gar reich verzierter Gesang, oder auch das entgegengesetzte Verfahren, die Worte nur herauspolternd

hinzuwerfen und mehr eigentlich zu sprechen als zu singen, was man besonders in der komischen Oper, doch mehr in Italien als in Deutschland hört; Uebernehmen der Stimme in ausdrucksvollen Stellen, nach französischer Weise — affektirter, weinerlicher Vortrag; Markiren, Betonen der letzten Sylben oder Verschlucken derselben; Vorschläge auf einsylbigen Wörtern bey einem Einschnitt oder auch bey männlichen Endungen, z. B. reich mir deine Hand, das ist gerecht u. dgl. Die schlimmsten Fehler aber sind, nicht zu verstehen, was man singt und undeutliche Aussprache.

## 8.

Bey der Wahl der Recitative zur Uebung sehe man vorzüglich darauf, dass sie dem natürlichen Umfange der Stimme, besonders der Höhe nach, angemessen seyn, weil es sonst nicht möglich ist, die höhern Töne mit der Bestimmtheit und Leichtigkeit anzugeben und auf ihnen die Worte so vollkommen auszusprechen, als diese Gesangsgattung es durchaus verlangt. Um aber wahrhaft treffliche Recitative leichter aufzufinden, treffe man öfter eine Auswahl unter den Recitativen älterer, als denen neuerer Componisten, da man jetzt im allgemeinen weit weniger Fleiss, als sonst, auf das Recitativ zu verwenden scheint. Da man in Deutschland in den meisten Opern Dialog hat, wo der Italiener musikalisch recitirt, so findet man auch sehr viel weniger deutsche als italienische Recitative. Diese letztern aber werden in neuester Zeit, wenigstens in der ernsthaften Oper, fast nie von dem Componisten der

Oper selbst, sondern von armen Musikern des Orchesters oder von Choristen für wenige Groschen eilig zusammen geschrieben, daher denn auch die Recitative der meisten neuern ernsthaften italienischen Opern ohne allen Werth sind. Bessere findet man, in der Regel, in der komischen Oper; doch sind diese nebst den, ihnen ähnlichen, sogenannten pezzi parlanti wohl nur dem Sänger von Profession ernstlich zu empfehlen, dessen Rollenfach die, in ihnen herrschende, äusserst schnelle Aussprache verlangt.

---

## II. Die Arie.

### 1.

Die Arie, ein Gesangstück für eine Singstimme, besteht aus einem Satz, oder mehrern, gewöhnlich zwey Sätzen. Die erste Art pflegt man Cavatine, auch Ariette, die zweyte vorzugsweise Arie zu nennen. Die wesentlichen Verschiedenheiten aber, welche zwischen den mannichfaltigen Sätzen, aus denen Arien bestehen können, statt finden, lassen sich der Hauptsache nach unter den fünf Rubriken: Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto, darstellen, welche Ausdrücke ausser dem Zeitmaass der Bewegung zum Theil auch zugleich den Charakter des Stücks und die Art des Vortrags desselben bezeichnen.

### 2.

Das Largo, welches in der neuern Musik weit seltener, als in der ältern vorkommt und

in Solosachen oft mit Cantabile oder Sostenuto bezeichnet wird, ist ein Satz in sehr langsamer Bewegung, in welchem tiefes Gefühl, jedoch ohne heftige Leidenschaftlichkeit vorherrscht. Der Vortrag desselben verlangt, dass der Sänger seine Stimme unumschränkt beherrsche, den Athem völlig in seiner Gewalt habe und solche Auszierungen zu wählen wisse, die dem edlen Ausdrucke gemäss und eigen sind. Diese müssen, wenn sich deren Behandlung nach dem Zeitmaass richtet, langsamer als sonst, aber doch mit Leichtigkeit und Geschmack ausgeführt werden, damit sie nicht durch die langsamere Bewegung schwerfällig erscheinen; mögen dann aber immerhin nicht zu sparsam angewandt werden. Verträgt aber irgend ein Cantabile wegen der etwa in ihm herrschenden ernsten, schwermüthigen oder sanften, wehmüthigen Empfindung keine reiche Verzierung, so wird man auch schon durch Portamento und öftere Anwendung der messa di voce den erforderlichen Ausdruck erreichen.

Besondere Anwendungen dieser allgemeinen Bemerkungen, welche mit geringen Modificationen auch die Sätze umfassen, die man mit Lento, Grave, Larghetto u. s. w. bezeichnet findet, werden sich in vorkommenden Fällen ohne Schwierigkeit machen lassen.

3.

Das Adagio nähert sich in Bewegung und Charakter entweder dem Largo oder dem Andante, und es ist daher überflüssig, von seiner Ausführung besonders zu sprechen, da das, was darüber gesagt werden könnte, in dem Vorigen

oder in dem Folgenden dem Wesentlichen nach erwähnt ist.

Das Andante und Andantino aber steht zwischen dem Langsamen, Largo, und dem Lebhaften, Allegro, so ziemlich in der Mitte und hat eine gemässigte Bewegung. Der Styl des Andante ist gewöhnlich sanft, gefällig und angenehm, daher der Vortrag desselben Ausdruck, Leichtigkeit und Anmuth erfordert. Die Verzierungen müssen, wenn sie dem Charakter des Stücks gemäss seyn sollen, von edler Einfalt seyn, dürfen, wenn sie auch verschwenderisch angebracht würden, doch die eigentliche Melodie nicht erdrükken und müssen in Hinsicht des Zeitmaasses der gemässigten Bewegung des Satzes selbst angemessen seyn.

Mit der Ueberschrift Andantino nehmen es weder alle Componisten noch alle Directoren sehr genau, indem es den Einen als ein lebhafteres Andante gilt, während es die Andern als langsamer betrachten. Die letztere Meinung ist die richtigere, wie sich aus der grammatischen Bildung des Wortes ergiebt. Die Bewegung wird am sichersten durch den Charakter des Stücks selbst bestimmt.

4.

Das Allegro, unter welche Gattung ebensowohl heitere und fröhliche als feurige, leidenschaftliche, heftige Sätze gehören, hat eben desshalb auch sehr verschiedene Grade, die man, so gut als diess Ueberschriften vermögen, durch Allegro moderato, giusto, vivace, con brio, con fuoco, molto, assai, brillante, agitato u. s. w.

zu bezeichnen sucht. Im Allgemeinen ist jedoch der Charakter, so wie die Bewegung desselben immer mehr oder weniger lebhaft und es verlangt daher auch einen lebhaften Vortrag. Es verträgt viele Verzierungen, die aber brillant und rasch ausgeführt werden müssen.

Hieher gehört die Bravourarie, die in ihrer ältern Form nicht eben mehr in der Mode ist, in der neuesten Gestalt aber doch immer noch denselben Zweck hat, nämlich dem Sänger Gelegenheit zu geben, Kunstfertigkeit überhaupt und Biegsamkeit, Umfang, Kraft und Gleichheit der Stimme im Besondern zu zeigen.

Da bey diesem Zwecke der Ausdruck der Empfindung nur in einzelnen Stellen berücksichtigt werden kann und immer als untergeordnet erscheint, so hat denn auch in dieser Gattung der Sänger das unumschränkteste Recht, zu verzieren, wie und wo und so viel er kann und mag, wenn er nur alles das, was er giebt, genau, bestimmt und in jeder Hinsicht vollkommen auszuführen vermag.

Das Allegretto steht bald dem Allegro, bald dem Andante näher und der Vortrag desselben richtet sich dann auch nach der nähern Verwandtschaft mit diesem oder jenem.

5.

Ueber das Agitato, welches zwar nur eine Unterabtheilung des Allegro ist, lässt sich doch einiges Besondere erinnern. Es bezeichnet eine unruhige, leidenschaftliche Stimmung der Seele, und so ist der Styl desselben in der Regel auch unruhig, drängend und treibend und die Bewegung lebhaft und markirt. Nach der Verschie-

denheit der Leidenschaften aber, welche diese Gattung des Gesanges darstellen soll, ist auch die Bewegung verschiedener Grade fähig. Verzierungen können hier fast nie angebracht werden und wenn sie doch zuweilen, wiewohl immer nur sehr selten Platz finden sollen, so dürfen sie nur kurz und vorübergehend seyn und müssen mit vielem Bedacht so gewählt werden, dass sie dem Charakter des Stückes nicht durch Sanftheit, Grazie oder Anhalten im Tempo u. s. w. widerstreben, sondern ihm durch Kühnheit, Raschheit u. s. w. genau entsprechen. Ihre Ausführung verlangt daher, so wie der ganze Vortrag des Agitato, ganz vorzüglich Kraft und Sicherheit in schnellen, besonders springenden Noten.

6.

Das Presto findet man nur selten in Arien, oft aber in Ensemble's, besonders in Opernfinalen. Wenn auch der Charakter des Presto nicht immer dem Agitato entspricht, so stimmt doch, da dessen Bewegung noch rascher ist, der Vortrag desselben mit dem des Agitato gröstentheils überein.

7.

Von den eben betrachteten fünf Hauptgattungen der Arie findet man in neuerer Zeit selten in einer Arie nur die eine allein, sondern gewöhnlich zwey, zuweilen sogar drey, und man sucht auch für dieselben abwechselnde Formen, wie z. B. des Liedes, der Romanze, Polonoise u. s. w. zu benutzen. Am häufigsten haben unsere Arien eine Form, die sich in dem zweyten lebhaftern

Satze mehr oder weniger der Form des Rondo nähert, welches zwar ursprünglich aus mehrern Strophen oder Reprisen besteht, nach deren jeder die erste wiederkommt, dessen ursprüngliche Gestalt aber hier, wie billig, nicht so streng beobachtet wird. So haben denn unsere meisten Arien einen gemischten Charakter, der in Hinsicht auf den Styl in der ersten Bewegung so ziemlich zwischen dem Largo und dem Andante, doch dem Charakter nach öfter dem ersten näher, als dem zweyten steht, in der zweyten Bewegung aber Allegro oder eine Abart des Agitato ist, mit dem Unterschiede nur, dass hier immer noch ein gewisser Ausdruck von Anmuth herrscht, der sonst dem Agitato fremd ist. Welchen Vortrag überhaupt, welche Verzierungen insbesondere und welche Ausführung derselben solche Arien verlangen, ergiebt sich leicht aus dem Vorigen. Nur ist noch zu bemerken, dass in dem eigentlichen Rondo und den ihm ähnlichen Sätzen, so wie in der jetzt fast überall vorkommenden Cabaletta, diese oder die erste Strophe, das vorherrschende Thema des Satzes, das erstemal in ihrer höchsten Einfachheit gegeben werden, bey ihrer jedesmaligen Wiederkehr aber mannigfaltig und immer reicher verändert erscheinen muss, wenn nicht ermüdende Einförmigkeit entstehen soll.

## 8.

Als eine besondere Art der Arie lässt sich noch die syllabische, *Aria parlante*, aufstellen, in welcher gewöhnlich jede Sylbe nur eine Note erhält, da in dem bisher betrachteten melismatischen Gesange eine Figur von mehrern Noten, oder auch eine Folge von mehrern Takten, welche aus Pas-

sagen bestehen, oft nur eine Sylbe erfordert. Diese syllabische Gesangsgattung nun, deren man sich jetzt, seltene Fälle abgerechnet, fast durchaus nur in der komischen Oper, theils in ganzen Arien, theils nur einzelnen Stellen der Arien, Duetten u. s. w. bedient, ist, streng genommen, eine dem Recitativ ähnliche und von ihm sich nur dadurch unterscheidende besondere Weise, musikalich zu sprechen, dass hier strenges Zeitmaass vorgeschrieben und die Begleitung ähnlich, wie in andern Arien, gearbeitet ist. Aus ihrem Wesen und Zwecke, so wie der meist lebhaften Bewegung ergiebt sich, dass in ihr fast alle Arten der Verzierungen am unrechten Orte sind und dass ihr Vortrag vor allem andern Sicherheit im Takte, sehr feste Intonation, sorgfältige Aussprache und ein natürliches, nicht übertriebenes Fühlbarmachen des musikalischen Rhythmus durch wohl abgemessenen Nachdruck der Stimme verlange.

9.

Ausser den angeführten Gesangsgattungen giebt es zwar noch mehrere anders benannte, aber sie sind nur Schattirungen von jenen und von ihnen abgeleitet. Kennt man daher die hier abgehandelten Grundgattungen, so wird es nicht schwer seyn, die abgeleiteten von einander zu unterscheider, ihnen ihren Platz nach ihrer Ableitung anzuweisen und daraus ihren Vortrag zu bestimmen.

---

### III. Das Duett, Terzett u. s. w.

1.

Die Solosätze, die im Duett, Terzett u. s. w. vorkommen können, sind dieselben, wie sie eben bey der Arie beschrieben worden. Wo daher in diesen Ensemble's ein Solo vorkommt, wird man es gleichsam als einen Theil von einer Arie betrachten können und darnach den Vortrag bestimmen. Wo aber mehrere Stimmen zusammentreten, die entweder in kürzern musikalischen Gedanken einander nachahmend abwechseln, oder chormässig einhergehen, da wird man im ersten Falle auf Genauigkeit jener Nachahmungen besondere Rücksicht zu nehmen haben, im zweyten Falle aber gerade den Antheil am Ganzen nehmen, der einem mit Recht zukommt. Ueberhaupt aber wird es nöthig seyn, in Ensemble's sich der möglichst reinsten Intonation, einer vollkommenen Aussprache und grosser Strenge im Takt zu befleissigen.

2.

Mehrere ins Einzelne gehende Bemerkungen über den Vortrag der Ensemble's finden sich im Abschnitt II. Kap. III. §. 14. 15.

---

## Dritter Abschnitt.

### Von den, einem Sänger nöthigen, musikalischen und literarischen Kenntnissen.

1.

Wer als Sänger nicht für immer beengt und beschränkt seyn und in kläglicher Mittelmässigkeit



Bayerische Staatsbibliothek MUNCHEN

befangen bleiben will, der muss zuerst diejenigen musikalischen Kenntnisse sich völlig zu eigen machen, die man unter dem Namen der Elemente begreift, und das Pianoforte so spielen lernen, dass es ihm möglich sey, ohne besondere Schwierigkeit sich nöthigenfalls beym Gesange selbst begleiten zu können. Dann muss er auch im Stande seyn, jedes vorgelegte Musikstück, höchstens nach einer flüchtigen Ansicht, die der Noten und Worte wegen wohl verstattet seyn mag, vom Blatte zu singen; und endlich ist ihm eine für seinen Zweck hinlänglich ausgebreitete Kenntniss des Generalbasses kaum zu erlassen.

2.

Werke, aus denen man die Elemente der Musik, die in mehrern neuern Schriften durch eine vernünftige Behandlung alles Abschreckende verloren haben, erlernen kann, giebt es in grosser Anzahl, und die bessern sind zu bekannt, als dass es nöthig wäre, sie hier zu nennen. Eben so haben wir viele treffliche Klavierschulen und zweckmässige Uebungsstücke für Anfänger und weit Vorgeschrittene, dass es also niemanden schwer fallen kann, sich das für sein Studium auszuwählen, was ihm am besten zusagt.

3.

Fürs Treffenlernen wird schon durch das Pianofortespiel sehr bedeutend gesorgt, wie früher gezeigt wurde. Aber noch sicherer wird man im Treffen, wenn man fleissig mehrstimmige Sachen für Gesang ohne Begleitung, am meisten die im

strengern Style singt, weil diese durch ihre kanonische, fugirte Schreibart, wo jede Stimme selbstständig ist und sich selten nach dem Gehör aus den übrigen so leicht finden lässt, wie in freyern Stükken, recht eigentlich für die Uebung im Treffen, für Erlangung der Sicherheit in Ton und Takt u. s. w. gemacht sind. Sie sind auch desshalb sehr zu empfehlen, weil sie wegen der öfter vorkommenden langsamen Tempi, die noch in anderer Hinsicht jeder Stimme so zuträglich sind, z. B. zur Stärkung, Befestigung derselben, Uebung in der Kunst des Athemnehmens u. s. w. dem angehenden Sänger das Lesen erleichtern, indem die Erfahrung lehrt, dass selbst manche gebildete Sänger öfters weniger durch die Schwierigkeit der Intervalle, als vielmehr durch die geringere Schnelligkeit des Auges, dass ich so sage, im Treffen gestört werden.

Gelegenheit zu solchen Uebungen ist glücklicherweise jetzt fast überall, da in den meisten Städten sich Singvereine gebildet haben, denen eben jene Gattung des Gesanges billig die Hauptsache ist.

## 4.

Wer bey dem Studium des Generalbasses nicht einen mündlichen Unterricht erhalten kann, der den Elementen das Abschreckende nimmt und das Chaos erhellt, das immer noch in diesem Theile der Musiklehre herrscht, der muss sich freylich mit einiger Geduld rüsten, um eine Generalbassschule für sich zu studiren. Doch finden sich unter den neuern Werken über Generalbass u. s. w. manche z. B. von Türk, Koch, Schicht u. a.

die sich einigermaassen dem System nähern, das Nöthige grösstentheils deutlich, fasslich und ohne ermüdende Weitläufigkeit abhandeln und zweckmässige, erläuternde Beyspiele geben.

Sehr wohl wird man thun, wenn man mit diesem Studium gleich anfänglich kleine Uebungen in der Composition verbindet, weil nur so jene an sich todten Regeln des Generalbasses Leben und Bedeutung erhalten, ihre kalte Einförmigkeit verlieren und sich dem Gedächtnisse sicherer und fester einprägen. Bey diesen Uebungen aber wird es nur dem, der bey ausdauerndem Fleisse viel Zeit darauf verwenden kann, möglich seyn, ohne die Hülfe eines Lehrers, allein durch Studium einer Anleitung zur Composition und durch Analyse klassischer Werke vorzuschreiten.

5.

Jeder Sänger muss seine Sprache genau kennen und die allgemein als die beste angenommene Aussprache derselben völlig in seiner Gewalt haben. Von fremden Sprachen aber soll der Sänger die lateinische und italienische richtig und gut auszusprechen im Stande seyn, und sie wenigstens in so weit verstehen, dass es ihm möglich sey, sich selbst mit Hülfe eines Wörterbuches eine, zum Verständniss des Textes hinreichende, Uebersetzung zu machen. Dieser Forderung zu entsprechen, ist sehr leicht, da für die Musik nur eine kleine fest bestimmte Anzahl lateinischer Texte gebraucht wird, und die italienischen neuern Operntexte sich alle so ähnlich sind, dass man fast behaupten möchte,

die Kenntniss von etwa tausend Worten reiche hin, um jede italienische Oper zu verstehen.

6.

Der Theatersänger bedarf ausserdem noch Kenntniss der Mythologie, Geschichte, Poesie und Kenntniss des Menschen überhaupt, wie er sich zu verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Völkern darstellt. Nur mit diesen Kenntnissen ausgerüstet wird er im Stande seyn, mit Geist in den Charakter seiner Partie oder Rolle einzudringen. Denn wenn auch z. B. ein Alexander heutiges Tages nicht so singen kann und darf, wie er gesungen haben würde, wenn er überhaupt gesungen hätte, so muss er doch wenigstens sehr viel anders singen, als etwa Johann von Paris oder Tamino. So einleuchtend diess aber auch jedem seyn muss, so berücksichtigen es doch nur wenige Sänger und viele äussern die Leidenschaften, die sie ein für allemal allgemein klassifizirt zu haben scheinen, in dem einen Charakter wie in dem andern und in jedem, oder sie geben auch wohl immer nur sich selbst.

Kenntniss des Theaters überhaupt und des sogenannten Theatereffekts insbesondere werden von vielen Sängern eben sowohl als Action ungebührlich vernachlässiget, da beyde doch gewiss sehr wichtig sind. Denn, so sehr durch Action die Wirkung des Gesanges unterstützt und erhöht wird, so sehr wird sie auch durch Mangel an Action geschwächt und oft gänzlich aufgehoben, und, da der Satz wohl schwerlich bestritten werden kann, dass das Publikum z. B. in Petersburg oder Mos-

kau von dem in Rom oder Neapel weniger unterschieden sey, als der einzelne Russe von dem einzelnen Italiener, so giebt es auch gewisse Theatercoups, *colpi di scena*, *malizie di teatro*, sowohl im Gesange, als im Spiele, die nirgends ihre Wirkung verfehlen und es daher wohl werth sind, sich mit ihnen vertraut zu machen. Dass sie aber mit Bedacht und Natürlichkeit, also nur selten, ohne Anmaassung, Affectation und Caricatur angewandt werden dürfen, wenn sie nicht in wirkungslose, wohl gar lächerliche Manier ausarten sollen, versteht sich von selbst.

---

# Vierter Abschnitt.

## Von der Erhaltung der Stimme.

### 1.

In der Periode, in welcher beyde Geschlechter aus der Kindheit in den Zustand der Mannbarkeit übertreten, bewirkt die Natur eine bedeutende Veränderung in der Stimme. Obgleich für kein Geschlecht diese Zeit ganz bestimmt angegeben werden kann, so ist der Anfang derselben doch an der Stimme sehr leicht zu bemerken. Denn es zeigen sich eine gewisse Art der Heiserkeit, Unsicherheit in der Intonation, Kreischendes oder Dumpfes, Unangenehmes oder doch minderer Klang der Stimme, Anstrengung bey Hervorbringung der äussersten, vorzüglich der höchsten Töne, Schwierigkeiten im Athemnehmen und Halten der Töne

u. a. m. Dann geht bey der sogenannten Mutation selbst, die zuweilen sehr schnell, oft aber auch erst in Jahresfrist sich bestimmt entscheidet, mit der männlichen Stimme eine so gänzliche Veränderung vor, dass sie einen von dem vorigen ganz verschiedenen Charakter bekömmt, und die weibliche Stimme erhält in der Regel mehr Kraft und Metall, oft auch mehr Umfang nach Höhe oder Tiefe hin, zuweilen sogar nach beyden.

2.

Zeigen sich nun jene Symptome, so sind die Singübungen, wenn man sie auch nicht nach dem Gebrauche einiger älterer Gesangslehrer eine Zeit lang gänzlich einstellen will, was für die Stimme nicht eben das Beste scheint und für die Gesundheit nicht durchaus nöthig ist, doch mit hoher Vorsicht zu leiten. Denn da zu dieser Zeit die Stimmorgane in einem gewissen Zustande der Schwäche und Erschlaffung sind, so muss man bey den, in dieser Periode anzustellenden, Singübungen jede Anstrengung, vorzüglich in den äussersten und am meisten in den höchsten Tönen vermeiden und diese Uebungen allmählig der nach und nach sich zeigenden neuen Stimme angemessen einrichten.

Diess ist nicht eben schwierig, da sich, nach mehrern über die männliche und weibliche Stimme angestellten Beobachtungen, selbst schon vor dem Eintritt der Mannbarkeit bey beyden Geschlechtern mit ziemlicher Gewissheit bestimmen lässt, welchen Charakter die Stimme nachher annehmen wird. Es verwandelt sich nämlich bey dem männlichen Geschlechte eine helle ausgreifende Stimme

mit höhern leicht ansprechenden Brusttönen, welcher tiefere Töne schwerer und nur schwach und dumpf ansprechen, gewöhnlich in Tenor, bey dem weiblichen in Sopran. Findet das Entgegengesetzte Statt, so bildet sich bey den Frauen in der Regel der tiefe Sopran oder Alt und bey den Männern der Bariton oder Bass.

Diess ist der gewöhnliche Gang der Natur, wenn er nicht durch Krankheiten, Ausschweifungen verschiedener Art, überspannte Anstrengung im Singen, vorzüglich in der Mutationszeit, oder auch dadurch gestört wird, dass man zu früh oder zu spät sich für die neu zu erhaltende Stimme entscheidet und wohl gar es bald mit der einen, bald mit der andern versucht. Stellen sich während der Krisis Unpässlichkeiten ein, ihre Ursache mag nun seyn, welche sie wolle, oder verliert die Stimme zu schnell viele Töne ihres bisherigen Umfanges, wie diess besonders bey Jünglingen nicht selten der Fall ist, so müssen die Singübungen allerdings einige Zeit gänzlich aufhören, wenn nicht die Stimme ganz verloren gehn, oder doch weit unvollkommener werden soll, als sie sonst vielleicht geworden wäre.

Es wäre daher sehr zu wünschen, dass die Directoren der vielen in Deutschland befindlichen Schulchöre die ihnen anvertrauten Knaben und Jünglinge in der Mutationsperiode schonen könnten und wollten; aber leider ist diess nur selten der Fall, da die armen jungen Leute meist erst um die Zeit der Mutation anfangen, recht brauchbar zu werden und nun so lange mit der grössten Anstrengung Sopran und Alt singen müssen, bis sich die entschiedenste Unmöglichkeit dazu zeigt, und dann sehr oft, wenn nicht ihre Gesundheit, doch

ganz gewiss ihre, vielleicht herrliche, Anlage zum Tenor oder Bass für die ganze Lebenszeit zerstört ist.

Wie manche gute und schöne Stimme überhaupt in Schulchören durch verschiedene Umstände, besonders durch das leidige Chorsingen im Gehen bey schlechtem Wetter verdorben werde, ist schon oft beklagt worden; aber man übersieht die Klagen, nennt sie übertrieben, wohl gar aus der Luft gegriffen und bleibt bey dem lieben alten Herkommen. Wenn man bey schlechtem Wetter gar nicht und sonst nur an gewissen Plätzen, nicht aber im Gehen singen liesse, so wäre der Zweck des Chorsingens wohl auch erreicht und dadurch, wenn nicht Alles, doch schon sehr viel gewonnen.

3.

Der Sänger, der seine Stimme als Hauptsache betrachtet, darf sich auf keinem Instrumente, welcher Art es auch sey, mit zu grosser und fortgesetzter Anstrengung üben. Blasinstrumente, welche offenbar die Brust auf eine schädliche Weise angreifen, sind durchaus nicht für den Sänger. Aber auch Saiteninstrumente, selbst das, dem Sänger fast unentbehrliche und glücklicherweise am wenigsten schädliche, Pianoforte erhalten, wenn man es zu einer gewissen Virtuosität bringen will, die Muskeln in einem gespannten Zustande und in einer Anstrengung, die sich auch den Organen der Stimme mittheilen und derselben nach und nach gefährlich werden können. Dass man aber ohne alle Furcht, der Stimme zu schaden, täglich eine Stunde, auch wohl zwey Stunden, doch nicht hinter einander, der Uebung des Pianoforte widmen dürfe, wodurch man es denn bey einiger Anlage in ein paar Jahren

hinreichend weit für den nächsten Zweck bringen kann, darf dreist behauptet werden.

4.

Nichts schadet wohl der Stimme mehr, als öfteres und anhaltendes Singen solcher Gesangstücke, die in Ansehung des Umfanges, besonders nach der Höhe hin, der Stimme nicht angemessen sind. Weniger gefährlich ist jedoch das gelegentliche Erzwingen ein paar höherer Töne, als das Singen derjenigen Sachen, deren Tessitur im Allgemeinen hoch ist. Diess findet ganz vorzüglich in den französischen Opern sehr oft Statt, da es scheint, die Stimmen der französischen Sänger und ihre Art zu singen, nämlich die Töne meist schreiend herauszupressen, vertrage oder verlange vielmehr viele hohe Töne. Für den deutschen Sänger aber taugt das nichts und es ist wohl jedem zu rathen, sich dergleichen französischen und ähnlichen Gesang, soviel als möglich, abzuändern oder abändern zu lassen, wenn und wo es ohne Nachtheil der musikalischen Gedanken geschehen kann. In italienischen Opern ist diess fast immer thunlich, in französischen oft, seltener in deutschen.

Aber auch anhaltendes Singen in unnatürlich tiefen Tönen schadet, wenn auch nicht so sehr, der Stimme und es ist daher eben sowohl zu bedauern, dass manche Tenoristen sich zu Basspartieen verstehen müssen, als dass Bassisten hohe Tenorpartieen übernehmen.

Man suche daher alles öftere oder anhaltende Singen dessen zu vermeiden, was der Stimme in irgend einer Hinsicht nicht angemessen ist; denn wer Al-

les singen will oder muss, der wird bald nichts mehr singen.

5.

Dass das Uebernehmen der Stimme in starken deklamatorischen Stellen nach französischer Unsitte unnatürlich sey und schädlich seyn müsse, kann man daraus sehen, dass dabey die Stimme oft überschnappt, d. i. dass der Ton gänzlich versagt, indem die Stimmorgane über den höchsten Grad ihrer natürlichen Spannung ausgedehnt werden und nun nicht mehr der nöthigen Erzitterung fähig sind, sondern unwillkührlich sich in eine natürlichere Lage zurückbegeben. Manche Sänger sind der Meinung, sie müssten in grossen Lokalen ihre Stimme in ihrer höchsten Kraft ertönen lassen, um durchzudringen. Die Erfahrung aber lehrt, dass selbst minder starke Stimmen ein grosses Lokal, welches der Musik nicht ganz ungünstig ist, hinreichend füllen, wenn sie ihre Stimme auch nur in ihrer natürlichen Kraft und Stärke geben, aber dabey in ihrem Vortrage die gehörige Rücksicht auf Einfachheit und Sparsamkeit in Verzierungen nehmen, weil viele und schnelle Noten in weiten, besonders nachhallenden Räumen, wie fast alle Kirchen sind, auch durch die grösste Stärke des Tons doch nie zur Bestimmtheit und Deutlichkeit gebracht werden können und daher immer eine üble Wirkung machen.

Fast eben so schädlich, als unnatürliches Anstrengen der Stimme, ist vieles Passagenwerk, welches die Stimme vor der Zeit ermüdet und bricht, wenn sie nicht von der Natur offenbar für diese Gattung bestimmt ist.

6.

Jede grosse Anstrengung der Stimme schadet derselben mehr oder weniger, es ist daher wichtig bey dem Studium, des Guten auch nicht zu viel zu thun und nicht dem Vorurtheile zu huldigen, die Stimme könne nicht genug geübt werden. Denn durch übermässige Uebung werden die Organe nach und nach immer mehr ausgedehnt und verlieren ihre Elasticität, wodurch vorzüglich das sogenannte Metall der Stimme leidet.

Desshalb wäre es sehr zu wünschen, dass an Operntheatern nicht, wie man es wohl wegen des bessern Gelingens der Aufführung thun zu müssen glaubt, wie es aber eigentlich nur des Herkommens und der Ersparniss des eigenen Studiums halber hie und da geschieht, eine Unzahl von Proben gehalten würde, durch welche nur ein, den Geist tödtender, Mechanismus herbeygeführt und manche Stimme vor der Zeit matt und klanglos gemacht wird, und dass es an jedem Operntheater möglich seyn möchte, jährlich zweymal allen Sängern, jedesmal wenigstens zwey Wochen vollkommene Ruhe zu gönnen.

Aus dem Gesagten ergiebt sich zugleich, dass man, wenn man sich bey dem eignen Studium etwas angestrengt und ermüdet fühlt — was sich oftmals selbst bey lange anhaltendem Sprechen zeigt, indem sich ein unangenehmes Kitzeln, Stechen und Brennen im Halse oder auf der Brust, eine Art von Heiserkeit und Dumpfheit der Stimme, die man noch eher beym Sprechen als beym Singen bemerkt, Mangel an Athem, ja wohl gar eine gewisse Betäubung des Kopfes einstellt — sich nothwendig eine kleine Ruhe gönnen müsse. Oft sind

schon wenige Minuten dazu hinreichend. Nur nach und nach und mit der nöthigen Vorsicht mag man sich an ein lange anhaltendes Singen gewöhnen, welches im Anfange des Gesangstudiums, anstatt die Brust zu stärken, sie nur schwächen, die Stimme an Unsicherheit gewöhnen und sie, wie man sich ausdrückt, brechen würde.

7.

Sehr nachtheilig ist dem Sänger allzuvieles Sitzen, Schreiben u. s. w., aber noch nachtheiliger sind ihm allzuheftige körperliche Bewegungen, wie Reiten, Fechten, Tanzen u. s. w. Es versteht sich, dass hier nur vom Uebermaasse die Rede ist, da diese Leibesübungen, mit Maass und Vorsicht angestellt, eines Theils sehr vortheilhaft auf die Gesundheit wirken können und andern Theils für den Sänger des Theaters, insofern er auch als Schauspieler keine armselige Figur machen will, nöthig und nützlich sind. Jedoch sind sie kurz vor und nach dem Singen durchaus zu vermeiden. Wer viel liest und schreibt, thue diess wenigstens abwechselnd im Stehen und zwar an einem Pulte, das genau eine solche Höhe hat, die den daran Schreibenden zu einer völlig aufrechten Stellung zwingt und dadurch das für Stimme und Gesundheit höchst nachtheilige Niederbeugen des Oberkörpers, welches beym Schreiben im Sitzen immer mehr oder weniger stattfindet, unmöglich macht. Eine Gewohnheit von wenigen Tagen macht das Unbequeme der empfohlenen Stellung völlig unmerklich.

Man singe so selten als möglich im Sitzen, am wenigsten in der sehr unbequemen und angreifenden Stellung, die das Lesen einer Partitur, die ein

Anderer am Pianoforte spielt, nöthig macht, und stehe im Singen vollkommen aufrecht, schliesse den Mund nie völlig und hebe die Brust frey heraus.

Wie schädlich Singen kurz vor oder nach körperlicher Austrengung, vor und nach dem Essen sey, ist schon früher bemerkt. Eben so schädlich ist auch anhaltendes lebhaftes Gespräch, wohl gar Singen während des Gehens.

8.

Alles, was der Gesundheit schädlich ist, ist es auch mehr oder weniger der Stimme. Daher thut eine wohl eingerichtete Lebensart das Beste für die Erhaltung der Stimme, dahingegen Excesse aller Art, auch in der Arbeit, langes Aufsitzen in der Nacht u. s. w. die Stimme früher oder später verderben. Ganz vorzüglich äussern Ausschweifungen im Genusse der sinnlichen Liebe, so sehr auch das ganze geistige und körperliche Wesen des Menschen darunter leidet, vermöge des genauen Zusammenhangs zwischen dem Geschlechtsystem und den Stimmorganen, auf diese doch zuerst und zunächst ihren verheerenden Einfluss.

9.

In Ansehung des Genusses von Speisen und Getränken ist Mässigkeit Haupterforderniss, da jede Ueberladung wenigstens für den Augenblick nachtheilig wirkt. Was die Auswahl der Speisen und Getränke betrifft, so sind leichte und milde allerdings die besten, doch kann man sich, wenn man übrigens eine gute Gesundheit besitzt, füglich gewöhnen, so ziemlich Alles, wenn es nicht offenbar der Gesundheit nachtheilig ist, zu vertragen, ohne

dadurch der Stimme zu schaden. Am meisten hat sich jedoch der Sänger vor dem häufigen Genuss saurer, scharfer und sehr fetter Speisen, der Nüsse, Mandeln u. dgl., geistiger Getränke, besonders saurer Weine zu hüten, da durch diess alles eine Störung der nöthigen Absonderung des Schleims, womit die Stimmorgane bedeckt sind, bewirkt und die Stimme rauh, übelklingend, heisser und unbehülflich gemacht wird.

10.

Die Witterung äussert einen sehr bedeutenden Einfluss auf die Stimme, und der Sänger, auch wenn seine Gesundheit noch so fest ist, muss sich allerdings vor den übeln Eindrücken schlechten Wetters, vorzüglich kaltfeuchter Luft, Wind, Zugluft u. dgl. so viel, als möglich, zu verwahren suchen. Doch ist ernstlich zu rathen, die Vorsicht nicht in übertriebene Aengstlichkeit ausarten zu lassen und sich nicht allzu weichlich zu gewöhnen, da es einmal nicht möglich ist, allem bösen Wetter zu entgehen und, gute Gesundheit vorausgesetzt, die Gewohnheit manche sonst nachtheilige Wirkung aufhebt. Nur sehe man immer, so viel es sich thun lässt, auf eine gleiche und mässige Wärme im Wohnzimmer, singe, wo möglich, nicht an sehr kalten und noch weniger an sehr heissen Orten, vermeide mit der grössten Achtsamkeit eine, dem Sänger des Concerts und des Theaters fast immer drohende, auffallende Abwechselung von Wärme und Kälte und trage lieber mit Geduld, vor und nach dem Gesange, die Unbequemlichkeit eines viertelstündigen Wartens, als dass man sich der Gefahr aussetze, trotz der, der Absicht ange-

messenen und die grösste Sicherheit versprechenden, Bedeckung sich durch eine heftige Erkältung die Stimme wenigstens auf einige Zeit zu verderben. Denn auch die zweckmässigste d. i: warme Bekleidung, besonders um Brust und Hals, die desshalb doch leicht und bequem seyn kann, vermag nicht vollkommen gegen die plötzliche Abwechselung der Luft zu schützen, deren schädlicher Wirkung ja auch die innern edlen Theile durch das Athmen ausgesetzt sind.

11.

Die Integrität der Zähne ist für den Sänger sehr wichtig, indem durch Verderben und Ausfallen derselben die Stimme an Resonanz und Volltönigkeit weit mehr verliert, als man gewöhnlich glaubt, und nun auch vollkommene Aussprache und Artikulation ausserordentlich erschwert wird. Es sind daher vorzüglich zu heisse und zu kalte Speisen und Getränke, besonders aber die schnelle Abwechselung im Genuss des Kalten und Warmen sorgfältig zu vermeiden und überhaupt die bekannten Regeln für Abwartung und Erhaltung der Zähne, unter denen Reinlichkeit oben an steht, zu beachten.

12.

Der häufige, zur Gewohnheit gewordene Gebrauch des Schnupftabaks ist der Stimme sehr nachtheilig, indem durch denselben der Nasenkanal verstopft und so eine unangenehme Nasenstimme erzeugt wird. Zuweilen, z. B. bey Verstopfungen der Luftwege, beym Anfang des Schnupfens u. s. w. kann er jedoch von Nutzen seyn.

Rauchtabak, mässig gebraucht, ist der Stimme nicht schädlich und kann im Gegentheile dadurch, dass er den Schleim der Brust löset und ableitet, nützlich seyn. Tiefe aber bewirkt er eben so wenig, als der Genuss des Biers. Wohl aber kann durch beydes, im Uebermaasse genossen, auch die schönste Bassstimme zu einem rauhen, knurrenden und brummenden Bierbasse werden.

13.

Ist man durch ein Gesangstück, im Concert oder in der Oper, sehr angegriffen und hat man noch mehr zu singen, so hüte man sich vor allen sogenannten, der Stimme und Gesundheit gefährlichen, Erfrischungsmitteln, als Eis, Limonade u. s. w. und begnüge sich mit wenigen Tropfen nicht zu kalten Wassers oder lauen Thees mit Zucker ohne andern Zusatz, wenn man nicht vielleicht ein wenig Reglise (Lederzucker) oder etwas dem ähnliches vorzieht, nur um die Trockenheit des Mundes, welche in solchem Falle die meisten Sänger belästigt, zu heben. Hat man zwischen einem und dem andern Gesangstücke eine halbe Stunde Zeit, so kann man kurz vor Ende derselben etwas lauwarmen Haferschleim mit Zucker und einem Löffel guten Weins, oder das Gelbe von einem Ey, ebenfalls mit Zucker und Wein geniessen. Eygelb hilft jedoch nicht lange, wenigstens nicht jedem, da es manchem nach einiger Zeit die Trockenheit des Mundes sogar vermehrt. Man muss daher Versuche anstellen, welches von den angerathenen oder andern eben so unschuldigen Mitteln einem am besten zusagt.

14.

Die gewöhnlichsten Unpässlichkeiten der Sänger bestehen in Heiserkeit, Rauheit, Katharr, ka-

tharralischem Halsweh und vorübergehender Engbrüstigkeit. Dann sind, bey dem einen Uebel mehr, bey dem andern weniger, die Singorgane entweder erschlafft oder widernatürlich angespannt. Im ersten Falle leiden sie bey Anstrengungen an ihrer Elasticität, im zweyten aber tritt leicht ein schwächerer oder stärkerer Grad von Entzündung ein. Daher ist in Unpässlichkeit, wo möglich, alles Singen zu vermeiden.

Sind nun die eben genannten Unpässlichkeiten nur örtlich und mit keinem allgemeinen Uebelbefinden verbunden, so kann man wohl mit sogenannten Hausmitteln ausreichen; äussern sie aber Einfluss auf den Gesundheitszustand des ganzen Körpers, so ist ernstlich zu rathen, die baldige Hülfe des Arztes zu suchen.

15.

Heiserkeit, die gewöhnlich mit Rauheit verbunden ist, entsteht zuweilen von zu vielem Sprechen und Singen und wird in diesem Falle bey einiger Ruhe leicht durch Gurgeln mit lauem Fliederthee und Honig gehoben. Gegen Rauheit besonders, die meist von vermehrter oder verminderter Feuchtigkeit der Luftwege herrührt, ist Thee mit Eydotter und Honig oder Zucker, Reglise, Haferschleim u. dgl. zu empfehlen. Ist die Heiserkeit katharralisch, so muss für die Wegräumung der Ursache derselben, des Katharrs, gesorgt werden. Heiserkeit und Rauheit, die durch den Genuss fetter, scharfer Speisen, scharfer, saurer Getränke entstanden ist, weichen langsamer und nur bey strengerer Diät. Wer oft und bey geringen Veranlassungen heisser und rauh wird, hat Ur-

sache, für seine Brust besorgt zu seyn, da ein solcher oft und leicht eintretender krankhafter Zustand ein entschiedenes Zeichen von Schwäche der Brust ist. Angeborne, klimatische Rauheit, die man leider in unsern nördlichen Gegenden, weniger der Kälte als vielmehr der öftern Abwechselung von Kälte und Wärme und des häufigen feuchten Wetters wegen nicht selten antrifft, ist wohl nur äusserst selten, vielleicht nie zu heben.

16.

Der Katharr, der meist von Erkältung herrührt, verlangt ein sorgfältiges warmes Verhalten und Schweiss befördernde Mittel, denen er, wenn kein anderes Uebel mit ihm verbunden ist, zwar langsam, doch gewiss weicht.

17.

Katharralisches Halsweh, katharralisches Anschwellen der äussern und innern Drüsen des Halses, der Mandeln, des Zapfens wird geheilt durch das Auflegen eines Kräuterkissens von Kamillen u. dgl. und Gurgeln mit Fliederthee und Honig. Kann man den Ort des Uebels, weil er zu tief im Halse ist, nicht mit Gurgeln erreichen, so thut das Einfangen der Dämpfe des Fliederthees sehr gute Wirkung.

18.

Engbrüstigkeit, kurzer Athem entsteht leicht durch Mangel an Diät, auch wohl durch allzulange Ruhe und Mangel an Uebung im Singen. In beyden Fällen ist sie leicht zu heben. Bey Anfängern besonders ist Mangel an Uebung und Unbehülflichkeit in der Kunst des Athemnehmens daran Schuld und in diesem Falle verliert sie sich bey fortgesetztem Studium nach und nach von selbst. Ist sie aber die Folge einer bleibenden Schwäche der Brust, so ist der Rath des Arztes unumgänglich nöthig,

da sich sonst bey anhaltender Anstrengung das Uebel bis zur Gefahr verschlimmern kann.

Dass übrigens der Sänger, feste Gesundheit und geregelte Lebensweise vorausgesetzt, die schreckliche Krankheit der Lungensucht weit weniger zu fürchten habe, als es wohl scheinen möchte, weit weniger sogar, als der Schauspieler, lehrt die Erfahrung. Die Ursache dieser Erscheinung aber liegt vielleicht grösstentheils in dem Umstande, dass der Schauspieler bey seinen Leistungen sich sehr viel mehr seinen eigenen Gefühlen und Leidenschaften überlassen kann, als der Sänger, der durch zu viele Fesseln, Takt, Pausen, Begleitung u. s. w. und durch die, eine vollkommene Täuschung, ein gänzliches Vergessen seiner selbst fast unmöglich machende, Unnatur der Oper glücklicherweise zu sehr beengt wird.

19.

Es sey zum Beschlusse wiederholt, dass von allen den Arzneymitteln, welche dem Laien in der Arzneykunde bekannt und gegen die hier angeführten Unpässlichkeiten, wenn sie ganz einfach sind, von guter Wirkung seyn können, absichtlich nur die bekanntesten und unschuldigsten benannt wurden, und es sey nochmals erinnert, dass, wenn die Unpässlichkeit nicht entschieden bloss örtlich und ohne Bedeutung ist, man immer am besten thun wird, ärztlichen Rath zu suchen.

---

## Druckfehler.

Seite 18 Zeile 16 v. u. statt unterwärts lies: und anderwärts.
— 20 — 17 v. o. — vosce l. voce.
— 26 — 10 v. u. — Gewonheit l. Gewohnheit.
— 67 — 14 v. u. — denen l. welcher.

Bayerische Staatsbibliothek MUNCHEN